

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP)

Júlia Meireles de Lima

O Artista no Instagram: modos de uso, processos e arquivos de criação

São Paulo
2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP)

Júlia Meireles de Lima

O Artista no Instagram: modos de uso, processos e arquivos de criação

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, Processos de criação na comunicação e na cultura, sob a orientação da Professora Doutora Cecilia Almeida Salles.

São Paulo
2021

Banca Examinadora:

São Paulo, ____ de _____ de 2022

Agradecimentos

Aos meus pais, por sempre apoiarem os caminhos que escolhi delinear, acreditando e estimulando o conhecimento enquanto parte essencial da minha vida.

À minha orientadora, Cecília Salles, por uma escuta atenta e preocupada, acompanhando o desenvolvimento do trabalho sempre com atenção.

Aos meus amigos do mestrado, em especial Maria Luísa e Luiz Moura, pela paciência e apoio emocional.

Aos professores do programa de Comunicação e Semiótica, por aulas e debates que em muito me estimularam a pesquisar e aprender.

À toda equipe da PUC-SP, essencial para manter a universidade ativa e gerando conhecimento.

À Fundação São Paulo, cujo apoio financeiro tornou possível essa pesquisa.

Ao meu amigo Pedro, que, com seu olhar crítico e empenhado, acompanhou a elaboração do trabalho, sendo uma peça-chave nesse processo.

À Luiz, pelo companheirismo durante esse e tantos outros períodos.

Aos meus amigos de Recife, que mesmo longe se fazem sempre presentes.

Aos meus amigos de São Paulo, que me ensinaram que é possível me sentir em casa nessa cidade.

Por fim, agradeço novamente ao meu pai, que com afinho e dedicação, foi o melhor revisor que eu poderia ter nesta dissertação.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o processo de criação artística em meio às dinâmicas comunicativas existentes nas mídias digitais. Para este fim, o estudo teve por base a rede social Instagram (2010) e suas ferramentas, enquanto fomentadoras de novas perspectivas no âmbito criativo, imagético e social dos usuários artistas. A noção de processo de criação elaborada por Cecilia Almeida Salles é o ponto de partida para a análise das práticas criativas, que são, em parte, potencializadas pelo uso de redes sociais como o Instagram - e aparecem ao longo de toda a pesquisa. Visando a contextualização da plataforma escolhida, a pesquisa apoia-se nos estudos de Lev Manovich e Sarah Frier para análise do Instagram sob aspecto de sua evolução mercadológica e estética; passando por questões inerentes à sua utilização, como a imagem e a produção fotográfica, a exposição cotidiana, a interatividade e o algoritmo, por meio de teóricos como Paula Sibília e Eli Pariser. A partir dessa análise, busca-se entender de que forma as dinâmicas de produção suscitadas pelo Instagram podem tanto trazer pistas e modificações para o processo criativo de artistas, como podem servir enquanto suporte direto de seus trabalhos. Para este fim, investigam-se os artistas Samuel de Saboia e Isabella Galvão, utilizadores da plataforma como parte do seu cotidiano e de divulgação de suas obras e processos; e o artista Gustavo von Ha que, diferentemente dos anteriores, utiliza a plataforma como suporte direto de sua produção artística. Partindo de uma análise que ora se aprofunda em questões únicas de um artista, ora estabelece diálogos com outros presentes na plataforma, o trabalho aborda teóricos como Nicolas Bourriaud, Gilles Lipovetsky e Hito Steyerl; ensaia observações sobre o uso da plataforma; e, contando também com entrevistas realizadas com parte dos artistas, apresenta um possível caminho dos processos ora expostos, ora mediados pela rede social.

Palavras-chave: Processos de criação, Instagram, Arte, Redes Sociais

ABSTRACT

This research analyzes the creative process in the midst of the communicative dynamics that exist in digital media. To this end, the study was based on the social network Instagram (2010) and its tools, as they foster new perspectives in the creative, visual and social scope of artist users. The notion of the creative process, as developed by Cecilia Almeida Salles, is the starting point for the analysis of creative practices which are, in part, enhanced by the use of social networks such as Instagram - and which appear throughout the entire research. Aiming at contextualizing the chosen platform, the research is based on the studies of Lev Manovich and Sarah Frier in order to analyze Instagram under the aspect of its marketing and aesthetic evolution; taking into account issues inherent to its use, such as image and photographic production, daily exposure, interactivity and the algorithm, through the work of theorists such as Paula Sibilia and Eli Pariser. From this analysis, we seek to understand how the production dynamics raised by Instagram can both bring clues and changes to the creative process of artists, and can serve as a direct support for their work. To this end, we investigate the artists Samuel de Saboia and Isabella Galvão, who use the platform as part of their daily lives and also as a medium for the dissemination of their works and processes; and artist Gustavo von Ha who, unlike the others, uses the platform as a direct support for his artistic production. Starting from an analysis that sometimes goes deeper into the unique issues of an individual artist, and at times establishes dialogues with others present on the platform, the research approaches the work of theorists such as Nicolas Bourriaud, Gilles Lipovetsky and Hito Steyerl; makes observations about the use of the platform; and, also counting on interviews carried out with some of the aforementioned artists, it presents a possible path of creative processes that are sometimes exposed, sometimes mediated by the social network.

Key words: Creative process, Instagram, Art, Social Network

Lista de Figuras:

Figura 1: <i>Afroprojections: A Hello From The Above/Below</i> (Samuel de Saboia, 2021).....	46
Figura 2: <i>Inocência</i> (Samuel de Saboia, 2019).....	46
Figura 3: <i>Printscreen</i> da galeria de Samuel de Saboia.....	47
Figura 4: <i>Printscreen</i> da galeria de Samuel de Saboia.....	47
Figura 5: <i>Printscreen</i> da galeria de Isabella Galvão.....	51
Figura 6: <i>Printscreen</i> da galeria de Isabela Galvão.....	51
Figura 7: <i>Dona Maria Farrapo</i> (Isabella Galvão, 2021).....	52
Figura 8: <i>O tempo entre as lágrimas</i> (Isabella Galvão, 2021).....	52
Figura 9: <i>Printscreen</i> da galeria de Samuel de Saboia.....	55
Figura 10: <i>Printscreen</i> da galeria de Samuel de Saboia.....	55
Figura 11: <i>Printscreen</i> da galeria de Samuel de Saboia.....	55
Figura 12: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 13: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 14: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 15: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 16: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 17: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Isabella Galvão.....	63
Figura 18: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Samuel de Saboia.....	64
Figura 19: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Samuel de Saboia.....	64
Figura 20: <i>Printscreen</i> de <i>Stories</i> de Samuel de Saboia.....	64
Figura 21: <i>Printscreen</i> dos destaques de Regiany Maia.....	65
Figura 22: <i>Printscreen</i> dos destaques de Regiany Maia.....	65
Figura 23: <i>Printscreen</i> dos destaques de Regiany Maia.....	65
Figura 24: <i>Printscreen</i> dos <i>Stories</i> da fotógrafa Driely Carter.....	66
Figura 25: <i>Printscreen</i> dos <i>Stories</i> da fotógrafa Driely Carter.....	66
Figura 26: <i>Printscreen</i> dos <i>Stories</i> da fotógrafa Driely Carter.....	66
Figura 27: <i>Printscreen</i> postagem de Carlos Vergara.....	67
Figura 28: <i>Printscreen</i> postagem de Carlos Vergara.....	68
Figura 29: <i>Printscreen</i> postagem da galeria Bazaar.....	81
Figura 30: <i>Printscreen</i> galeria Cindy Sherman.....	82
Figura 31: <i>Printscreen</i> galeria Cindy Sherman.....	82
Figura 32: <i>Printscreen Stories</i> Gustavo von Ha.....	84

Figura 33: <i>Printscreen Stories</i> Gustavo von Ha.....	84
Figura 34: <i>Printscreen Stories</i> Gustavo von Ha.....	84
Figura 35: <i>Printscreen</i> galeria de Gustavo von Ha.....	86
Figura 36: <i>Printscreen</i> galeria de Gustavo von Há.....	86
Figura 37: <i>Printscreen</i> da galeria do MAC- USP.....	94
Figura 38: <i>Printscreen</i> da galeria do MAC- USP.....	94
Figura 39: <i>Printscreen</i> da galeria do MAC- USP.....	94

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: O processo criativo e as dinâmicas comunicativas do Instagram.....	16
1.1 O processo criativo.....	16
1.2 Instagram: histórico, desenvolvimento e produção de imagens.....	19
1.3 Interatividade.....	30
1.4 O algoritmo.....	34
Capítulo 2: Processo: arquivos, registros e cotidiano no Instagram.....	42
2.1 Modo de uso, arquivos de criação e perfis em foco.....	42
2.2 Samuel de Saboia e Isabella Galvão.....	44
2.3 Processos e interseções.....	53
2.4 Janela para a vida.....	53
2.5 Documentação e registros de processo.....	60
2.6 A legitimação do artista.....	73
2.7 Visibilidade e disponibilidade: pode o artista ficar refém da rede?.....	76
Capítulo 3: Processos e criações no Instagram.....	79
3.1 Modo de uso e perfil em foco.....	79
3.2 Gustavo von Ha.....	83
3.3 O processo em von Ha.....	87
3.4 Autoria e demanda por publicações.....	96
Considerações Finais.....	97
Referências Bibliográficas.....	100

Introdução

As mudanças ocorridas na sociedade contemporânea são quase tão palpáveis quanto as tecnologias que as impeliram, na medida em que a rede digital interferiu na socialização, nas possibilidades de expressão e, também, nas possibilidades de criação. Nesse contexto, as novas formas de criação e interação suscitadas por esses avanços tecnológicos despontam como possíveis elementos que alteram a percepção e a relação do homem contemporâneo com experimentações cotidianas, interativas e culturais. Esta é uma característica comum ao surgimento de novos meios de comunicação, ao possibilitarem um novo suporte para a corporificação da linguagem, como afirma Lúcia Santaella:

Quaisquer mídias, em função dos processos de comunicação que propiciam, são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar, de modo que o advento de cada novo meio de comunicação traz consigo um ciclo cultural que lhe é próprio e que fica impregnado de todas as contradições que caracterizam o modo de produção econômica e as conseqüentes injunções políticas em que um tal ciclo cultural toma corpo. (SANTAELLA, 2003, p.25)

Esse ciclo cultural, ainda que coexista com outras formas de produção de cultura, afeta sistematicamente os modos de existir e de experienciar as esferas que permeiam a vida contemporânea. Afinal, segundo Edgar Morin: "Os indivíduos só podem formar e desenvolver o seu conhecimento no seio de uma cultura, a qual só ganha vida a partir das inter-retroações cognitivas entre os indivíduos: as interações regeneram a cultura que as regeneram". (MORIN, 2002, p. 24).

Desta forma, fica claro que existe uma mudança quando analisamos a influência das redes sociais nas práticas culturais mediadas por dispositivos. Segundo Guareschi (2006), para os sujeitos modernos – e a isso atribuo também aos contemporâneos – lidar com o impacto desse fluxo de informações que invade a vida cotidiana de uma forma desconhecida para as gerações precedentes e atribuir-lhes significado é uma tarefa inevitável. Além disso, o papel do sujeito e as novas possibilidades comunicativas geradas pelas redes digitais conferem à comunicação um vasto campo de investigação. Assim, quando pretendemos analisar uma rede digital, há de se levar em conta as inúmeras ramificações e sentidos comunicacionais nela implicados.

Uma das dimensões consideravelmente afetada com a proliferação de dispositivos móveis e o advento de recursos tecnológicos diz respeito à produção de imagens, que ingressam na vida cotidiana de modo cada vez mais natural, através das câmeras de celulares e das plataformas que estimulam uma troca imagética e interativa entre usuários. Este é o caso

principal do Instagram (2010)¹, rede social em constante crescimento, com massiva adesão de usuários, instituições e personalidades, parecendo corroborar a máxima dos jovens: "Se você não está no Instagram, você não existe". Ao adentrar o cotidiano dos indivíduos, tornando-se um ambiente de comunicação e de intercâmbio de imagens com múltiplos recursos, o Instagram evidencia a necessidade de estudos sobre as dinâmicas suscitadas por sua utilização. Dentro das várias áreas afetadas, a do processo de criação artístico se mostra uma das mais intrigantes quando lidamos com múltiplas instâncias da criação nas redes. Criamos imagens, perfis, usuários, fornecemos dados, preferências e nos inserimos também numa comunicação mediada por outras forças que não só as dos sujeitos em rede, como também dos algoritmos. Diante das informações que são trocadas nesse compartilhamento coletivo, pode-se perguntar de que forma esses usuários estão criando seus perfis e suas características virtuais, ou mesmo seu próprio trabalho artístico, agora exposto imagetivamente em processo, e aberto muitas vezes publicamente. Ao habitar essa esfera midiática, os artistas, assim como outros usuários, vivem determinados processos de exposição, experimentando formas de comunicação que ora entrelaçam as esferas de suas vidas e de seus processos de criação, ora sugerem um novo caminho de produção artística.

Através das ferramentas presentes na plataforma - que por sua lógica de funcionamento incentivam certos modos de uso - busco compreender como determinados artistas utilizam-nas para documentar processos, promover suas obras, interagir com públicos e realizar experimentações artísticas. Consciente das diferentes formas de utilização que o Instagram possibilita a seus usuários, trato de artistas mais e menos midiáticos, investigando através de seu comportamento online as intersecções entre vida, arquivos e processo criativo na rede, bem como uma produção de arte que encontra na plataforma seu local de criação e exibição. Assim, ensaio um caminho que tem como objetivo entender uma parte dos artistas como indivíduos que estão sujeitos às dinâmicas das redes sociais, e também artistas cujo trabalho se insere diretamente na plataforma.

