
Condições da Impermanência: Por Uma Memória Viva da Arte Digital^{1 2}

Renato Medeiros CORDEIRO³
Daniela Fávaro GARROSSINI⁴
Universidade de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

O trabalho discute as condições transitivas possíveis de obras de arte digitais compartilháveis na rede via internet e como o campo da arte é afetado por essa especificidade, a fim de se pensar a memória de conteúdos digitais instáveis e que se perdem continuamente na rede. Apresentamos um posicionamento de como entendemos a arte digital no amplo contexto das poéticas tecnológicas e sobre a necessidade de ampliação do nosso entendimento contemporâneo a respeito dos elementos constitutivos de uma obra de arte. Por fim, abordamos a dimensão coletiva da memória e o conceito de governança do bem comum também como um espaço de poder e de possíveis disputas.

PALAVRAS-CHAVE: arte digital; memória digital; preservação digital; cultura digital; governança do comum.

INTRODUÇÃO

Após o entusiasmo inicial com as possibilidades das tecnologias digitais, a preocupação com a memória dos conteúdos produzidos e disponibilizados na rede mundial de computadores vem ganhando destaque em diversas áreas do conhecimento. Em quase três décadas de difusão da internet comercial, muito do que foi produzido em nossas vivências em comunidades virtuais já se perdeu. São vestígios da nossa cultura digital que sofrem apagamentos contínuos, revelando a instabilidade desses conteúdos e sua vocação à impermanência e à variabilidade.

Essa também é a vocação de algumas expressões artísticas digitais e compartilháveis em rede via internet. São obras de arte em consonância com a emergência

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Cultura Digital, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Indicamos o trabalho para avaliação referente à publicação do livro “Fluxos comunicacionais em redes sociotécnicas: repercussões das micro-narrativas ao big data”.

³ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, e-mail: renatomedeiros.c@gmail.com

⁴ Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, e-mail: daniela.garrossini@gmail.com

da cultura digital, mas que também correspondem às práticas da arte contemporânea, que principalmente a partir dos anos 1960 são cada vez mais discursivas, documentais, conceituais, processuais, efêmeras e transitivas (ARCHER, 2001), condições que desafiam o processo de musealização dessas obras e as práticas convencionais de conservação. É comum que obras de arte digitais compartilhadas em rede não se apresentem como objetos acabados e colecionáveis, pois dependem justamente de sua predisposição à mudança, à interação com o público e à adaptabilidade às inovações tecnológicas, mediante o processo contínuo de obsolescência de aparatos de *hardware* e *software*. Quando essas condições não são respeitadas, essas obras de arte digitais se mostram incompletas.

O objetivo deste ensaio é abrir uma discussão sobre a necessidade de se pensar modos alternativos de circulação e memória para essas expressões artísticas digitais, que garantam seu direito à impermanência como condição para que o potencial estético e poético das obras permaneça vivo. Essa perspectiva se afasta das práticas recorrentes de musealização, conservação e preservação de obras de arte e vislumbra a inevitabilidade da ampliação do nosso entendimento contemporâneo sobre os elementos que constituem uma obra de arte hoje. Ao longo do texto, apresentamos o quanto essas expressões artísticas digitais se aproximam das dinâmicas sociais estabelecidas na internet, principalmente no que diz respeito aos intercâmbios em rede e às transformações da compreensão sobre o espaço-tempo. Anunciamos um posicionamento de como entendemos a arte digital no amplo contexto das poéticas tecnológicas e como ela se relaciona com o campo da arte contemporânea e com os métodos de conservação de obras de arte. Abordamos a dimensão coletiva da memória também como um espaço coletivo que se dá em rede e, por fim, apresentamos a governança do bem comum como um espaço de poder, passível a tensões e disputas.