Para desenhar essa pequena paisagem *instagramática*, divido a dissertação em três partes. No primeiro capítulo busco realizar um breve panorama sobre o processo de criação e as redes sociais, com enfoque específico no Instagram. Os estudos de Cecilia Salles, que

¹ É importante delinear que na dissertação o Instagram aparece não só como uma plataforma, no momento em que sua constituição se dá através de um ambiente de uso específico, mas também como rede social, que conta com fatores interativos e carrega em si a característica de ser *online*. Portanto, as duas denominações aparecem na dissertação, já que o uso da plataforma implica no uso da rede social e vice-versa.

permeiam toda a dissertação, entram com mais vigor nessa seção, entrelaçando-se com algumas das dinâmicas sugeridas pelo uso da plataforma. Interessada em entender o Instagram a partir de uma perspectiva ampla, teço uma breve análise de suas funções e ferramentas, assim como as respectivas consequências para os usuários através da discussão oriunda das elaborações de Lev Manovich acerca das imagens produzidas no contexto das plataformas virtuais de compartilhamento. Considero que o modo de produzir imagens neste ambiente permite uma discussão sobre como as imagens de processos artísticos são exploradas por usuários-artistas. Abordar as imagens dentro da plataforma, naturalmente, nos remete ao modo como o Instagram foi pensando por seus criadores e quais caminhos uma rede de alta mobilidade sugere para quem a utiliza. Para isso, me fundamentei nas discussões trazidas pela jornalista Sarah Frier como forma de entender a evolução da rede ao longo do tempo e como suas ferramentas gradualmente foram suscitando modos de uso específicos.

Ao delinear essas questões, pensar em algumas das consequências para os usuários tornou-se inevitável. Assim, abordar a visibilidade, a auto-exposição e a diluição entre público e privado mostra-se um caminho fértil para elaborar algumas questões inerentes a esse uso. Considerando que a interação é uma das características essenciais do Instagram e de outras redes sociais, é importante pensá-la como um vetor que atravessa o uso dessa rede suscitando novas formas de comunicação entre usuários, assim como um possível caminho de criação, uma vez que o processo também se constrói através da relação entre o artista e seu entorno. Nesse âmbito, é essencial considerar o algoritmo como instância incontornável, uma vez que habitar essa esfera de comunicação demanda uma adesão a fatores que, apesar de muitas vezes invisibilizados, criam um ambiente altamente singularizado para cada usuário. Assim, busco também tratar desse mediador através de teóricos como Eli Pariser e Taina Bucher, que tecem considerações sobre esses agentes que permeiam o ambiente virtual.

No segundo capítulo, exploro o uso pretendido pelos criadores da plataforma através de artistas que a utilizam como forma de promoção de seu trabalho, divulgação de sua obra e de aspectos de sua vida. Para isso, dois artistas são o foco principal para investigar mais a fundo a relação entre suas atuações em rede e seus processos de criação. Partindo dos artistas Samuel de Saboia e Isabella Galvão, usuários ativos, busco elaborar considerações sobre o entrelaçamento entre vida e arte, registro de processo e a legitimação do artista através da rede. Pautada nas discussões de Cecilia Salles, considereirei todas as imagens produzidas em rede como arquivos que podem ser analisados como parte de seus processos e que, portanto, demandam

abordagens específicas para cada um, ainda que ambos se encontrem, em maior ou menor grau, nas discussões que são empreendidas ao longo do capítulo.

Conheci Samuel em meados de 2016, enquanto ele pintava uma das paredes do Edf. Texas, no Recife. Lembro que após algumas horas o observei usando o celular, tirando fotos de sua recém-pintura, de si, das pessoas e daquela noite para postar no Instagram. Acredito que foi um dos momentos que eu o compreendi como um artista que se utilizava daquela plataforma como forma de retratar momentos cotidianos específicos e de se autopromover artisticamente, bem antes de ter o respaldo do circuito tradicional de arte. Desde então o acompanho no Instagram, tendo observado ao longo do tempo as mudanças de seus traços e acompanhado, ainda que de longe, seu voo para além das imagens daquela pequena galeria que se formava em meu celular quando abria seu perfil. Retomá-lo aqui para entender o seu modo de uso é acessar parte das minhas memórias e das minhas observações, que nem sempre foram passíveis de registro imediato e que sugerem um uso quase que performático da rede. Pensar em seu processo como um entrelaçamento entre vida e obra me remeteu diretamente ao que discorre Nicolas Bourriaud sobre esse tema, mas também me levou a pensar as ações na plataforma a partir de teóricos como Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, que trazem à tona algumas problemáticas que me pareceram incontornáveis.

Isabella Galvão, por outro lado, despertou curiosidade sobre sua atuação no momento em que comecei a acompanhar registros recorrentes de seu processo em andamento, através de publicações no Instagram. A artista parecia encontrar na rede social um local de exibição e venda de suas obras, mas também uma forma de registrar seu processo na medida em que ele ocorria. Essa documentação online entra na análise como meio de pensar nas possibilidades que foram proporcionadas pela rede social, bem como o que esses registros podem oferecer para pensar o processo de criação de artistas². Esse comportamento, também verificado em Samuel, pareceu ser uma constante no uso de diversos artistas, alguns já consagrados e outros mais jovens que buscavam visibilidade através do Instagram.

Nessa esteira, delinearam-se algumas consequências sobre esse modo de uso para os artistas, como é o caso de uma crítica quase invisível que emerge de práticas comportamentais de seus seguidores; o local do Instagram como possível legitimador de certos artistas; e a cobrança por uma visibilidade e presença online constante.

² Com Isabella tive a oportunidade de realizar uma conversa sobre sua atuação, que foi de suma importância para pensar em aspectos de seus registros online.

No terceiro capítulo me volto para o uso da plataforma e suas ferramentas como meio direto de criação a partir do artista Gustavo von Ha. von Ha utiliza o Instagram como forma de criação narrativa imagética a partir da reciclagem e re-compartilhamento de imagens alteradas, memes e músicas, utilizando avidamente os recursos da plataforma como meio de criação e arquivamento. O processo do artista³, nesse caso, parece estar diretamente ligado ao uso da plataforma e suscita discussões que contam com teóricos como Hito Steyerl e Limor Shifman para pensar a sua atuação. A partir dessas considerações, é possível pensar em um outro tipo de arte que surge na plataforma, podendo esta se apresentar como espaço que também desperta criatividade, através de um uso lúdico.

Esta dissertação não pretende operar por um viés afirmativo ou inteiramente conclusivo, mas constitui-se um ensaio que tem como mola propulsora as dinâmicas comunicacionais do Instagram no intuito de entender, ou melhor, levantar questões a respeito das condições desse processo criativo. Ao me afastar de uma retórica que busca conclusões sobre determinados fenômenos dentro do processo criativo, desejo realizar uma espécie de panorama do uso e da produção de artistas na rede. Ao abordar o próprio fluxo das mídias digitais, não almejo respostas fechadas, mas questionamentos e observações dos possíveis caminhos que o processo de criação toma quando colocado sob o prisma dessa rede social.

³ Também realizei uma conversa com o artista, de forma a entender seu processo e sua relação com as imagens da rede.

Capítulo 1: O Processo criativo e as dinâmicas comunicativas do Instagram

1.1 O processo criativo

Os estudos dos processos de criação, oficializados de forma concreta a partir do nascimento da *Crítica Genética* - termo cunhado em 1979 pelo crítico Louis Hay, abriram portas para a ampliação do estudo das obras, confrontando-as com a variada gama de possibilidades que as compõem. Inicialmente voltada para o estudo de manuscritos literários, a Crítica Genética gradualmente ampliou seu escopo de estudos para abranger o universo da criação, entendendo a obra (seja ela de que natureza for) como algo em permanente construção.

Segundo Cecilia Salles:

A Crítica Genética abala, de certo modo, a concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público — a obra de arte fechada na perfeição de sua forma final. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão — balbuciante e inacabada. A Crítica Genética manuseia um objeto estético, ou melhor, um objeto que vai adquirindo caráter estético ao ser aceito por seu criador. Pode-se pensar, nessa perspectiva, numa "estética em criação", em perpétuo devir. (SALLES, 2008, p.121)

Quando rascunhos, manuscritos e documentos adquirem importância e são entendidos como partes inerentes da produção de uma obra, novos caminhos interpretativos e de segmentação da criação tomam forma. Dentre os campos da crítica genética brasileira, que, segundo Romanelli (2015), tem se destacado no cenário internacional por ampliar suas reflexões e pesquisas, debruço-me nos estudos trazidos por Cecilia Salles sobre a análise do processo de criação nas artes.

A autora opta por limitar a crítica genética às pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos criativos com a finalidade de compreender percursos específicos da produção de uma obra, enfatizando um olhar retrospectivo dos processos. Sua compreensão da criação, assim, estende esse espectro ao flagrar características em comum nos percursos, levando-a a formular uma teorização de natureza geral sobre a criação artística. Segundo Salles:

Essas reflexões teóricas (...) oferecem uma abordagem processual, que adiciona ao olhar retrospectivo da crítica genética, uma dimensão prospectiva de uma crítica de processo, ou seja, uma maneira de se discutir objetos em movimento, ou um modo de acompanhar os processos em ato. Muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, parecem necessitar de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes. (SALLES, 2007, p.125)

A crítica de processo, assim, parte de investigações sustentadas pelas pesquisas dedicadas ao acompanhamento dos meandros da criação a partir de materiais produzidos pelos artistas: diários, anotações, fotografias e variados materiais, permitindo analisar um pensamento em construção através da relação entre esses registros e a obra entregue ao público (SALLES,

2006). A análise desses documentos sugere a não separação entre processo e obra, levando-nos a ideia de *inacabamento* e de não-linearidade da produção artística. Para além desses documentos e materiais produzidos pelo artista, há outras variáveis que devem ser analisadas como parte desse processo, investigando-o não apenas a partir de registros individualizados e pessoais, mas como algo que se constrói também a partir do coletivo. Assim, cabe:

Pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p.10)

Isto significa que o estudo desses processos entende o caminho de realização da obra como uma rede complexa de relações e inter-relações que podem se materializar em documentos, mas são influenciadas e moldadas através de relações estabelecidas durante esse trajeto - que não tem a obra final como destino, mas como parte de um pensamento em construção. Para a autora, a busca no fluxo da continuidade nunca se apresenta completa, pois o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. Deste modo, a criação escapa de uma lógica linear e existe em constante relação com os ambientes na qual o artista habita, bem como suas próprias dinâmicas individuais e subjetivas. Assim, o aspecto individual do processo está interligado ao aspecto coletivo, já que a existência e produção desse sujeito estabelece diálogos constantes com o que lhe é externo, em constante construção/modificação. Essa é uma perspectiva adotada pelo teórico Vincent Colapietro (2016) ao pensar o sujeito como um ser constituído e situado. Nas palavras do autor:

O sujeito é um ser constituído e situado. O sujeito é constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; ele/ela é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. Assim, qualquer ação consciente e engenhosa que possamos atribuir a sujeitos individuais, como artistas criativos (...) podemos fazê-lo apenas com consciência crítica de que tais atribuições tenham pouca ou nenhuma relação com as capacidades originais de indivíduos isolados. (COLAPIETRO, 2016, p.47)

Assim, esse sujeito mantém um diálogo constante com seu tempo histórico-cultural, uma vez que é alimentado pelo ambiente que o cerca, numa comunhão frequente com o que é externo à sua individualidade, complexificando ainda mais o campo da criação. Essa ideia de uma criação imbricada na cultura, na sociedade e no sujeito também é abordada pela artista plástica Fayga Ostrower em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* (1977), quando, ao oferecer um grande panorama sobre a criação, compreende que a natureza criativa, apesar de conter potencialidades individuais, é elaborada dentro de um contexto cultural e age de acordo com particularidades de uma época.

A partir dessa perspectiva, pensar o estudo, a produção e o acompanhamento de processo demanda uma abordagem múltipla e contextualizada com os suportes existentes, o meio cultural, social e as dinâmicas específicas que podem permear a esfera das produções e desses sujeitos. Direcionar o olhar para o processo de criação sob as perspectivas comunicativas que tangem a sociedade atual mostra-se de suma importância para compreender, tanto suas consequências para a criação artística, como para o próprio indivíduo-artista, que se insere diretamente nesse ambiente e com ele estabelece relações. O advento na contemporaneidade de diferentes suportes de comunicação e de troca de imagens se inserem como um espaço onde outras possibilidades de criação são reveladas, compreendendo novas formas de registro de processo, embora não sejam alheias às formas precedentes. Ao partirmos das novas tecnologias comunicativas e interativas para pensar o processo criativo de artistas, encontramos um campo profícuo para análise de fenômenos na produção de arte e na crítica de processo. Dessa forma, as criações realizadas no contexto das mídias sociais - que entram ora como local de experimentação, ora de documentação - também parecem exigir novos modos de abordagem teórica e conceitual.

Essas características porosas e certamente complexas das novas mídias e suas tecnologias para os indivíduos (artistas ou não) certamente provocam diversas possibilidades de criação, inventividade e experimentação, uma vez que oferecem ferramentas variadas para que se habite esse ambiente. Afinal, como afirma Pierre Lévy (1999, p.20) "é impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo."