A PERDA DA MEMÓRIA DO FUTURO

Quando a internet comercial se popularizou na virada do século XXI, parecia que o futuro estava diante de nós, ao alcance das mãos. A empolgação com a possibilidade de comunicação instantânea e simultânea com pessoas espalhadas em diferentes pontos do globo se mostrava inevitável. Esse otimismo está presente, por exemplo, nos textos que o pesquisador Pierre Lévy publicou ao longo da década de 1990. Naquela altura, o autor

considerava que o desenvolvimento de tecnologias da inteligência promoveria a produção de subjetividades como a principal atividade econômica do século XXI e que esse processo seria coletivo, por meio de “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (1994, p. 28), uma inteligência que inclusive ignoraria fronteiras políticas, econômicas e culturais.

Em alguns aspectos, as distâncias foram encurtadas e logo nosso entendimento sobre o tempo e o espaço foi-se ampliando, intensificando e, de certa forma, tornando mais evidente um processo que já se fortalecia desde a ascensão dos meios de transporte a vapor, das redes de telecomunicações e dos meios de comunicação de massa. Rheingold (1997) entende que essas outras relações de tempo e de espaço são estabelecidas nas teias de relações pessoais que se formam em comunidades virtuais.

Tão rápido quanto seu potencial de conexão em rede, as tecnologias digitais passaram a fazer parte do nosso cotidiano, impulsionadas principalmente pela difusão da internet. Elas transformaram nosso dia a dia, nossas relações e nos fizeram estabelecer uma percepção muito mais dinâmica sobre o que significa estar presente ou sobre a duração das práticas cotidianas. Pertencer a uma determinada comunidade virtual não significa compartilhar o mesmo espaço físico (RHEINGOLD, 1997), mas sim compartilhar o espaço imaterial que surge da interconexão em rede entre dispositivos digitais e que Pierre Lévy chamou de ciberespaço (LÉVY, 1994). A partir da mediação tecnológica, ficava mais claro o quanto as concepções de tempo e de espaço podem ser relativas e virtualmente passíveis de dilatação e contração, alterando-se conforme o contexto. O processo segue em marcha, já que o aperfeiçoamento dessas tecnologias ainda é capaz de alterar nossa compreensão sobre esses aspectos.

Imersos em nossas redes sociais digitais, atualmente vivenciamos um possível esgotamento do ócio e parece não haver mais lugar para o tédio, a não ser quando o tédio é justamente fruto da abundância de informações – e muitas vezes não sabemos o que fazer com elas. No desenrolar das *timelines*, somos estimulados a reagir a cada novo *post*, a adiantar ou retroceder o tempo de duração de vídeos no YouTube ou a estar em vários lugares simultaneamente, conversando com pessoas diferentes em mensageiros instantâneos, às vezes sobre amor; às vezes sobre trabalho; às vezes tudo ao mesmo tempo. Mediados por aplicações em nossos *smartphones*, algumas horas ociosas em uma

fila de espera podem se mostrar breves, enquanto o mesmo tempo sem bateria pode parecer uma eternidade.

Em quase três décadas de experiências mediadas por dispositivos digitais e pela internet, estabelecemos uma cultura diretamente associada às especificidades do meio digital e à forma como nos relacionamos por meio dele. Os laços sociais concebidos no ciberespaço propiciam a formação de comunidades virtuais, com suas próprias regras de convivência, ética e dinâmicas de compartilhamento de informações que são do interesse de seus integrantes (RHEINGOLD, 1997). Uma comunidade, termo que tem a mesma raiz da palavra comunicação, é sobretudo um espaço de compartilhamento do que é comum entre seus membros. É esse contexto que favorece aquilo que Lévy chamou de cibercultura (LÉVY, 2000) ou que Henry Jenkins identifica como cultura da convergência, um processo extremamente dinâmico, plural, com traços recombinados de várias culturas que convergem a partir do encontro de ideias e referências e que ganha amplitude com a mediação das tecnologias digitais (JENKINS, 2008). Mas na perspectiva dos Estudos Culturais, pensar a cultura é pensar também espaços de disputas entre discursos e representações sociais e que essas práticas compartilhadas socialmente são elementos constitutivos de identidades pessoais e coletivas (BRITTO, 2009). Ou seja, de maneira alguma a cultura digital é um espaço propício apenas ao compartilhamento de tópicos afins, mas sim um espaço de tensões e conflitos, sujeito à interferência da mediação tecnológica.