As dinâmicas suscitadas pela difusão das redes sociais, amplamente analisadas dentro do arcabouço da comunicação⁴, aportam a uma série de mudanças nos eixos sociológico, antropológico e cultural ao se colocarem como uma camada influente na sociedade. De acordo Brignol e Cogo (2011, p.76): "As mídias penetram todas as instâncias da vida social, estão no foco das discussões sobre globalização, mundialização da cultura e aceleração dos fluxos informacionais, sendo apontadas como protagonistas de mudanças nas interações sociais". A disseminação dos dispositivos tecnológicos, portáteis e integrados à internet, em redes globais de instrumentalidade (CASTELLS, 1999), apontam para um cotidiano permeado por máquinas que modificam as formas perceptivas do tempo, do espaço e da própria imagem, que conquista

⁴ Por autores como Castells (1999), Lévy (1999), Recuero (2009)

cada vez mais espaço. Tal fato é potencializado pelos aplicativos e plataformas para celulares que se pautam e estimulam a troca imagética entre usuários. Devido à multiplicidade dos recursos presentes nessas mídias, a questão da imagem também se torna um eixo fundamental dentro da vivência telemática e impulsiona o estudo de processos e da própria produção de arte no momento em que a imagem se torna um dos meios de documentação, exposição e interação de artistas.

Embora esse campo possua inúmeras possibilidades de exploração - dada a vasta quantidade de redes, aplicativos e gadgets - direciono meu olhar para a rede social Instagram. Plataforma de massiva adesão, sua dinâmica de funcionamento provoca novos tipos de relação com imagens, produções, compartilhamento e pessoas no ambiente telemático. Pensando na abordagem de processo afinada com a contemporaneidade, o estudo da criação através do Instagram desponta como uma forma de encontrar diferentes modos de produção artística e processual, uma vez que a plataforma comporta uma série de ferramentas e sugere modos de uso específicos. Sendo esta uma rede que se baseia majoritariamente na troca de imagens, oferece tanto uma discussão sobre o modo de produção artístico imagético, quanto para o modo de documentação dos processos artísticos, que não configuram mais rascunhos e esboços guardados no ateliê, mas imagens compartilhadas em contas amplamente acessíveis. Não obstante, lança luz a questões que dizem respeito à interatividade, exposição, visibilidade e a diluição de fronteiras entre público e privado, bem como sobre o próprio circuito da arte na plataforma e as possibilidades inventivas que ela pode suscitar. Estas também se mostram incontornáveis quando buscamos entender a plataforma como um meio palpável no qual mudanças no eixo artístico e de acompanhamento de processo emergem.

1.2 Instagram: histórico, desenvolvimento e produção de imagens

O Instagram é uma rede social que tem como principal função o compartilhamento de imagens e vídeos de diversas naturezas. Criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, possui alta adesão e atualmente ultrapassa a marca de 1 bilhão de usuários.

A rede social permite a criação de um álbum de imagens (fotografias, vídeos etc.) em cada perfil, com a possibilidade de editá-las através de filtros variados no próprio sistema. Esses perfis podem ser públicos ou privados e contêm o nome do usuário, uma descrição opcional e o álbum das imagens compartilhadas para seus seguidores ou para quem acessá-las através daquele nome. Elas podem ser acompanhadas de legendas e é possível vincular a publicação a

uma localização específica. Essas imagens são primeiramente vistas através de um *feed* e posteriormente disponibilizadas nas páginas individuais (galeria) de cada usuário. Outras pessoas interagem com as publicações através de *likes* e *comentários*.

Desde o ano de 2016 as publicações em feed, que antes eram organizadas em tempo real, passaram a ser algoritmizadas por ordem de relevância para cada usuário. Também nesse ano a plataforma lançou o recurso *Stories* baseado no aplicativo *Snapchat*⁵, onde os usuários poderiam publicar fotografias ou vídeos que desaparecem após 24 horas do espaço público, no que podemos chamar de armazenamento temporário⁶, mas que ficam disponíveis numa seção de arquivamento, somente acessada pelo usuário da conta. O objetivo de tal recurso foi permitir que os usuários partilhem fotografias e vídeos informais das suas atividades diárias, construindo não somente um álbum fixo de imagens, mas uma construção efêmera de seu cotidiano. Assim, ainda que a circulação de imagens e vídeos em redes sociais seja caracterizada pela efemeridade com o trânsito de *timelines* (LE MOS, 2014), o recurso possibilitou classificar as imagens produzidas no aplicativo em dois tipos: os diários visuais de cada perfil, que permanecem em constante diálogo, e os lampejos de imagens cotidianas, com duração pré-determinada.

Como é característico das redes sociais, que se encontram em constante modificação, atualizações foram inseridas na plataforma a partir de recursos como o *IgTv*⁷, *Reels*⁸ e outras modificações de compartilhamento. Além disso, desde 2016 é possível criar contas comerciais, o chamado *Instagram for Business*, que fornece dados relevantes para marcas e usuários que utilizam a rede social para vender algum produto. Essa modalidade permite aos usuários com esse tipo de conta acompanhar os dados de interações, likes e compartilhamento, além de possibilitar o impulsionamento de posts e anúncios através de um pagamento dentro do próprio sistema.

⁵ Criado por Evan Spiegel, Bobby Murphy e Reggie Brown em 2011, a plataforma permite que os usuários interajam por mensagens, fotos e vídeos que desaparecem depois do tempo determinado. Também conta com recursos como filtros animados, adesivos para selfies e geolocalização.

⁶ "O armazenamento temporário consiste na função de armazenamento de postagens, opção disponibilizada ao usuário na hora de postar e até mesmo, após o conteúdo já ter sido publicado". Disponível em: <<https://tecnologia.ig.com.br/2017-05-31/armazenar-posts-instagram.html>> Acesso em: 20 de maio de 2021

⁷ O IGTV é um local dentro do Instagram dedicado a vídeos imersivos e longos. Não têm o limite de um minuto e ocupam a tela inteira.

⁸ Segundo o site do Instagram, em agosto de 2020: "Reels convida você a criar vídeos divertidos para compartilhar com os seus amigos ou qualquer pessoa no Instagram. Grave e edite vídeos com vários cliques de 15 segundos com áudio, efeitos e novas ferramentas de criação. Você pode compartilhar vídeos do Reels com seus seguidores no Feed e, se tem uma conta pública, disponibilizá-los para a grande comunidade do Instagram por meio de um novo espaço no Explorar. O Reels no Explorar oferece à qualquer pessoa a chance de se tornar um criador de conteúdo no Instagram e alcançar novos públicos em um palco global." Disponível em: <<https://about.instagram.com/pt-br/blog/announcements/introducing-instagram-reels-announcement>> Acesso em: 20 de maio de 2021

Analisar o processo de criação artístico e o impacto da plataforma na vida do artista e na produção de arte engloba diversos temas e se relaciona diretamente com as possibilidades de interação, acompanhamento e produção fotográfica, já que ao falar, por exemplo, de documentos processuais intencionais ou vestigiais dentro da plataforma, há de se levar em conta que estamos tratando desses documentos sob a rubrica da imagem, principalmente a imagem fotográfica. Consciente da complexidade da própria plataforma e para a análise do processo de criação artístico através do uso dessa rede, acredito ser necessário uma breve análise dos regimes de imagem que configuram a galeria e os *Stories* no intuito de entender de que forma esses recursos fotográficos apresentam novas dinâmicas de relação entre vida privada e vida pública, exposição do íntimo, interação imediata e as potências criativas que surgem através de sua utilização. Além desse aspecto - que pode se apresentar como uma documentação de processo, bem como um acompanhamento íntimo ou público de artistas - é preciso estar consciente de que outras dinâmicas de interação e de publicação presentes nessa rede dependem de fatores específicos do próprio ambiente virtual. O processo criativo sob essa perspectiva se apresentaria ainda mais como inerentemente móvel e de difícil classificação (SALLES, 2006), imbricado nas dinâmicas próprias dessa plataforma comunicacional.

Imagens e desdobramentos do Instagram

O Instagram é uma rede social que produz mais de mil imagens por minuto⁹. Este fato, longe de entrar como algo de cunho exclusivamente numérico, denota a importância de tratarmos das imagens produzidas ou compartilhadas em rede para uma análise do processo. Essas imagens, que compõem um repertório individual e coletivo, encontram no Instagram diversas formas de manifestação, que se retroalimentam e apresentam caminhos de acompanhamento de processo.

A fotografia, que desde seu surgimento gerou importantes mudanças no campo da produção de imagens, está diretamente ligada a essa rede, uma vez que a maior parte das imagens produzidas provém de fotografias tiradas por seus usuários através dos dispositivos móveis. Esse uso da câmera nos telefones celulares alia a ubiquidade e conectividade na criação e distribuição de imagens (LE MOS, 2007), gerando dinâmicas cada vez mais associadas a questões temporais e de caráter imediatista, que modificam também as relações sociais. Além

⁹ Dados coletados do site: < <https://www.internetlivestats.com/one-second/#instagram-band> > - Acesso em: 15 de set. de 2021

disso, através do compartilhamento mútuo de imagens proporcionado por esses aplicativos, pode-se dizer que o usuário hoje é ao mesmo tempo o operador da câmera fotográfica e espectador dessas imagens, distribuídas e consumidas simultaneamente. Essa dinâmica pode ser relacionada também ao que o escritor e pesquisador Clay Shirky (2012) discorre sobre a mídia em geral, quando afirma que “a mídia é na verdade como um triatlo, com três enfoques diferentes: as pessoas gostam de consumir, mas também gostam de produzir e de compartilhar” (SHIRKY, 2012, p.33)

Assim, questões relativas à temporalidade das interações, produção compulsória de imagens e a diluição de fronteiras entre público e privado se mostram essenciais quando buscamos entender a imagem no Instagram e suas consequências para a sociedade. Ainda que essas novas mídias tenham causado efetivas mudanças na comunicação, é importante ressaltar que a convivência e a interação entre agentes sociais com imagens existe há muito tempo, embora tenha se modificado consideravelmente na contemporaneidade.

É importante entender que em praticamente toda a nossa existência cultural humana convivemos com imagens das mais variadas naturezas. Elas são *acontecimentos* que dialogam com o indivíduo na medida em que este observa a imagem e ela se deixa fitar pelo espectador (BELTING, 2005); são determinadas pela totalidade das experiências visuais que se teve com o objeto, mas também pela carga emocional, cultural e interpretativa que o espectador carrega consigo (ARNHEIM, 1996); e veiculam pensamentos tanto do lado de quem as produz quanto do lado de quem as interpreta (SAMAIN, 2012). Portanto, "ao invés de buscar a projeção de uma única função nas imagens de todas as épocas, convém muito mais compreender o papel específico exercido por elas em cada era distinta" (BAITELLO JÚNIOR, 2007, p.7). Pensar a imagem nessa plataforma significa entender em que contexto ela está inserida e qual carga de sentido nela é atribuída em determinados lugares. É fato que, com o advento dos smartphones, a prática e a imagem fotográfica ganharam uma nova e significativa camada, tornando-as ainda mais complexas diante da pluralidade de sua produção e por terem se tornado um fator mediador das comunicações contemporâneas.

Vilém Flusser em *Filosofia da Caixa-preta* (1985), livro seminal sobre a imagem e a fotografia, já adianta questionamentos que encontram ressonância considerável sobre as imagens criadas nesse contexto contemporâneo quando defende a produção das imagens concebidas por aparelhos técnicos - as chamadas imagens-técnicas - enquanto superfícies encaradas por seu observador como uma realidade capturada:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. (...) A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. (FLUSSER, 1985, p. 20)

Assim, ocorreria uma espécie de idolatria, quando o homem passaria a viver em função das imagens, não buscando um deciframento simbólico e sim enquanto uma realidade de superfícies do mundo. Na esteira da contemporaneidade essa função parece ser ainda mais elevada, e a fotografia, que vinha perdendo cada vez mais o seu papel solene, agora se mostra como um vetor comunicativo, criada ainda mais para ser mostrada, absorvida e respondida rapidamente, como atenta Santaella (2008):

O tamanho e a leveza das câmeras digitais e dos celulares, sua aderência a uma das concavidades mais táteis do nosso corpo, a palma da mão, a facilidade de sua manipulação, a visualização imediata do recorte da realidade visível capturada pelo clique, a conexão com o computador, a possibilidade de envio para quaisquer pontos do planeta, tudo isso junto transformou o ato fotográfico em mania e frenesi. (SANTAELLA, 2008, p.394)

Essa disseminação fotográfica, realizada através desses dispositivos móveis, se mostra uma peça chave para a análise dos processos comunicacionais e também criativos. Partindo da afirmação de Baitello Júnior (2007, p.4) , quando este diz que: "Cada coisa ou pessoa gera em torno de si um ambiente saturado de possibilidades de comunicação, podendo ser vista em qualquer dos papéis ou funções simultaneamente e de modo não excludente" e que "um ambiente comunicacional constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos de sentido e vínculos afetivos em distintos graus" (BAITELLO JÚNIOR, 2007, p.4), é possível afirmar que nas comunicações digitais essas possibilidades estão cada vez mais latentes, pelos símbolos, textos, e pelo compartilhamento de imagens típicas do Instagram. Segundo a pesquisadora Giselle Beiguelman (2021), com a digitalização da cultura e ubiquidade das redes, os processos de distribuição de imagem e as formas de ver são alterados: "cada vez mais mediados por diferentes dispositivos simultâneos, esses regimes emergentes consolidaram modos de criar, de olhar e também de ser visto" (BEIGUELMAN, 2021, p.32).

Diante dessa perspectiva, há a necessidade de se analisar que tipo de imagens são produzidas dentro da rede e sua função na esfera comunicativa dos usuários - artistas ou não. O Instagram possui uma forma própria de compartilhamento e opera de acordo com ferramentas específicas, como já citado anteriormente.

Lev Manovich, em seu livro *Instagram and Contemporary Image* (2017), traz o Instagram como uma das janelas de criação de arte e de estética, baseada em suas ferramentas

enquanto balizadoras de certas tendências estéticas de publicação. Tendo realizado sua pesquisa entre os anos de 2012 e 2015, o autor reconhece as transições inerentes à plataforma e enfatiza a característica móvel dessa rede social ao afirmar que “o Instagram continua modificando e expandindo sua plataforma, e seus usuários também mudam suas táticas” (MANOVICH, 2017, p.4, tradução nossa)¹⁰. Esse é um pensamento reforçado por Lévy (1999) quando afirma que as análises concretas de implicações sociais e culturais dos meios digitais são múltiplas por haver uma ausência de estabilidade no domínio. O autor estabelece de forma muito contundente algumas tendências estéticas de publicação, realizando um vasto estudo sobre a produção imagética da rede no período de tempo citado, recolhendo imagens em vários locais do mundo. Em sua classificação, Manovich aponta o surgimento de diferentes modos de publicação na rede, que coexistem ou não nos perfis, relacionando-os às fotografias em família, ao advento da fotografia profissional dentro da plataforma e, principalmente, ao surgimento do design estético como influência imagética, cunhando o termo “Instagramismo”. Se inicialmente o Instagram oferecia espaço para uma troca de imagens baseadas no cotidiano familiar, de forma a “documentar visualmente e compartilhar uma experiência, uma situação, um retrato de uma pessoa ou grupo de pessoas.” (MANOVICH, 2017, p.26, tradução nossa), ao longo do tempo essas imagens foram se complexificando e adquirindo outro caráter estético, principalmente porque o próprio Instagram deixou de ser um espaço de compartilhamento de fotografias cotidianas para se tornar uma janela para promoção estética das produções fotográficas e da própria vida. Sarah Frier, jornalista que desenvolveu uma pesquisa histórica sobre a rede social, aponta para essa mudança de eixo que iria ocorrer na plataforma:

O Instagram viria a crescer para além de suas raízes iniciais como um espaço criativo para fotógrafos e artesãos. Ele iria metamorfosear-se em uma ferramenta para criação e capitalização de uma imagem pública, não apenas para figuras famosas mas para todos. Cada conta no Instagram teria a chance de ser não apenas uma janela para dentro da experiência de vida de alguém – conforme a intenção dos fundadores –, mas também uma operação midiática individual. (FRIER, 2020, p.142, tradução nossa)¹¹

Essa operação midiática individual fez com que a plataforma se tornasse um ambiente de troca artística de seus utilizadores, além de configurar um local de autopromoção. Como

¹⁰ No original: “Instagram keeps modifying and expanding its platform, and its users also change their tactics”.

¹¹ No original: “Instagram would grow beyond its initial roots as a creative space for photographers and artisans. It would metamorphize into a tool for crafting and capitalizing on a public image, not just for famous figures but for everybody. Every Instagram account would have the chance to be not just a window into someone’s lived experience—as the founders initially intended—but also their individual media operation”.

consequência, gerou novas formas de visibilidade para os usuários, no momento em que o próprio Instagram se desenvolveu e teve um aumento de suas possibilidades de uso fotográfico.

Essas fotografias cada vez mais iriam se configurar como um sistema simbólico de representação, contribuindo para o estabelecimento da imagem que os indivíduos criam de si e de sua realidade, estabelecendo um senso de comunidade através da imagem, e configurando um modo como os usuários desejam ser vistos. Esse pensamento é reforçado por José Van Dijck (2007) quando afirma que a fotografia, com a era digital, passa a ser um grande instrumento de autoafirmação e de mediação de experiências cotidianas.

Indo um pouco além nesse sentido, podemos pensar nesse crescimento da plataforma como indicador de outras modificações. Começamos a observar que as fotografias mais casuais e descompromissadas vão sendo estetizadas ou até mesmo deixando de aparecer nas galerias dos usuários em detrimento de fotografias artísticas, que seguem agora padrões de tipificação gráfica, de equilíbrio estético e representam melhor a imagem que os usuários desejam passar de si. Assim, cada vez mais os usuários começaram a selecionar suas fotografias, chegando até a excluir fotos que não eram curtidas ou que estavam em desacordo com certa ordem de apresentação de seus perfis. O Instagram se tornou ainda mais um espaço de promoção, e as fotos da galeria tornaram-se para grande parte dos usuários um cartão de visitas e não um álbum de compartilhamento fotográfico apenas. Esse fato gerou na plataforma uma significativa diminuição no número de publicações, já que todos pareciam levar o espaço a sério demais e destinavam à galeria suas melhores fotos, as mais posadas, mais estetizadas ou que representassem melhor no que aquele perfil se pautava. Retomando o pensamento de Frier: "Por causa da alta exigência para postagem, a frequência de posts por usuários estava em declínio. Menos conteúdo sendo postado indicava que o Instagram estava tornando-se menos importante nas vidas das pessoas" (FRIER, 2020, p. 196, tradução nossa)¹².

Esse declínio apontado pela jornalista foi prontamente respondido com a criação de outro tipo de imagem a ser produzida que cabe também ao escopo da análise: o Instagram *Stories*, recurso destinado ao acesso cada vez mais íntimo ao cotidiano, sem o compromisso de ter imagens fixas num álbum, mas com duração pré-determinada, de 24 horas. A partir desses recursos de compartilhamento instantâneo e efêmero, as fotografias e vídeos passaram a ser uma constante quando o cotidiano cada vez mais próximo do "ao vivo" passou a ser publicado.

¹² No original: "because of the high bar for posting, the rate of posts per user was on the decline. Less content being posted indicated that Instagram was becoming less important in people's lives."

Porta de entrada para a relativa intimidade/realidade da vida de muitos usuários e em tempo cada vez mais próximo do "real", o Instagram *Stories* incitou o consumo e compartilhamento das minúcias cotidianas, bem como levantou a possibilidade descompromissada de publicação e de exploração desse recurso de maneira menos convencional.

No sentido designado pela plataforma aos *Stories*, essa potencialidade de compartilhamento cotidiano denota ainda mais o sentido de espetacularização através das imagens, uma vez que elas se tornam mediadoras constantes das comunicações entre esses sujeitos. Como bem apontado por Guy Debord (1997, p.14): "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens". Essas relações, que remontam à vida desses sujeitos enquanto palco de exposição cotidiana, remetem também às discussões trazidas pela antropóloga Paula Sibilia em seu livro *O Show do Eu* (2008), onde a autora realiza um panorama sobre a intimidade e a construção de si, voltando suas reflexões para as tecnologias digitais de comunicação diante do cenário de espetacularização dessa intimidade. Esse "anseio para consumir lampejos da intimidade alheia" (SIBILIA, 2008, p.195), que, como apontado pela autora, está presente desde a eclosão das mídias de massa - observável pelo grande interesse pela vida de celebridades e a produção cada vez maior de realities shows - parece ganhar outra dimensão quando estamos consumindo constante e simultaneamente diversas intimidades de pessoas "comuns" entrelaçadas em um único aplicativo. Não por acaso é observável o crescimento de influencers e perfis de sucesso que atraem olhares por terem uma rotina que gera engajamento de usuários.

Esse consumo e compartilhamento de intimidades, que muitas vezes passa despercebido ao toque ávido dos dedos na plataforma, representa também a diluição de fronteiras entre as esferas pública e privada. Intimidade e privacidade estão intrinsecamente ligadas, uma vez que o surgir da intimidade está aliado ao conhecer do privado. É nesse conhecimento fotográfico do dia-a-dia e, portanto, do privado, que os slogans do *Stories* se baseiam - compartilhamento de cotidiano e brecha íntima das vidas: da foto do almoço a brincadeiras com o cachorro; fotografias e vídeos compartilhados e consumidos sem que possamos saber ao certo qual seu grau de difusão depois de postado. E, assim, "em um peculiar aggiornamento dos fluxos de consciência, hoje, na internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar com fruição o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas suas peripécias registradas por seu protagonista enquanto vão ocorrendo." (SIBILIA, 2008, p.70). A vida comum transforma-se

em espetáculo, potencialmente assistida por diversos olhares, mas que não foge de uma certa banalidade, ainda que por vezes seja meticulosamente pensada para o público.

Não há histórias, aventuras, enredos complexos ou desfechos maravilhosos. Na realidade, nada acontece, a não ser a vida banal, elevada ao estado de arte pura. A vida privada, revelada pelas webcams e diários pessoais, é transformada em um espetáculo para olhos curiosos, e este espetáculo é a vida vivida na sua banalidade radical. A máxima é: “minha vida é como a sua, logo tranquilize-se, estamos todos na banalidade do quotidiano”. (LEMOS, 2002, p.12)

Podemos dizer, assim, que experienciamos na plataforma uma espécie de estetização de banalidades e ficcionalização de vidas em função da massa amorfa midiática - quanto mais perto do "tempo real" do "ao vivo", mais o íntimo tende a se tornar uma espécie de prova de existência, numa fusão desse sujeito com sua imagem pública. Mais uma vez Sibilia elucida esse tipo de relação criada pelas mídias quando diz:

Tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*. Cada vez mais, é preciso *aparecer* para *ser*. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo de visibilidade - seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio - corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum. (SIBILIA, 2008, p.111)

Essas considerações, apesar de encontrarem nos *Stories* uma ressonância clara, são uma característica comunicacional que parte de novos tipos de visibilidade, enquadradas tanto para pessoas comuns, quanto para pessoas que já possuíam uma visibilidade social, como afirma Thompson (2008):

O desenvolvimento das mídias comunicacionais fez nascer um novo tipo de visibilidade desespacializada que possibilitou uma forma íntima de apresentação pessoal, livre das amarras da co-presença. Essas foram as condições facilitadoras para o nascimento do que podemos chamar de «sociedade da auto-promoção»: uma sociedade em que se tornou possível, e até cada vez mais comum, que líderes políticos e outros indivíduos aparecessem diante de públicos distantes e desnudassem algum aspecto de si mesmos ou de sua vida pessoal. (THOMPSON, 2008, p.24)

No entanto, ao voltarmos nosso olhar para a espontaneidade que tal ferramenta aparenta possuir, aliada ao crescimento da necessidade de ser visto, percebemos o surgimento da ideia de que o próprio cotidiano deve ser tão interessante quanto as fotos na galeria. Como afirma Frier: "O trabalho do Instagram para introduzir o produto *Stories* e reduzir a pressão sobre o app aumentou o número de pessoas que estavam dispostas a usar o Instagram, resolvendo seus problemas de crescimento. Mas isso não mudou a cultura geral do app." (FRIER, 2020, p. 198, tradução nossa)¹³.

Se antes a saída encontrada pelos usuários era excluir as fotos do álbum ou publicá-las eventualmente, conforme analisa Frier, a impossibilidade de tal ação na ferramenta do *Stories*

¹³ No original: "Instagram's work to introduce the Stories product and reduce the pressure on the app increased the amount people were willing to use Instagram, solving its growth problems. But it did not change the underlying culture of the app."

acaba gerando a busca por uma melhor versão da própria vida, incitando alguns usuários a tornarem-se personagens midiáticos ficcionalizados, na busca pelo reconhecimento.

Os recursos digitais permitem que segmentemos nossas experiências selecionando “ângulos” muito específicos pelos quais queremos ser reconhecidos. E podemos nos consagrar longamente na arte de recortar e recompor novos selfies e novas versões de nós mesmos, cada vez mais apuradas por padrões de montagem, de cosmetologia imaginária, capazes de estabelecer uma corrida e uma competição voraz por curtidas ou cliques. (DUNKER, 2017, p.284)

Apesar da existência desse tipo de dinâmica dentro da plataforma, é interessante trazer aqui, enquanto contraponto, o pensamento do psicanalista Serge Tisseron em seu artigo *As novas redes sociais: Visibilidade e Invisibilidade na Internet*. O autor discorre sobre essa exposição da intimidade em rede e traz um conceito pertinente para se analisar tal exposição: a *extimidade*. Esta, para Tisseron (2011, p.129) configura "o desejo que nos leva a mostrar certos aspectos de nosso eu íntimo para que os outros validem, a fim de que eles passem a ter maior valor aos nossos próprios olhos". O autor salienta que, apesar de confundido com exibicionismo, o desejo de extimidade seria essencialmente diferente. A pessoa exibicionista, para ele, mostra a parte de si cujo valor está assegurado; ao não correr riscos, apresenta o que sabe que pode subjugar seus interlocutores. Já o desejo de extimidade, por outro lado, seria inseparável de uma exposição a riscos – o valor do mostrado nunca é de fato conhecido, ele é designado através do retorno dos outros. Tal proposição parece tomar corpo quando observamos a quantidade de relatos confessionais que usuários do Instagram publicam.

Ainda que a cultura do Instagram estimule um uso da ferramenta para que os usuários publiquem com frequência e, conseqüentemente, exponham intimidades cada vez mais de modo exibicionista (tendo como máxima as influenciadoras digitais), existem identidades que encontram no ambiente midiático espaço para expor determinadas particularidades que em sua vida cotidiana não seriam aceitas.

A internet pode ser utilizada não apenas para promover o exibicionismo narcísico, mas também como forma de autoconhecimento e empoderamento através de uma relação dialógica com o outro, seu semelhante. Nesse cenário desponta a necessidade do reconhecimento da extimidade enquanto prática que transcende a mera autoexposição virtual ao visar à emancipação individual pela construção identitária contributiva. (BALEM; NASCIMENTO, 2019, p.2)

Essas discussões incitam questões que podem ser estendidas e aprofundadas, mas fugiriam do escopo da presente pesquisa. O que entra em voga aqui é entender de que modo esses regimes de imagens, suas conseqüências comportamentais e estéticas podem sugerir novas abordagens em relação ao percurso artístico - da documentação à própria criação. Assim, cabe também observar outros modos de imagem que encontram ressonância nas galerias e *Stories*,

mas partem de outro lugar que não o fotográfico. Hoje temos a profusão de memes, vídeos curtos, compartilhamento de notícias e outras imagens que, apesar de não se relacionarem com esses regimes abordados até então, são parte cada vez mais intensa da plataforma e precisam ser levados em conta na análise dessa rede.