Para o pesquisador Roger Silverstone também é possível “começar a ver a tecnologia como cultura: ver que as tecnologias (...) são objetos e práticas simbólicos e materiais, estéticos e funcionais” (1999, p. 50). O contexto daqueles primeiros anos de internet comercial também era propício à experimentação de novas possibilidades de linguagem, à exploração das funções de novos equipamentos e à criação de outros modos de comunicação via rede. Terreno fértil ainda à produção artística, que logo fez da rede mundial de computadores outro espaço possível de atuação poética e também de busca pela subversão dos novos meios.

A potencialidade desse encontro com o futuro era tão grandiosa que parecia não haver tempo ou lugar para nos darmos conta da quantidade de informação produzida e dissipada pelo mar de hiperlinks no qual nos acostumamos a navegar e nem da sua condição transitiva ou instável. Estabeleceu-se uma sensação de presente contínuo e, mesmo com a expansão da capacidade de processamento e arquivamento de dados, a

gestão, o armazenamento e os modos de recuperação da nossa produção cultural em rede cada vez mais diversa e complexa não se mostrava como uma prioridade.

Quase trinta anos depois, aquela ideia de futuro já se confunde com nosso passado recente e, apesar de ainda não parecer uma prioridade à maioria dos usuários, começamos a dimensionar o quanto daquilo que nossa cultura digital já produziu se perdeu. Nos deparamos ainda com o desafio de contextualizar dados não estruturados que são modificados a cada dia e que ganham novos contornos formais e semânticos a cada compartilhamento.

A chamada arte digital faz parte desse processo e é também produto dessa cultura ampla que vivenciamos diariamente a partir de nossas relações em rede. Para o pesquisador brasileiro Arlindo Machado “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (2007, p. 9). Então, “(...) as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio” (2007, p. 10). Essa perspectiva é compartilhada por Lucia Santaella, que mais tarde afirmaria que “os meios de nosso tempo (...) estão nas tecnologias digitais (...), abrindo ao artista horizontes inéditos para a exploração de novos territórios da sensorialidade e sensibilidade” (2008, p. 36).

Mas ao mesmo tempo em que compartilha das especificidades das tecnologias digitais, essas expressões artísticas também compartilham de especificidades e temas discutidos no campo das artes, como por exemplo questões referentes à autoria, ao colecionismo, preservação e restauração de obras de arte, aos seus modos de circulação e à sua dimensão simbólica ou qualidades estéticas.

Dessa maneira, mesmo que essas obras sejam produzidas em linguagem computacional, ou seja, a partir da relação binária que traduz qualquer linguagem verbal, sonora ou visual em um correspondente numérico formado pelos numerais 1 e 0, interpretá-las apenas como dados informacionais passíveis de armazenamento em um banco de dados se mostra insuficiente, já que muitas vezes suas qualidades poéticas se revelam em contexto, no processo de interação com o público, em condições específicas. Pensar a memória da arte digital, portanto, é pensar além da salvaguarda de arquivos.

Passado o período de efervescência e de descoberta das tecnologias digitais, os pesquisadores, as instituições da memória – como museus, arquivos e bibliotecas, os cientistas da computação, entre outros agentes da cultura e das tecnologias digitais

precisam lidar agora com o desafio de garantir a memória de um material instável, em constante transformação. No caso da arte, obras que estão em constante fazer-se.

A ARTE DA IMPERMANÊNCIA

As obras de arte, segundo Brea (2010), se inserem na condição privilegiada dos “produtos simbólicos”, livres de uma existência ordinária e fontes de alimento ao espírito. Sendo assim, podemos entender que as potencialidades simbólicas das obras de arte digitais também impedem que elas sejam compreendidas apenas como representações visuais, verbais ou sonoras de códigos numéricos. O arquivamento de seus dados informacionais, portanto, são insuficientes como método de preservação, principalmente quando essas obras se apresentam como obras abertas e relacionadas a processos de desenvolvimento junto ao público ou a algum contexto específico.

Uma grande parte dos estudos sobre arte digital a identifica como sinônimo de Arte e Tecnologia; outra parte entende a Arte e Tecnologia como um campo abrangente, que opera de modo interdisciplinar, atravessando práticas recorrentes da arte contemporânea e dialogando diretamente com a indústria da tecnologia e os avanços da ciência, sem se restringir a nenhum desses campos.

Hoje é possível obter resultados poéticos em trabalhos envolvendo, por exemplo, *big data*, internet das coisas, inteligência artificial, robótica, biologia molecular, novas ligas metálicas, novos materiais condutores, entre outros (GOBIRA, 2019). Mas embora a Arte e Tecnologia esteja bastante associada ao desenvolvimento da computação gráfica a partir de meados da década de 1960 (LIESER, 2010) e também à conexão em rede via internet, algumas expressões artísticas não são necessariamente digitais, como no caso da genética ou da mecânica. De qualquer forma, provavelmente “a dimensão da sua memória, dos modos de documentá-la, das formas de preservá-la, serão submetidos hoje ou no futuro às dimensões do intermitente computacional” (GOBIRA, 2019, p. 14).

Neste trabalho, entendemos arte digital como fenômeno integrante desse campo mais abrangente, porém cientes de que, de certa maneira, o aspecto digital simboliza essa relação entre arte, ciência e tecnologia; e por isso adotamos o termo em detrimento de outros, como arte computacional, artemídia, arte eletrônica, ciberarte e *new media art*, também comuns entre artistas e demais atores que compõem o campo da arte – como curadores, galeristas, críticos e historiadores da arte. Para fins de recorte de pesquisa, nos

limitamos sobretudo às expressões artísticas produzidas, armazenadas, apresentadas e difundidas em formato digital, por meio de sua circulação em rede via internet. É importante deixar claro que nem toda obra de arte digital necessita ou pode ser compartilhada via internet.

Como expressão do nosso tempo, a arte digital também compartilha de atributos presentes em outras linguagens da arte contemporânea, como a *performance*, a instalação e o *happening*. Desde a década de 1960, intensificaram-se os trabalhos artísticos que utilizam recursos efêmeros, colaborativos, discursivos, conceituais, processuais, documentais e transicionais como alternativas poéticas, gerando obras de arte voláteis e que não se configuram mais como objetos acabados e colecionáveis ou como “objetos-coisa”, nas palavras de Hanna B. Hölling (2019).

É importante destacar que, já entre as décadas de 1970 e 1980, antes, portanto, da popularização das tecnologias digitais, artistas pioneiros do diálogo contemporâneo entre arte, ciência e tecnologia já exploravam diretamente a relação espaço-tempo em trabalhos que abordavam a telepresença por meio de transmissões via satélite, *slow scan tv*, rádio, telefone e videotexto, estabelecendo redes colaborativas inclusive entre diferentes países (ARANTES, 2005).

Nesses experimentos, assim como na *performance*, o trabalho artístico se dava por meio de uma situação eventual e sua força poética não se revelava nas imagens geradas, mas sim na experiência proporcionada pela colaboração ao vivo e em rede durante aqueles eventos, semelhante às práticas da arte postal, que também teve grande adesão naquele período. A diferença estava na instantaneidade das trocas, impossível no caso da arte postal.

Interessante perceber que, apesar do potencial artístico das obras, a dimensão poética da arte postal habitava principalmente o intercâmbio entre elas. Esse contexto passava a importar mais do que as peças enviadas pelo correio, principalmente no caso do Brasil, que vivia o período de censura pela ditadura militar. Sem a rede de artistas colaboradores, as obras estariam, no mínimo, incompletas. A rede e o intercâmbio, portanto, se apresentam também como elementos constituintes das obras, como partes de seu discurso artístico e essa parece ser a condição para posicioná-las na história da arte como obras de arte postal.

Então, se a poética de trabalhos de telepresença se revela principalmente pela rede de colaboradores e pela experiência ou *performance* entre eles e não apenas nos itens

trocados ou nas imagens geradas a partir da interação, é possível considerar que a sua condição variável e transitiva, além de serem índices de temporalidade, também se distancia da musealização, já que sua pós-vida como objeto estanque no museu se torna inviável. Para esse tipo de trabalho, assim como para muitas obras de artes digitais na internet, a mudança ao longo do tempo é um elemento constitutivo e condição primordial à existência do trabalho. Como as práticas convencionais de conservação podem considerar a preservação ou até a restauração de uma obra de arte que se dá pela efemeridade e pelo evento e de que maneira ela ainda pode considerar seus aspectos materiais?