Em suma, temos no Instagram: publicações casuais como modo de documentar aspectos da vida cotidiana, publicações baseadas no senso estético, publicações baseadas na promoção e estabelecimento de uma identidade em um determinado perfil, compartilhamento efêmero e compartilhamento de imagens de ordem diferente da fotográfica, tudo coexistindo no emaranhado midiático da rede. Assim, como escopo da análise do processo e da atuação de artistas em rede, podemos encontrar diversos tipos de produções de imagens que irão suscitar determinados modos de uso.

A título de exemplo, podemos delinear alguns caminhos que emergem das práticas supracitadas no Instagram em relação aos artistas usuários. O primeiro deles é em relação ao uso dos *Stories*, que, assim como em outros usuários, podem entrar como brecha da vida cotidiana e de certa intimidade do artista. Esta, no entanto, além de comportar fatores pessoais, acaba por expor também parte de seu processo de criação, seja através de fotos do seu próprio ateliê e obras, seja através do olhar fotográfico que ele coloca nos elementos cotidianos - que denotam a ideia do olhar do artista sobre os objetos à sua volta. Não obstante, a existência de ferramentas efêmeras como os *Stories*, não só fazem com que os artistas se sintam mais à vontade para publicar processos corriqueiros como - por também buscarem a visibilidade da rede enquanto artistas -, os fazem associar a produção de obras com o seu registro e compartilhamento. Além disso, muitos artistas filmam também o fazer da obra - filmam-se pintando, desenhando e experimentando com materiais. Desta forma, podemos observar mais de perto o gesto artístico através de fotos e vídeos, uma vez que "com o vídeo, o gesto do artista podia ser registrado e seu corpo observado no próprio ato de criar" (SANTAELLA, 2005, p.54).

Essa prática não deixa de remeter, em parte, às tradicionais visitas aos ateliês de artistas, realizadas majoritariamente por curadores e amigos próximos. O que parece surgir com o uso da plataforma é o acesso que se tem às imagens desse espaço por um público que não necessariamente teria essa possibilidade, expandido a visualidade dessa esfera privada, agora embaralhada com outras imagens na plataforma. Ao mesmo tempo, podemos pensar em modos de explorar o recurso efêmero dos *Stories* de outras formas, através do uso de filtros, do

compartilhamento de imagens, memes etc. de modo a se utilizar das ferramentas da plataforma como forma de subvertê-la.

Já na opção *galeria*, é possível entrar em contato com fotografias mais selecionadas que podem ser pessoais ou de obras sendo feitas/realizadas, além de configurarem hoje um cartão de visitas para alguns dos artistas, existindo como um portfólio online ou como forma de desvirtuamento da lógica de exibição.

É preciso pontuar que o local do Instagram também é voltado para empresas, instituições e penetra no circuito da arte - que agora assiste ao alto crescimento da plataforma como mais um meio de comunicação com o público e com artistas. A criação de diversos perfis de galerias e museus como forma de divulgação e promoção do ambiente da arte representa também mais um espaço de utilização dos visitantes, que encontram no espaço local para fotografar e compartilhar. Na mesma medida, essas instituições acompanham perfis específicos e entram na plataforma, possuindo mais um local de ação e de expansão de sua atuação. É fato hoje que quase todas as galerias possuem perfis e divulgam suas atividades através da rede social, incitando uma troca com os artistas e, de certo modo, existindo como um fator que dá importância para determinados perfis, através dos artistas que seguem, das publicações que curtem e das imagens que compartilham em rede. A presença dessas instâncias da arte e dos próprios artistas fica ainda mais evidente com a pandemia de Covid-19. O Instagram ganha ainda mais importância, tornando-se um local com atividades virtuais, *lives* de artistas, curadores, galerias etc. A situação atual terminou por estabelecer a digitalização que já estava em curso: mais naturalizada e, por vezes, a única via encontrada num contexto de distanciamento.

1.3 Interatividade

Outra característica do Instagram, relevante para análise processual criativa, se encontra na interatividade inerente à participação nessa esfera telemática. Esta desponta como a forma de inserção do sujeito dentro das mídias sociais, que proporciona aos usuários em rede novas formas de diálogo ao criarem em ambientes velozes trocas instantâneas e múltiplas. Segundo Santaella:

A comunicação interativa pressupõe que haja necessariamente intercâmbio e mútua influência do emissor e receptor na produção das mensagens transmitidas. Isso equivale a dizer que as mensagens se produzem numa região intersticial em que emissor e receptor trocam continuamente de papéis. (SANTAELLA, 2004, p.160)

É importante delinear que a ideia de interatividade, apesar de sugerir uma participação ativa tanto do transmissor quanto do receptor, não é algo que se instaura integralmente com as redes sociais, mas já permeia outras formas de comunicação, como afirma Lévy (1999) ao colocar o telefone como uma mídia interativa da telepresença. No entanto, com as potências imagéticas e de mensagens instantâneas proporcionadas pelas redes, essa interatividade comporta uma comunicação que se dá entre múltiplos receptores e múltiplos emissores, nessa região intersticial, como descreve Santaella.

No caso do Instagram essas questões se potencializam ainda mais, quando toma-se conhecimento, por exemplo, que a rede social gera 19 vezes mais interações que o Facebook¹⁴. Tal fato denota um amplo uso da plataforma como forma de comunicação e troca de informações, sendo inclusive um dos recursos principais para analisar o engajamento de outros usuários nos perfis. Consciente que o Instagram configura mais um local onde a produção criativa se manifesta, onde novos suportes de criação podem ser explorados, e onde o artista interage com a esfera pública numa rapidez até então nunca alcançada, a questão da interatividade e das interações se mostram ainda mais urgentes. Para Salles (2006, p.26) essas interações “são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra” e “envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca” (SALLES, 2006, p.26).

Apesar das dinâmicas específicas de funcionamento da plataforma, que veremos mais à frente, é possível considerar que essa rede, ao mesmo tempo que limita o sujeito em certos sentidos interativos, também fomenta uma complexidade na criação através das trocas que podem ser estabelecidas online. Independentemente de uma plataforma social, o conceito de interação, quando observado sob a perspectiva de rede, supõe “condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc (...) condições de encontro, influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.” (SALLES, 2018, p.15)

Do mesmo modo, podemos pensar na rede social em paralelo com a própria ideia da criação no momento em que a lógica do processo se assemelha, em certo sentido, às lógicas interativas da plataforma. Quando Cecilia Salles discorre sobre a criação como "marcada por

¹⁴ Dados retirados do site: <<https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2020/09/15/com-interacao-19-vezes-maior-instagram-amplia-lideranca-de-uso-sobre-facebook-mostra-estudo/>>. Acesso em: 10 de agosto de 2021

sua **dinamicidade** que nos põe (...) em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade" (SALLES, 2006, p.19), podemos pensar tanto na criação de um produto artístico, como também na dinamicidade da própria rede social.

Nessa esteira, a teórica assinala que inexiste uma produção isolada, consciente que os processos existem através de uma trama de relações entre artista, interlocutores e contexto:

A partir dessas questões, vejo os agentes em criação em meio à multiplicidade de interações e diálogos – sujeitos constituídos e situados – que encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. (SALLES, 2017, p. 39).

Assim, ao pensarmos na constituição do sujeito enquanto forma de comunidade, numa espécie de rede entrelaçada com o ambiente, e somá-la à esfera digital interativa, encontramos uma certa potencialização dessa característica múltipla. Embora essa estruturação se dê continuamente e em diversos ambientes que permeiam a vida do artista, entender de que forma os recursos interativos do ambiente telemático moldam seu olhar parece uma tarefa que transmuta e se recria a cada momento de trocas instantâneas. Segundo Zanini (2003, p.13): "A potência dos dispositivos tecnológicos digitais conjugados traz a eliminação das distâncias geográficas e permite a extensão e a imediatidade de contatos plurais". Assim, o artista não só interage com o ambiente local que o cerca, mas também com outras pessoas de outros lugares, através do compartilhamento expositivo de suas ações online. Ainda que toda comunicação requeira a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-eu e seja, portanto, baseada num discurso dialógico e polifônico (SIBILIA, 2008), o Outro desse tipo de rede social, por não podermos especificá-lo, se coloca também como um interlocutor desconhecido uma vez que:

Por causa do distanciamento entre os envolvidos na interação social, principal característica da comunicação mediada por computador, os atores não são imediatamente discerníveis. (...) neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, ou com construções identitárias do ciberespaço. (RECUERO, 2009, p.25)

Assim, as redes solicitam de seus usuários o compartilhamento de informações, estimulam a interação baseada em representações de atores sociais e hibridizam as esferas públicas e privadas. Ao mesmo tempo, pedem uma interação direta do usuário com o sistema, que ocorre de forma regulada, programada e de modo a traduzir operações mentais para uma lógica de interação própria. Segundo Lev Manovich:

O privado e o individual são traduzidos para o público, tornando-se regulados (...) Processos interiores e representações foram tiradas das cabeças individuais e colocadas para fora como desenhos, fotografias e outras formas visuais (...) A mídia interativa de computadores se encaixa perfeitamente com esta tendência de externalização e objetificação das operações mentais. O próprio princípio do hiperlink, que forma a base de grande parte da mídia interativa, objetifica o processo de associação frequentemente tomado como

central no pensamento humano. Antes, nós olhávamos uma imagem e seguíamos nossas associações mentais privadas até outras imagens. Agora a mídia interativa pede que cliquemos em uma imagem para seguirmos para a próxima (...) Resumindo, ela pede que sigamos associações objetivas e pré-programadas. (MANOVICH, 2002, p.74, tradução nossa)¹⁵

Enquanto mídia interativa, a rede social simboliza uma diluição de fronteiras físicas, gera interações complexas, mas funciona de acordo com mecânicas específicas com trocas mediadas pela lógica das plataformas online. Esse é um pensamento desenvolvido por José Van Dijck, Thomas Poell e Martijn De Waal no livro *The Platform Society* (2018), ao colocarem a plataforma como um ambiente onde múltiplos processos ocorrem em consonância:

Uma “plataforma” online é uma arquitetura digital programável desenvolvida para organizar interações entre usuários – não apenas usuários finais, mas também entidades corporativas e corpos públicos. Ela é projetada com a intenção de coleta sistemática, processamento algorítmico e monetização de dados de usuários. Não se pode observar cada plataforma separadamente das outras, elas evoluem no contexto de um ambiente online que é estruturado pela sua própria lógica. (DIJCK; POELL; WAAL, 2018, p.15, tradução nossa)¹⁶

Assim, esse ambiente - apesar de se colocar como um espaço onde novas dinâmicas comunicacionais ocorrem - também influencia e insere nessas interações outra camada de sentido, constitutiva das operações envolvidas em sua construção. Afinal, cada plataforma emerge com balizas predeterminadas por seus criadores e com intenções mercadológicas de funcionamento. Deste modo, segundo os autores, "a ascensão de uma *sociedade de plataformas* pode ser caracterizada como uma série de confrontos entre diferentes sistemas de valor, contestando o equilíbrio entre interesses públicos e privados." (DIJCK; POELL; WAAL, 2018, p.16, tradução nossa).¹⁷

¹⁵ No original: "The private and individual is translated into the public and becomes regulated. (...) interior processes and representations were taken out of individual heads and put outside -- as drawings, photographs and other visual forms. (...). Interactive computer media perfectly fits this trend to externalize and objectify mind's operations. The very principle of hyperlinking, which forms the basis of much of interactive media, objectifies the process of association often taken to be central to human thinking. Mental processes (...) are externalized, equated with following a link, moving to a new page, choosing a new image, or a new scene. Before we would look at an image and mentally follow our own private associations to other images. (...)In short, we are asked to follow pre-programmed, objectively existing associations."

¹⁶ No original: "An online “platform” is a programmable digital architecture designed to organize interactions between users— not just end users but also corporate entities and public bodies. It is geared toward the systematic collection, algorithmic processing, circulation, and monetization of user data. Single platforms cannot be seen apart from each other but evolve in the context of an online setting that is structured by its own logic."

¹⁷ No original: "the rise of the “platform society” can be characterized as a series of confrontations between different value systems, contesting the balance between private and public interests."

1.4 O Algoritmo

Para esboçar possíveis modos de uso da plataforma e como eles sugerem acompanhamentos de processo e modificações nos modos de produzir, compartilhar e observar produtos artísticos, há de se levar em conta uma característica inerente do habitar o meio telemático: os algoritmos. Quando pensamos nesse ambiente, fica claro que sua construção se dá de acordo com particularidades que o caracterizam e são responsáveis pelas chamadas “novas” dinâmicas de comunicação.

Uma das características presentes na esfera digital interativa é a existência de diversas ferramentas às quais deveremos nos integrar para utilizá-la – sua linguagem específica. As particularidades desse meio são parte do eixo fundamental para entender o tipo de socialização nela existente, bem como suas consequências no registro de processos e criação artística. Se buscamos entender o processo de criação na rede a partir de suas dinâmicas particulares próprias, a análise de um elemento mediador como o algoritmo torna-se imprescindível. Os algoritmos, “seres estranhos, meio textos, meio máquinas, meio atores, meio cenários: os programas” (LÉVY, 1999, p. 41), que inicialmente executavam tarefas simples, como a de esvaziar o lixeiro dos computadores ou sugerir métodos de arquivamento para documentos, tomam outra proporção diante do desenvolvimento da internet e do ingresso massivo de indivíduos nas redes sociais. Ao partirmos do pressuposto de que o ambiente midiático constitui um ambiente cultural gerador, como dito, de novas interações e locais de cultura, o estudo desses agentes interceptores delinea-se como um componente presente e sumamente importante diante de sua aparente invisibilidade.