O PARADIGMA DA CONSERVAÇÃO E A MEMÓRIA EM REDE

No texto “Mídia transicional: permanência, recursividade e o paradigma da conservação”, Hanna B. Hölling (2019) comenta a distinção feita pelo filósofo David Davies entre mídia artística e mídia veicular e sugere que as práticas convencionais de conservação se detêm principalmente à mídia veicular, ligada ao meio físico da obra, como a tinta, a tela ou os vestígios materiais de uma instalação; já a mídia artística estaria relacionada a qualidades performativas, como pinceladas ou passos articulados. Segundo a autora, o discurso poético se faz presente pelos dois modos, mas ela indica que o paradigma da conservação privilegia as expressões artísticas fortemente ligadas à materialidade.

Ela ainda acrescenta que essa postura é consonante ao próprio legado que passou a orientar a produção artística da Europa Ocidental a partir do Iluminismo, o que coincide com o surgimento dos museus modernos e das academias de belas artes, instituições que logo assumiriam autoridade suficiente para determinar o estatuto do que seria uma “arte desejável”. De certa maneira, esse pensamento ainda reverbera nos modelos institucionais fundados naquele período e em seus modos de apresentação, aquisição e preservação de obras de arte.

A ideia de garantir que as futuras gerações tenham acesso a peças autorais únicas e o mais próximo possível da maneira como elas foram concebidas ainda parece ser a tônica dos métodos atuais de conservação, mas Hölling (2019) ainda diz que esse modelo enfrenta seu esgotamento diante das mídias transicionais e com a impermanência de obras como as de algumas expressões da arte digital. Ao se envolver apenas com os aspectos

materiais dessas obras, os métodos convencionais de conservação deixariam de fora alguns de seus aspectos cruciais.

Incorporar o caráter mutante dessas obras no paradigma da conservação se mostra como uma saída na visão da autora. Repensar o entendimento sobre as práticas de conservação seria urgente, mas acrescentaríamos que se faz necessário repensar o próprio entendimento contemporâneo a respeito da obra de arte e de seus elementos constitutivos. Mais do que isso, sugerimos ampliar a reflexão ao campo das possibilidades de memória desse tipo de produção artística que se mostra viva a partir da sua vocação à impermanência e à variabilidade. Pensamos que a pergunta não deve ser sobre como é possível conservar essas obras de arte, mas de que modo é possível que essas obras permaneçam vivas e relevantes à memória coletiva, apesar de suas transformações materiais. Ou, na verdade, preservar o direito à impermanência dessas expressões artísticas.

Os estudos contemporâneos sobre a memória apontam que a sensação de compressão do espaço-tempo e de simultaneidade das experiências cotidianas contribuíram para nossa perda de referências identitárias e pela ânsia de conservação de qualquer traço que remeta a um passado que ameaçava se perder. Nora (1984) vai dizer que esse é um dos motivos que justificam o aumento do número de museus, arquivos e bibliotecas a partir das últimas décadas do século XX.

Le Goff (1990) considera que a virada do século encarava uma crise identitária, que encontrava suas bases na Globalização e na diluição de fronteiras. Aliás, processo que tem no advento da internet um de seus símbolos. Ao que parece, encurtar as distâncias também teve seus efeitos colaterais. Apesar de parecer que o futuro havia chegado, o receio pela homogeneização dos espaços locais também fez surgir a urgência pela busca de raízes em vestígios do passado. Parece contraditório, mas enquanto vivia-se novas concepções espaço-temporais mediadas pelas tecnologias digitais e sem a preocupação com a memória dessas experiências, ao mesmo tempo crescia a busca por referências em um passado que parecia evanescer-se com a chegada do novo milênio. A perda desses vestígios representaria o medo da perda da identidade. Segundo Candau (2012), identidade e memória estão diretamente associadas. Uma fortalece a outra. Se passamos por um período de identidades enfraquecidas, é provável que nossas memórias também percorram o mesmo caminho.