O americano Eli Pariser, em seu livro *O filtro invisível: O que a internet está escondendo de você* (2012), discorre sobre o processo histórico da utilização de algoritmos na rede e ensaia algumas de suas consequências sociais. O que parece chamar atenção quando estamos falando da interatividade em rede e do compartilhamento de experiências, processos e fotografias na plataforma estudada, é o que o autor chama de *algoritmos de personalização* e, como consequência desse processo numérico, a formação de *bolhas de filtro* na internet. Sobre os algoritmos de personalização e as bolhas de filtro o autor discorre que são:

Mecanismos de previsão que criam e refinam constantemente uma teoria sobre quem somos e sobre o que vamos fazer ou desejar a seguir. Juntos, esses mecanismos criam um universo de informações exclusivo para cada um de nós – o que passei a chamar de bolha dos filtros – que altera fundamentalmente o modo como nos deparamos com ideias e informações. (PARISER, 2012, p.11)

Iniciados em 2009 pelo site da Google, esses algoritmos operam majoritariamente na personalização de conteúdos, com foco na oferta de produtos e experiências individualizadas para cada usuário. O compartilhamento de informações, estimulado pelo meio comunicativo e fornecido voluntariamente, apresenta-se como um modo de integração às plataformas, além de uma premissa para socialização com outros internautas. Tal fato possibilita aos agentes conhecer os mais variados perfis entendendo seus gostos e preferências, numa personalização que beira a vigilância. Segundo Bauman:

No cerne das redes sociais há um intercâmbio de informações pessoais'. Os usuários sentem-se felizes por "revelar detalhes íntimos de suas vidas pessoais", "postar informações precisas e "compartilhar fotos". No final, a escolha é entre segurança e liberdade: você precisa de ambas, mas não pode ter uma sem sacrificar pelo menos parte da outra; e quanto mais tiver uma, menos terá da outra. (BAUMAN, 2013, p. 44).

Pela lógica de mercado, quanto mais personalizados forem os anúncios, mais chances os usuários têm de comprar os produtos ofertados. Ciente do âmbito mercadológico que habita a experiência nas plataformas online, há de se levar em conta que apesar do crescimento de tais mecanismos voltados para essas questões, a experiência mediada por algoritmos e a existência de bolhas online suscitam outras consequências no que diz respeito ao que vemos e com o que interagimos no meio online, como é o caso da formação do que Pariser chama de *bolhas de filtro*. Estas seriam alimentadas por reservas aparentemente infinitas de conteúdo, misturando emissores dos mais diversos, e afunilando temas que são de interesse de cada usuário. Assim, o algoritmo acaba por entregar aos usuários apenas um conteúdo familiar que, não só interessa, mas confirma suas orientações ideológicas, estéticas e sociais. Segundo Pariser:

A bolha dos filtros tende a amplificar drasticamente o viés da confirmação – de certa forma, é para isso que ela serve. O consumo de informações que se ajustam às nossas ideias sobre o mundo é fácil e prazeroso; o consumo de informações que nos desafiam a pensar de novas maneiras ou a questionar nossos conceitos é frustrante e difícil. É por isso que os defensores de uma determinada linha política tendem a não consumir a mídia produzida por outras linhas. Assim, um ambiente de informação baseado em indicadores de cliques favorecerá o conteúdo que corrobora nossas noções existentes sobre o mundo, em detrimento de informações que as questionam. (PARISER, 2012, p.62)

Assim, as escolhas e interações dentro deste ambiente não estão isentas de rastreamento ou programação voltada para esconder o que é descartável e mostrar o que é relevante, o que gera mais cliques, mais vendas e mais do mesmo – numa personalização extrema que media nossas ações dentro da rede. Não há por que duvidar de uma manchete se ela complementa todas as outras que o indivíduo costuma ler, e toda a sua bolha compartilha e expressa conjuntamente seu apoio, regozijo ou indignação. Deparamo-nos com uma problemática evidente quando uma ferramenta possibilitada e mantida por empresas adquire tamanha influência sobre a vida pública internacional. Há ainda quem diga que os perfis traçados por

algoritmos responsáveis pela coleta de dados são mais perspicazes do que a própria percepção pessoal do usuário que lida com dispositivos. Com a sua chancela, eles pretendem conhecê-lo mais do que eles mesmos. Retomando Dijck, Poell e Waal:

As plataformas determinam algoritmicamente os interesses, desejos e necessidades de cada usuário, utilizando como base uma grande variedade de sinais do usuário e personalizando seu fluxo de conteúdo, anúncios e sugestões de contatos. A personalização depende de "análises preditivas": a habilidade de se prever escolhas e tendências futuras a partir da análise de padrões históricos de dados individuais e agregados (DIJCK; POELL; WAAL, 2018, p 41, tradução nossa).¹⁸

Apesar da relevância político-social que os algoritmos possuem¹⁹, uma das questões que parece se relacionar com as plataformas enquanto local onde processo criativo toma corpo é o que Pariser discorre mais à frente em seu estudo: a criatividade dos usuários. O autor afirma que os filtros personalizados, que buscam uma perfeita relevância de assuntos para cada indivíduo, podem levá-los em direção oposta à do tipo de serendipidade que promove a criatividade:

Uma ferramenta do tipo “se você gosta disso, vai gostar daquilo” pode ser útil, mas não é uma fonte de inventividade criativa. Por definição, a inventividade surge da justaposição de ideias muito distantes, e a relevância consiste em encontrar ideias semelhantes. (...) A personalização afeta a criatividade e a inovação de três maneiras. Em primeiro lugar, a bolha dos filtros limita artificialmente o tamanho do nosso “horizonte de soluções” – o espaço mental no qual buscamos soluções para os problemas. Em segundo, o ambiente de informações dentro da bolha dos filtros carece de alguns dos elementos fundamentais que incitam à criatividade. A criatividade depende do contexto: nossa propensão a ter novas ideias é maior em alguns ambientes do que em outros; os contextos criados pelos filtros não são os mais adequados ao pensamento criativo. Por último, a bolha dos filtros promove uma maior passividade na aquisição de informações, o que vai de encontro ao tipo de exploração que leva à descoberta. Quando temos uma grande quantidade de conteúdo relevante ao alcance da mão, há poucas razões para explorarmos lugares mais distantes.” (PARISER, 2012, p. 65-66)

Embora essa afirmação deva ser considerada quando se analisa uma rede que opera com base em algoritmos de personalização, seria ingênuo tratar das questões referentes aos algoritmos como regras universais que devem ser categoricamente aplicadas aos usuários que compartilham seus processos ou se utilizam da plataforma direta ou indiretamente como base para sua produção artística. A visão de Pariser, ainda que configure um estudo importante e de certa forma inaugural sobre a questão dos algoritmos, talvez recaia em certo determinismo em sua abordagem ao apresentar um caráter reducionista da condição do algoritmo em rede.

¹⁸ No original: "Platforms algorithmically determine the interests, desires, and needs of each user on the basis of a wide variety of datafied user signals, personalizing the user's stream of content, advertising, and contact suggestions. Personalization depends on "predictive analytics": the ability to predict future choices and trends on the basis of analyzing historical patterns of individual and aggregate data."

¹⁹ Para pensar na relevância dos algoritmos em questões políticas e sociais cabe citar o trabalho do sociólogo brasileiro Sérgio Amadeu da Silveira, em especial seu livro *Democracia e os códigos invisíveis: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2019.

Em contrapartida, Taina Bucher, em seu livro *If... Then: Algorithmic power and politics* (2018), propõe uma abordagem temática que busca ir além da ideia de "sociedade programada", para entender a relação entre os agentes computacionais e humanos como articulações mútuas, enxergando os algoritmos não como elementos estáticos, mas relacionais, focando em quando agem, para quem, com qual propósito e em que circunstâncias. Ao abordar os algoritmos a partir do prisma da complexidade, afirma que são: "entrelaçados, múltiplos, agitados e, portanto, coisas que não podem ser entendidas como sendo poderosas em apenas um aspecto" (BUCHER, 2018a, p.20, tradução nossa)²⁰, a autora defende que o algoritmo "é tecnicamente bastante distribuído, mas também é muito distribuído socialmente. Ele vive diferentes tipos de vidas. E nós precisamos ser bem específicos sobre qual tipo de vida em contexto que estamos falando" (BUCHER, 2018b, p.168). Assim, a investigação de algoritmos demanda uma abordagem a partir de eventos localizados, nas diferentes formas e maneiras que eles se tornam relevantes em situações específicas:

Ao conceitualizar algoritmos como figurações particulares que contém e sugerem ideias conflituosas, nós podemos ser capazes de estudar o devir dos algoritmos e as diferentes maneiras com que eles impactam situações específicas. Sendo figurações, a identidade de algoritmos é variadamente feita e desfeita, e a tarefa do analista é estudar quando o algoritmo se torna particularmente pertinente e também desafiar a separação conceitual entre, por exemplo, o social e o técnico. (BUCHER, 2018a, p. 63, tradução nossa)²¹

O algoritmo, apesar de representar uma significativa força centrípeta de informações no ambiente telemático, pode trazer outras perspectivas quando o analisamos sob a perspectiva de alguns usuários e, em particular, usuários artistas. Entendendo o fenômeno da algoritmização como complexo, ele pode também significar uma aproximação de usuários que compartilham ou se interessam pelas mesmas coisas, ou como forma de divulgação de seu trabalho. Não à toa, observamos o grande número de *hashtags* que trabalham para unir determinados tipos de publicação e servem para concentrar imagens que se utilizam desse filtro classificatório. Ora, ainda que o mito da internet democrática que une fronteiras, a aldeia global idealizada por McLuhan²², não tenha de fato se concretizado plenamente em certo sentido, os tipos de interatividade e ação dos agentes invisíveis podem também apresentar brechas de

²⁰ No original: entangled, multiple, and eventful and, therefore, things that cannot be understood as being powerful in one way only"

²¹ No original: "By conceptualizing algorithms as particular figurations that comprise and suggest conflicting ideas, we might be able to study the becoming of algorithms and the different ways in which algorithms come to matter in specific situations. As figurations, the identity of algorithms is variously made and unmade, and it is the analyst's task to study when the algorithm becomes particularly pertinent and to challenge the conceptual separation between, for example, the social and the technical".

²² Termo criado pelo filósofo Marshall McLuhan, popularizado em seu livro *A Galáxia de Gutenberg* (1962).

serendipidade. Longe de sermos tão esperançosos ao classificar a internet como o berço da serendipidade, como fazem alguns autores, o poder de conectar e compartilhar informações e perfis existe e pode significar e representar a formação de coletivos que se formam a partir das redes, além da possibilidade do uso das plataformas como desvirtuamento da lógica algorítmica. O algoritmo é sim um âmbito tecnológico pouco conhecido informacionalmente falando, mas nem sempre é invisível ou representa apenas a restrição de determinadas visões de mundo. Como reforça Bucher (2018a, p.94, tradução nossa): "A presença dos algoritmos é notada mesmo quando eles em si permanecem mais ou menos elusivos. Eles se tornam estranhamente tangíveis com sua capacidade de criar certos impulsos afetivos, afirmações, protestos, sensações e sentimentos"²³. A partir dessa tomada de consciência de sua existência, Bucher revela uma abordagem do algoritmo como elemento que é responsável por determinadas modulações, mas, por outro lado, também é modulado por seus usuários:

Argumenta-se que os algoritmos não apenas afetam as pessoas, mas que as pessoas também afetam os algoritmos. A palavra é importante enquanto ela estende relatos de usos mais clássicos da mídia e do poder da audiência. Não se trata apenas das pessoas fazerem coisas com a ajuda de algoritmos. Ao usar algoritmos, elas também os afetam – modulando e reconfigurando ambos de maneira discursiva e material. (BUCHER, 2018a, p.94 - 95, tradução nossa)²⁴

Assim, há nas redes certas armadilhas algorítmicas, mas também a possibilidade de se ter ciência da presença desses agentes como forma de explorar suas métricas para questioná-las. Na busca de um recorte pautado no uso de redes sociais por artistas, é importante perceber que, ainda que eles sofram consequências das práticas comunicativas específicas desse meio, eles podem encontrar espaço para romper determinados padrões algorítmicos, ao voltarem seu trabalho para o questionamento das dinâmicas específicas das plataformas. Para delinear essas possibilidades, é preciso analisar um pouco mais a fundo o algoritmo dentro do Instagram para entender de modo mais direto como ele pode afetar os usuários em seus compartilhamentos fotográficos.

²³ No original: "algorithms make themselves known even though they often remain more or less elusive. They become strangely tangible in their capacity to create certain affective impulses, statements, protests, sensations and feelings of anger, confusion or joy".

²⁴ No original: "The argument is made that algorithms do not just do things to people, people also do things to algorithms. The word to is important as it extends more classic accounts of media use and arguments of audience power. It is not just that people do things with the help of algorithms. By using algorithms, they also do things to them—modulate and reconfigure them in both discursive and material ways".