Do ponto de vista das ciências naturais e da saúde, a memória diz respeito à capacidade de armazenagem e conservação de informações dos organismos; mas no contexto social, a memória pode ser entendida a partir de sua relação com a identidade individual e coletiva (ABREU, 1996). A dimensão individual da memória carrega consigo muitas particularidades subjetivas, porém muitos dos seus referenciais são sociais e se fazem presentes na memória compartilhada.

Essas formas sociais de memória, para Halbwachs (1990), se dão em rede e é um processo colaborativo, a partir de relações estabelecidas em uma determinada comunidade. É por meio de seus laços sociais que a memória pode se fortalecer e persistir, mesmo que esses laços sejam de dominação, cooperação ou conflito, como frisa o autor. A memória coletiva é compartilhada entre os membros mesmo sob condições adversas.

Numa perspectiva mais otimista, a memória de uma comunidade também poderia ser considerada um bem comum e, portanto, de responsabilidade coletiva. Pensar sobre a memória que construímos coletivamente a respeito do nosso tempo e da nossa atuação no mundo é pensar novamente na ideia de rede e já vimos que a arte digital pode ser um campo fértil à propagação de redes colaborativas.

Talvez seja possível se beneficiar dessa especificidade da arte digital e construir sua memória a partir da própria rede – lembrando que estamos falando sobre expressões artísticas produzidas, armazenadas, apresentadas e difundidas por meio de sua circulação em rede via internet. Fazendo-se valer de seu próprio meio, é possível se afastar do modelo convencional das práticas de conservação de obras de arte e oferecer condições para que as obras persistam vivas na rede a partir da transformação e da incorporação de outros elementos constitutivos ao seu discurso poético, como materiais documentais que revelam seu histórico de transformações, por exemplo.

Entretanto, neste ponto é inevitável pensar também sobre a gestão dessas informações, a tomada de decisões, a concepção de uma estrutura que viabilize a rede... Ou seja, é inevitável pensar sobre um modelo de governança desse bem comum. Seria por meio de uma plataforma? Já existem iniciativas que buscam encontrar uma saída para a perda de memória do digital. Uma das mais conhecidas é o *Internet Archive*, uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1996 e que se posiciona na rede disponibilizando livre acesso a materiais digitais e digitalizados, entre livros, *games*, *softwares* e músicas. Em 2001, a organização lançou o *Wayback Machine*, um serviço gratuito que permite a navegação de versões anteriores arquivadas de páginas da web.

Para Annet Dekker (2019), apesar do potencial, o material disponibilizado está longe de ser uma reprodução completa dos sites. Temos acesso apenas ao resultado de um arquivamento, condicionado ao recorte curatorial de quem o disponibilizou. Ou seja, uma visão parcial de um material que foi cristalizado na rede. Por isso, pensar sobre um modelo de governança, é pensar também sobre espaços de poder.

A GOVERNANÇA DO CONHECIMENTO COMO UM BEM COMUM

Segundo Hess e Ostrom (2007), o conhecimento é um recurso compartilhado por uma determinada comunidade sujeita a dilemas sociais, ou seja, é de responsabilidade coletiva. Para as autoras, as artes visuais se inserem na esfera do conhecimento, assim como a música, as artes cênicas e outras linguagens de trabalho criativo, uma vez que se configuram como tipos de entendimento adquiridos por meio de experiência ou de estudo.

As autoras comentam ainda que as pesquisas sobre esse tema, a princípio, partiram das investigações interdisciplinares sobre os recursos naturais compartilhados, mas ganhou expressividade principalmente a partir da difusão da internet, que inaugurou um novo espaço de informações distribuídas globalmente. Espaço que não seria exatamente um recurso privado e nem um recurso estritamente público. Diferentemente de recursos naturais como as águas e as florestas, o conhecimento não é um recurso subtrativo, quer dizer, o seu uso não diminui a quantidade do recurso disponível para o benefício de outro sujeito.