O algoritmo no Instagram

O Instagram era, no início, uma rede social que não utilizava algoritmos de personalização. Suas publicações eram organizadas em ordem cronológica e a mecânica de divulgação funcionava em ordem simples, permitindo aos usuários compartilharem informações com pessoas que haviam adicionado. No entanto, após a compra realizada pelo Facebook e diante do crescimento da plataforma, as coisas começaram a mudar por conta de uma das principais questões da internet e das redes sociais: o engajamento dos usuários. Segundo Frier:

O feed cronológico do Instagram havia se tornado problemático e insustentável em termos de manutenção do engajamento de pessoas comuns. Enquanto os Instagrammers mais profissionais tendiam a postar ao menos uma vez por dia, em horários mais estrategicamente viáveis, prezando por conteúdos que eles esperavam que fosse angariar mais likes, os usuários mais casuais postavam talvez menos do que uma vez por semana. Isso significava que qualquer pessoa que seguisse uma combinação de influencers, negócios e amigos provavelmente teria seu o começo de seu feed dominado por conteúdo profissional, não pelos posts de seus amigos. Isso era ruim para os amigos, porque eles não conseguiam likes e comentários suficientes para motivá-los a postar mais, e era ruim para o Instagram, porque se as pessoas não entrassem em contato frequente com posts amadores, elas provavelmente sentiriam que suas fotos eram ruins, em comparação. (FRIER, 2020, p.257, tradução nossa)²⁵

Apesar da pressão da empresa do Facebook para que a plataforma se tornasse algoritmizada, os CEOs do Instagram temiam que o aplicativo se tornasse um *clickbait*²⁶. Eles perceberam que o objetivo principal do Instagram não era necessariamente o tempo que os usuários deveriam passar utilizando o aplicativo, como era o caso do Facebook, mas sim o número das postagens que gerava mais interação. O novo algoritmo do Instagram iria mostrar para seus usuários os posts que mais os inspirariam a criar novos posts (FRIER, 2020), numa lógica de retroalimentação cíclica de conteúdo. Diante dessa mudança estrutural do Instagram ocorrida em meados de 2016, e associada ao surgimento do recurso dos *Stories* também no mesmo ano, os usuários passaram a acompanhar mais de perto a atividade online daqueles que mais interagiam e demonstravam interesse através de cliques, curtidas e busca.

²⁵ No original: “But Instagram’s chronological feed had become problematic and unsustainable in terms of keeping everyday people engaged. The more professional Instagrammers tended to post at least once a day, at the most strategically viable time, with content they expected would get the most likes, while more casual users might post less than once a week. That meant that anyone who followed a combination of influencers, businesses, and friends would log on and then most likely see content from professionals at the top of their feed, not the posts from their friends. It was bad for their friends, because they didn’t get the likes and comments they needed to be motivated to post more, and it was bad for Instagram, because if people didn’t see enough amateur posts, they were more likely to feel their own photos were unworthy by comparison.”

²⁶ Tática usada na Internet para gerar tráfego online por meio de conteúdos sensacionalistas. Termo referente também à quebra de expectativa por parte do usuário que foi “fiscado”. Em tradução literal, *clickbait* significa *isca de cliques*.

Em um recente artigo realizado por André Lemos e Leonardo Pastor sobre a algoritmização do Instagram, alguns aspectos se mostram relevantes para a presente pesquisa. Após uma análise detalhada dos termos e condições e do algoritmo do Instagram, os pesquisadores trouxeram à luz algumas informações divulgadas pela empresa a respeito dos objetivos de seus algoritmos:

As pessoas são diferentes. Queremos fortalecer seus relacionamentos por meio de experiências compartilhadas realmente importantes para você. Por isso, desenvolvemos sistemas que tentam entender com quem e com o que você e as outras pessoas se importam, e usamos essas informações para ajudá-lo a criar, encontrar, compartilhar e participar de experiências importantes para você. Parte do que fazemos é destacar conteúdo, recursos, ofertas e contas que possam ser de seu interesse e oferecer formas para você experimentar o Instagram, com base no que você e as outras pessoas fazem dentro e fora do Instagram (TERMOS, 2018b, s/p apud LEMOS; PASTOR, 2020, p.141).

Diante dessas considerações, podemos afirmar que o algoritmo do Instagram se baseia no uso da vida privada e no olhar de seus usuários para o que os cerca como mola propulsora de seu conteúdo. Indo mais longe, talvez possamos dizer que o Instagram se baseia na criação imagética a partir de outras referências, outras publicações e outros modos de ver e habitar o mundo - transpostos para a plataforma. Ao mesmo tempo, o consumo e troca de imagens é personalizado para cada usuário e opera numa lógica de recompensa e de visibilidade, retomando a ideia apresentada anteriormente da modulação de comportamento diante dos possíveis "olhares" externos. O algoritmo, por mais que fomenta esse tipo de relação, só trabalha dessa maneira porque há uma adesão comportamental a essa dinâmica - daí o paralelo direto com os algoritmos se moldarem a partir do uso que deles são feitos. Retomando Frier nesse sentido:

O Instagram mede seguidas, likes e comentários. Já que os usuários sabem que, quando postarem, serão julgados em cada uma dessas categorias, eles ajustam seu comportamento para alcançar os padrões que seus colegas estão mantendo, da mesma maneira que um ginasta sabe que será avaliado quanto a dificuldade e a execução de sua apresentação. Quanto mais o Instagram crescia, mais seus usuários lutavam por seguidores, likes e comentários, porque as recompensas por essas conquistas – validação pessoal, status social e até compensação financeira – eram tremendas. (FRIER, 2020, p.247, tradução nossa)²⁷

Diante dessa perspectiva nem tanto otimista, explorar os meandros da criação nessa plataforma se mostra uma tarefa, no mínimo, desafiadora. Entender a importância e relevância dessas questões na análise de perfis de artistas deve ser uma premissa, mas não um fim. Não se busca aqui recorrer ao uso da plataforma como validação ou viés de confirmação de tais

²⁷ No original: "Instagram measures follows, likes, and comments. Since users know they will be judged in each category with every post, they tailor their behavior to meet the standards their peers are hitting, the way a gymnast knows they will be evaluated on the difficulty and execution of their routine. The bigger Instagram grew, the more its users strived for followers, likes, and comments, because the rewards of achieving them—through personal validation, social standing, and even financial reward—were tremendous"

fenômenos, mas sim entender que no Instagram existe a hibridação de criação, valores, imagens e mercado. Ainda que existam diversos usuários, que variam em seus métodos expositivos, a base estrutural do aplicativo oferece escolhas e conteúdos a serem visualizados. O enfoque se dá na análise desses registros imagéticos e interacionais – bem como suas consequências para a criação artística. Analisar a plataforma a partir de usuários específicos e encontrar neles características que ora se aproximam de certas tendências estético-mercadológicas e ora se distanciam da massificação imagética do Instagram é o que será abordado no capítulo seguinte. Assim, divido a pesquisa a partir desse momento em duas partes: a primeira através do estudo das imagens produzidas no Instagram como registros de processo lidos como índices do pensamento em criação, e a segunda através do Instagram como fomentador direto da produção de obras - que estariam imbricadas na rede social e cuja produção se condiciona ao espaço da plataforma. Há de se fazer, no entanto, uma última consideração: o que está em voga na pesquisa é a análise de processo e do fazer artístico dentro da plataforma de maneira não excludente. A criação artística pode permear diversas mídias e suportes, e as considerações que se seguem têm em vista uma análise específica da atuação dos artistas dentro da plataforma, para daí refletir sobre algumas consequências para o processo de criação.

Capítulo 2: Processos, arquivos, registros e cotidiano no Instagram

2.1 Modo de uso, arquivos de criação e perfis em foco

A partir das discussões suscitadas no capítulo anterior em relação às práticas artísticas, a tecnologia e o Instagram, o presente capítulo se foca nos perfis de artistas que utilizam a rede como local de compartilhamento e promoção de seu trabalho através de um uso mais convencional da plataforma. Ou seja, partindo de modos de utilização que se assemelham à maioria dos usuários do Instagram.

Para tecer reflexões e observar modos de uso específicos, há de se fazer uma consideração inicial a respeito da natureza dessas postagens no âmbito do crítico de processo e na ideia de criação dentro da rede. O Instagram, além de ser uma rede de imagens, é uma rede de arquivos - arquivos esses que integram as relações estabelecidas entre os usuários, como também compreendem um acervo próprio de cada membro dessa rede social. Ainda que a plataforma seja baseada em uma lógica fotográfica e de compartilhamento imagético com algumas diretrizes, ela também pode oferecer brechas para entender as imagens de processo a partir de uma lógica arquivista - ainda que postadas em uma rede de disseminação de imagens públicas. Ao pensarmos na quantidade de imagens produzidas e compartilhadas em rede, decerto percebemos que para cada usuário orbitam diferentes tipos de arquivos na rede: os que são postados na galeria e em feed, os de caráter efêmero como os *Stories* e ainda os que, possibilitados pelas ferramentas da plataforma, residem como um arquivamento pessoal, configurando-se em postagens salvas e nos arquivos que uma vez foram expostos com um tempo de duração pré-determinado.

A facilidade de fotografar e compartilhar imagens torna-se, também, a facilidade de arquivar dentro da plataforma. Isso pode ser diretamente relacionado ao que Giselle Beiguelman chama de *compulsão pelo arquivamento*, compreendendo que este fato decorre da possibilidade de publicação de informações em rede em consonância com o intuito de registrar para marcar determinado momento: "Ainda que seja para se apagar em 24 horas, em um microfilme nos *Stories* do Instagram, alguma coisa tem que ser gravada, capturada e divulgada" (BEIGUELMAN, 2021, p.141). Esses materiais, assim, se encontram numa esfera de alta produção, existindo não só como fotos expositivas, mas como memes, experimentações gráficas, músicas, informações e referências desses usuários em rede. Embora encontre no Instagram novas formas de manifestação, a ideia de um arquivamento cotidiano não nasce com

ele. Segundo Featherstone (2006), essa atividade é um forte impulso da cultura contemporânea e algo cotidiano para os indivíduos:

Esta talvez não seja apenas a atividade do pesquisador solitário vagando pelos arquivos acadêmicos ou oficiais mas também a atividade de indivíduos que, em suas vidas cotidianas, buscam preservar documentos, fotografias, diários e gravações no intuito de desenvolver seus próprios arquivos como dispositivos de memória. (FEATHERSTONE, 2006, p.594, tradução nossa)²⁸

Ao voltarmos novamente o nosso olhar para os artistas que habitam essa plataforma de modo a documentar publicamente aspectos de sua vida e de sua obra, bem como esses outros compartilhamentos explicitados, os arquivos ganham uma nova camada de sentido no momento em que podem ser entendidos como materiais que referenciam o próprio processo de criação, direta ou indiretamente. Essa noção dos arquivos enquanto materiais de diferentes naturezas, que não só a do registro do processo de criação em si, é o que Cecilia Salles defende em seu livro *Processos de criação em grupo* (2017), ao tratar dos arquivos como um *campo em expansão*. A partir da perspectiva da autora, o uso do termo corresponde tanto à ampliação dos meios utilizados para registrar os processos, como à própria natureza dos registros, que não só existem apenas como índices do pensamento em construção, mas como um campo em expansão contínua. Destarte, o pesquisador desses materiais debruça seu olhar não apenas para documentos que referenciam diretamente obras específicas, mas para um ambiente complexo de criação a partir das materialidades deixadas pelos artistas. Nas palavras da autora: "o território desses estudos se coloca em permanente expansão, não ficando estagnado em determinadas materialidades dos documentos de processo e na interpretação da história de obras específicas" (SALLES, 2017, p.71)

Diante dessa perspectiva, partiremos da premissa de que todas essas postagens na plataforma entram como arquivos - de imagens, de exposição - considerando a produção imagética do Instagram como uma produção de caráter arquivista que traz consigo as dinâmicas explicitadas na primeira parte da dissertação. Se entendermos essas imagens-arquivos como testemunhas em permanente reconstrução, que possuem fissuras a serem preenchidas a partir do olhar do próprio crítico e mesmo do artista, podemos pensar na produção em rede como arquivos de processo, arquivos de vida íntima, de referência etc. materializados em imagens, existindo dentro da arquitetura da rede social e sendo ressignificados a partir das discussões que suscitam dentro de uma análise crítica.

²⁸ No original: "This may not just be the activity of the solitary researcher wandering through the scholarly or official archives, but the activity of individuals in everyday life who seek to preserve documents, photographs, diaries and recordings to develop their own archives as memory devices."

Com isso em vista, a pesquisa irá explorar as poéticas da criação de artistas no Instagram para entender como esse local provoca caminhos de documentação de processo (aqui tomando a literalidade do arquivo enquanto registro direto do processo), exposição da vida do artista, divulgação de suas obras, bem como a interação com o público de seus perfis. A análise partirá de dois artistas específicos que se assemelham em seus modos de uso e que denotam questões relativas ao processo de criação em rede, suscitando debates sobre o local da plataforma dentro da perspectiva de suas criações e obras.

O primeiro deles, Samuel de Saboia (@samueldesaboia), coloca-se como um artista bastante ativo, que obteve grande reconhecimento a partir do uso da rede social e que denota questões relativas - principalmente - ao Instagram enquanto janela para a vida do artista, performada em rede. Acompanho o perfil de Samuel na rede desde meados de 2016 e, portanto, várias das observações tecidas aqui partem desse caráter observador que nem sempre foi passível de registro, diante da mobilidade da própria rede social. A segunda, Isabella Galvão (@isabellagalvao), lança à luz, principalmente, questões relativas à documentação do processo em rede, como braço de sua criação artística. Com Isabella, tive a oportunidade de realizar uma conversa sobre seu processo e sua relação com o Instagram, que entrará em diversas partes da análise aqui realizada. Ciente de que nenhum desses perfis opera por um viés único, os dois aparecem aqui de modo fluido, a partir de observações que sugerem algumas semelhanças entre seus registros e atuação em rede. Também serão utilizados outros artistas como forma de complementar e ilustrar melhor as questões que esse modo de uso pode nos oferecer no campo da crítica de processo, fazendo com que Isabella e Samuel sejam, quem sabe, um ponto de partida para discutirmos a presença do Instagram nos processos de criação.