Em um mundo de recursos escassos, a pesca predatória ou a poluição de um rio, por exemplo, serão sempre práticas com potencial devastador. Se uma mineradora permite que seus rejeitos provoquem desequilíbrio ecológico em um rio, que inclusive pode ser fonte de sustento de centenas de famílias, então essa mineradora está subtraindo o volume de recursos disponíveis, interferindo no benefício que o rio produz à comunidade. Mas apesar da preocupante degradação dos recursos naturais que ameaça a vida coletiva, esse cenário de escassez não se replica no âmbito do conhecimento. Pelo contrário, o que se verifica é que quanto mais o conhecimento é compartilhado, mais o seu benefício se amplia, pelo menos em tese.

No caso das artes, quanto maior for o alcance de uma obra, maior será sua polissemia, despertando novos processos de significação, alimentando seu discurso poético com novos sentidos e, quem sabe, estimulando sua adaptabilidade ao novo, o que

pode favorecer a arte digital, principalmente nas condições comentadas anteriormente. Entretanto, tradicionalmente o campo das artes visuais vive um modelo de economia de escassez. Brea (2010) vai dizer que as obras de arte não são quaisquer objetos do mundo, mas sim objetos singulares e de máxima força de individualização, que tendem a acumular o máximo de valor de troca, pois elas são únicas. Elas são o resultado único de um enorme esforço e trabalho, que não chegam ao mundo em séries, como acontece com outros objetos, principalmente a partir da Revolução Industrial.

Porém, com o advento da fotografia e da era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, como bem anunciou Walter Benjamin no início do século XX, essa condição de escassez já não poderia ser aplicada a todas as produções artísticas e isso ganhou amplitude desde então. Quando consideramos a arte digital, por exemplo, é cada vez mais difícil falar em escassez. O que temos é a abundância de possibilidades de reprodução, remixagem e distribuição dessas obras mundialmente, aliás. A obra de arte não se apresenta mais como um objeto único, singular e que só pode pertencer a um único proprietário.

Mas seja no horizonte da abundância ou da escassez, o que aproxima os bens comuns, ainda segundo Hess e Ostrom (2007), é a utilização em conjunto desses recursos e a necessidade de gestão compartilhada por grupos de tamanhos e interesses distintos. A governança dos bens comuns exige forte ação coletiva, voluntariedade por parte dos sujeitos da comunidade, se apoia nas relações sociais tecidas por esses sujeitos e requer mecanismos que viabilizem o alcance de resultados. Portanto, em uma possível plataforma digital que se propunha a ser um desses mecanismos de viabilização do conhecimento amplo e aberto, é necessário apoio, coesão e arranjos institucionais entre os entes da comunidade.

Ao pensar sobre um modo alternativo de circulação e memória para a arte digital, é imprescindível pensar sobre a estratégia de governança do acervo de obras de arte em circulação. Afinal, é preciso haver um entendimento coletivo entre os diversos atores que compõem o campo das artes sobre a natureza das obras que serão compartilhadas, as dinâmicas de arquivamento, a sustentabilidade econômica, a política de direitos autorais, as práticas de atualização das obras, entre outros fatores que obrigam esses atores a entrar em consenso sobre determinadas situações – ou dilemas. Porém, quais instituições estariam envolvidas nesse processo e quem daria o primeiro passo a fim de estabelecer uma ação coletiva para a governança do que há em comum entre as diferentes vertentes e

níveis da arte digital, uma vez que parece inadequado falar em uma figura específica e central que seja capaz de determinar seu estatuto ou até mesmo o estatuto da arte contemporânea?

É possível considerar que o discurso histórico é narrado a partir de recortes e escolhas, sob condições específicas que determinam seus potenciais simbólicos e representativos. É uma posição de poder e caberá aos pioneiros do modelo de governança de uma suposta plataforma interoperável voltada à arte digital determinar as regras do jogo, mesmo que de maneira coletiva, buscando gerenciar o consenso. Afinal, esse coletivo pode ser formado por atores historicamente mais influentes, como os museus de arte, as galerias comerciais ou as casas de leilões, possíveis interessados em perpetuar essa influência sobre um ascendente mercado de arte digital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão de que os conteúdos disponibilizados na internet têm vida curta parece se mostrar cada vez mais clara, apesar da ampla capacidade de processamento, arquivamento e rastreamento de dados de que dispomos atualmente. Em menos de 30 anos, nossas possibilidades de acesso a conteúdos antigos na rede parecem limitadas. A sensação é de que esses conteúdos são muito menos duráveis do que outros disponíveis em nosso mundo físico. A questão é que muito da nossa produção cultural e de conhecimento se dá hoje via rede mundial de computadores, como por exemplo a produção acadêmica, cada vez mais digital, em revistas, anais de congressos e *e-books*. Tudo online. Mas online até quando?

De qualquer forma, o que se vislumbra neste breve ensaio é a possibilidade de enxergar caminhos alternativos fazendo-se valer da própria rede e das próprias especificidades do meio digital, uma vez que as instituições tradicionais responsáveis pela gestão da nossa memória compartilhada ainda não conseguem acompanhar o ritmo acelerado das transformações tecnológicas. Enquanto essas instituições – que aqui foram corporificadas nos papéis dos museus e conservadores de obras de arte – buscam encontrar um meio termo entre os desafios que são apresentados pelas novas configurações tecnológicas e seus modelos vigentes, os apagamentos das nossas vivências mediadas pelas tecnologias digitais continuam acontecendo.

Para Hess e Ostrom (2007), a descoberta futura do conhecimento é um bem comum, um tesouro que o presente deve às futuras gerações e entre as suas principais ameaças estariam a mercantilização, o enclausuramento e a degradação desse bem comum. Esse é o desafio que buscamos apresentar por último: a necessidade de se pensar um modelo de governança às obras de arte digitais disponibilizadas em rede, de perceber assimetrias de poder e de antever possibilidades de recortes curatoriais elegíveis à história da arte, refletindo é claro sob quais perspectivas específicas elas se dão. Na visão das autoras, o desafio da geração atual é garantir que os caminhos que levem a descoberta futura do conhecimento se mantenham abertos. Do lado de cá, entendemos também como desafio à nossa geração, permitir que as possibilidades de memória do digital continuem abertas e se manifestem em processos coletivos enriquecedores.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. In: **O discurso geográfico na aurora do século XXI**. Florianópolis, 1996. 22 p.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p. (Coleção a)

BREA, José Luis. **Las tres eras da la imagen: imagen-materia, film, e-image**. Madri: Ediciones Akal, 2010. 141 p.

BRITTO, R. A. **Cibercultura: sob o olhar dos estudos culturais**. São Paulo: Paulinas, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012. 219 p.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005. 177 p.

DEKKER, Annet. Armazenamento de culturas online e o *storytelling* como método. In: GOBIRA, Pablo (Org.). **A memória do digital: e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. 256 p.

GOBIRA, Pablo. A arte volátil. In: GOBIRA, Pablo (Org.). **A memória do digital: e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. 256 p.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 238 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HESS, Charlotte. OSTROM, Elinor. A framework for analyzing the knowledge commons. In: HESS, Charlotte. OSTROM, Elinor. Ed(s). **Understanding knowledge as a commons: from theory to practice**. Cambridge: The MIT Press, 2007, 367 p.

HÖLLING, Hanna B. Mídia transicional: permanência, recursividade e o paradigma da conservação. In: GOBIRA, Pablo (Org.). **A memória do digital**: e outras questões das artes e museologia. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. 256 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. 368 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LIESER, Wolf. **Arte digital**: novos caminhos da arte. Ed. H. F. Ullmann, 2010, 276 p.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 84 p.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. In __ (Org.): **Les lieux de mémoire**. V. 1. La République. Paris: Gallimard, 1984.

PAUL, Christiane. **Digital Art**. New York: Thames & Hudson, 2008. 256 p.

RHEINGOLD, Howard. **A comunidade virtual**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. 3 Ed. São Paulo: Paulus, 2008. 72 p. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação, v. 5).

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005. 2 ed., 302 p.