2.2 Samuel de Saboia e Isabella Galvão

Samuel de Saboia (@samueldesaboia)

Samuel de Saboia (@samueldesaboia) é um artista natural de Totó, bairro periférico do Recife. Nascido em 1997, Samuel estreou aos 15 anos no meio artístico com uma exposição coletiva no espaço Casarão, no Recife, em 2012. Desde então, Saboia realizou uma série de exposições no Brasil e em outros países, entre elas “Beautiful Wounds” (Ghost Gallery, Nova York, 2018), “Guardiões” (Galeria Kogan Amaro, São Paulo, 2019), “Paredão” (CCSP, São Paulo, 2017), “The Skin I’m In”(Space 776, Nova York, 2018), sendo essas duas últimas

coletivas. Em 2021 apresentou sua nova exibição "A Bird Called Innocence" (Galeria Kogan Amaro, Zurique) e atualmente realiza uma residência artística na organização 3537, em Paris. O artista é conhecido também por estar sempre em movimento, viajando para diversos lugares do mundo, sem um local permanente de produção.²⁹

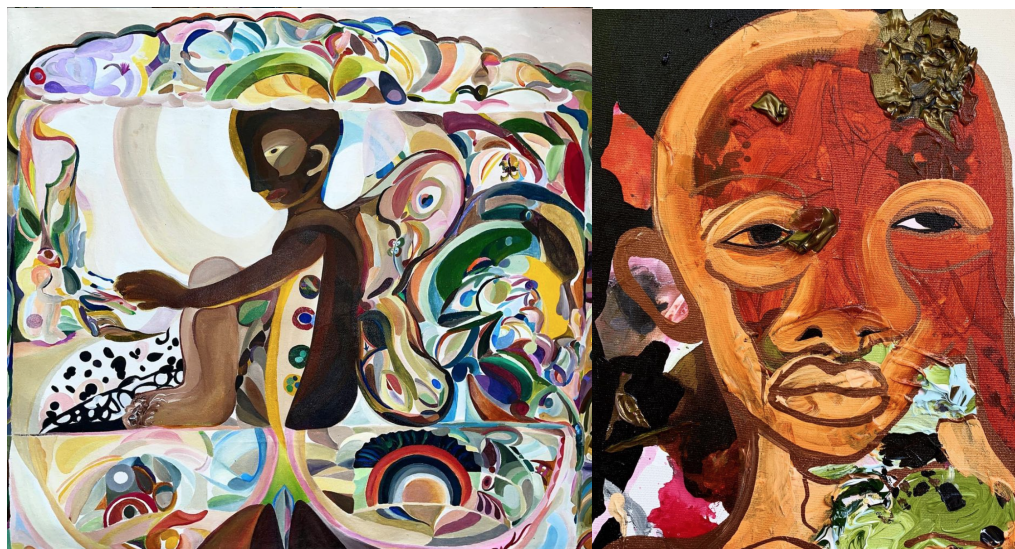
Representado pela Galeria Kogan Amaro e figurando como um nome em ascensão na arte contemporânea brasileira, o artista iniciou seu percurso artístico aos 13 anos, inspirando-se na enciclopédia Barsa, já que não possuía acesso à internet. Apesar de ter ingressado na faculdade de Arquitetura e Design Gráfico aos 15 anos, Samuel não se identificou com esse caminho e optou por focar em sua produção artística, que vem se desenvolvendo em diversas frentes.

Saboia tem como algumas de suas temáticas principais os corpos negros, a identidade *queer*, a juventude contemporânea, sua história e seu cotidiano. Um dos destaques atuais do afropresentismo³⁰, Samuel se utiliza em suas telas de traços abstratos e diferentes materiais para redefinir a representação do negro na arte, reivindicando e elaborando espaços reais, imaginários e oníricos, tendo como um dos seus ideais de arte a vida do artista negro em ascensão. Os quadros e as recentes esculturas de Samuel compõem um ambiente muito particular, onde prazer e dor se misturam em sintonia com vida, morte, sexualidade e estética social, através de cores e traços firmes e fluidos. Segundo a escritora Marcia Elizabeth (2018, s/p, tradução nossa), seus quadros possuem: "pinceladas precipitadas e automotivadas. O que resta sobre a tela são traços de óleo e acrílico alargando o espectro de emoção em uma superfície plana. Pontos e amaciamento de texturas tomam protagonismo"³¹

²⁹ Sobre essa constante movimentação Samuel afirma em entrevista com a *Perfect Magazine* (2021): "From Brazil to New York, then back to Brazil again; from Paris to Los Angeles, then Morocco then Paris; from Milan to Paris; from Zurich to London... Since 2018 I've been living some percentage of my years inside an airplane." Disponível em: <<https://www.theperfectmagazine.com/features/samuel-saboia>>. Acesso em: 20 de ago. 2021.

³⁰ Estética que busca uma representação e reflexão atual sobre o corpo negro na arte.

³¹ No original: "Precipitous brushstrokes, self-motivated. What is left behind on canvas are traces of oil and acrylic broadening the spectrum of emotion on a flat surface. Dots, softening of texture takes hold."



Figuras 1 e 2: "Afroprojections: A Hello From The Above/Below" (2021) e "Inocência" (2019)
 Fonte: Instagram (@samueldesaboia)

Em entrevista para o jornal Diário de Pernambuco, o artista discorre sobre seus quadros e suas inspirações:

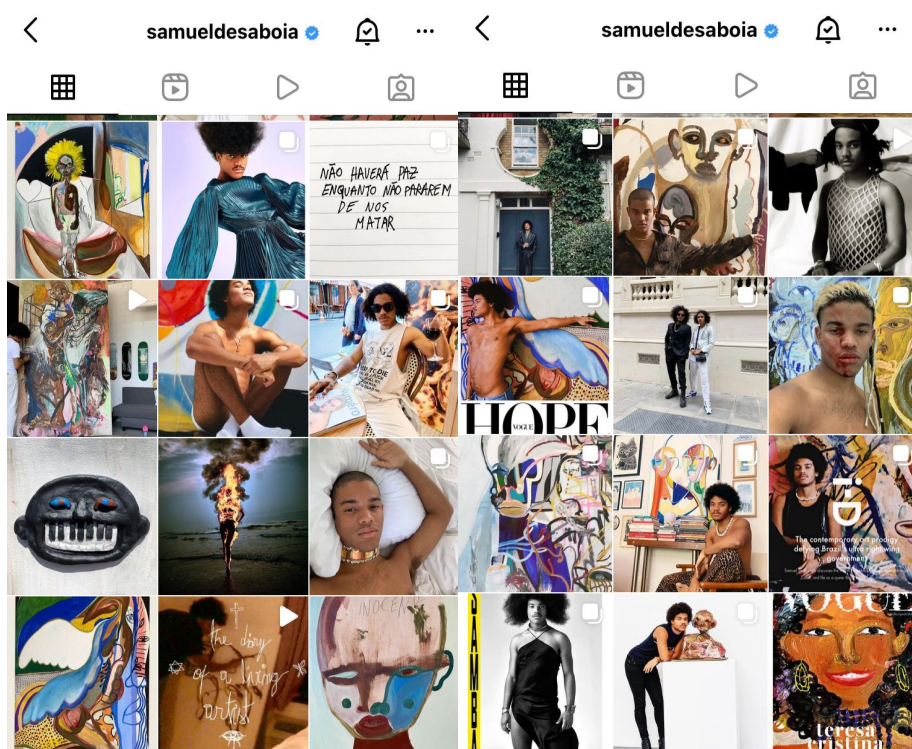
Eu tenho meus pensamentos e minha forma de chegar no mundo e é isso que eu quero recriar a partir dos meus quadros. É sobre o sonho mas é também sobre o que desse sonho se torna realidade, porque são realmente criaturas que saem do traçado comum, saem da esfera 100% humana, são protetores, Ets... Tem muita coisa de muita coisa. Mas, no final, talvez eu me inspire muito mais na minha realidade ou no que eu vejo aqui no Totó, no Sapo Nu, que é a comunidade que tem aqui perto, ou no que eu vejo quando eu pego Totó/Jardim Planalto [linha de ônibus recifense]. (...) São trabalhos que falam do sonho, do meu sonho, das realidades espirituais que eu já experimentei, falam do meu amor por moda, do meu amor por cores, do que eu quero criar no mundo, mas também falam das faces tão distintas e tão ruins para alguns; as faces que as pessoas olham, debocham e chamam de tantos nomes, diminuem de tantas formas, quando também é a minha realidade. Acabei aprendendo muito mais dessas pessoas reais do que dos heróis da internet ou dos criadores do passado, dos grandes artistas. (...) Nas minhas telas eu sempre tento exprimir um olhar piedoso. Eu fico buscando o que vai atizar, o que é que vai trazer a emoção para a pessoa e muitas vezes essa emoção vem da não-busca, do momento que eu estou pintando e eu erro, que eu estou pintando e alguém bate o carro aqui na frente de casa, ou tem um monte de fogos e é um barulho do caramba e faz assim [gesticula com a mão] e é esse choque, é esse cortar da tela que vai trazer a renovação, vai me fazer enxergar outra coisa." (SABOIA, 2018a, s/p)

Samuel trilhou um caminho bastante independente a partir dos meios de comunicação telemáticos. Além de manter um blog para discutir pontos de interesse com outros jovens artistas e uma página no Facebook, o artista ingressou em 2012 no Instagram, que passou a se tornar seu maior local de atuação. Na época, utilizava o nome de usuário @sarmurr, que por muito tempo figurou como o nome do artista em conversas e revistas, indicando a relevância de sua presença online como fator para sua visibilidade artística. Hoje com cerca de 77 mil seguidores, Samuel reafirma em entrevista para a *Motorola* o uso da internet e das redes sociais como meio para adquirir visibilidade e inspirar outros artistas a acreditarem que é possível fazer arte e viver dela nos dias de hoje:

A internet me permitiu fazer conexões muito objetivas, muito diretas. Foi sair do Totó e ir expor em Nova York. Ser visto por uma galeria, apresentar um trabalho e mostrar que esse trabalho tem força apenas com o poder visual. A Internet entra pra mim como um meio de transformar as realidades que eu queria que existissem em, primeiro, um arquétipo e um protótipo visual para a partir dessa força virtual transformar em algo real. É criar o seu grau de importância, é não esperar que um curador defina quem você é, que uma galeria defina quem você é. É fazer isso por si só, é saber que eu sou Samuel de Saboia, eu tenho 20 anos, eu sou artista, eu fui citado pelas maiores revistas de arte atuais. Estou no mailing dos melhores museus. E é criar essa realidade. Pegar ferramentas mínimas: Internet, rede social, email, Whatsapp, Instagram, Facebook, Tumblr. Pegar essa força visual e transformar em força motora" (SABOIA, 2018b, s/p)

Samuel, assim, assume o dispositivo midiático como esfera de sua divulgação e também como parte de seu próprio projeto artístico, ao afirmar que assume as imagens produzidas e a visualidade das redes para galgar seu espaço no circuito artístico: um artista que é produtor de si e que encontra na internet - e em especial no Instagram - o palco para sua legitimação, através das ferramentas e do uso intenso desse aplicativo para se constituir como artista, como reafirmado pela *Motorola* em matéria realizada sobre a entrevista com o artista:

A internet, em especial o Instagram, funciona como principal meio de junção entre sua pintura e a construção de uma identidade como artista. De maneira estratégica, ele utiliza seu perfil na rede (@sarmurr) para se comunicar com outros artistas ao redor do mundo, buscar referências e compartilhar seus processos. Essa quebra de barreiras geográficas possibilitou com que seu nome fosse citado em algumas das principais publicações de arte da atualidade e também a sua entrada em circuitos de galerias fora do Brasil.³²



Figuras 3 e 4: *Printscreens* da galeria do Instagram de Samuel de Saboia
Fonte: Instagram (@samueldesaboia)

³² MOTOROLA. "A arte do conforto de Samuel d' Saboia." (2018) Disponível em:
<<https://www.hellomoto.com.br/a-arte-do-conforto-de-samuel-dsaboia-ms/>> Acesso em: 12 de maio de 2021.

Em sua página do Instagram, Samuel constrói uma miríade de imagens, compartilhando momentos de seu cotidiano: exposições, o processo de pintura de seus quadros, fotos com amigos, viagens, festas, seus ateliês, jantares, editoriais e parcerias com outras esferas de consumo - que serão vistas mais à frente. Com a chegada dos *Stories* na plataforma, sua atuação na galeria tornou-se um pouco mais restrita, levando o artista a apagar algumas postagens mais antigas. Por outro lado, sua presença online através das formas efêmeras de produção de imagens teve relativo crescimento, e esses tipos de compartilhamento se tornaram ainda mais frequentes, abrindo espaço para músicas, referências e interações diretas com o público através de ferramentas como caixas de perguntas, votações etc. A vida do artista, progressivamente, parece se descortinar frente a esse espectador que acompanha suas postagens em rede, como se sua página fosse, de certa forma, uma extensão desse cotidiano - ainda que estejamos conscientes das diversas escolhas operadas sobre o que é ou não divulgado.

Nas publicações fixas encontramos comentários que referenciam o artista como inspiração, que falam que suas obras figuram como papéis de parede em dispositivos, que pintaram e se lembraram do artista, além de empresas tentando cooptar o artista para possíveis parcerias publicitárias. Diante desse seu crescimento online, Saboia passa a desenvolver trabalhos que extrapolam os limites dos quadros. Seus traços agora despertam interesse e acolhimento no mundo da moda, multiplicando possibilidades profissionais do pintor.

Desde o início de sua carreira Samuel apresenta um grande apreço pela moda, que se mostra um braço criativo de suas telas, como o artista relata para a *Folha de São Paulo*: “A moda aparece em meu trabalho na cor, na textura e no movimento dos pincéis, que para mim são drapeados de um tecido, que vem criando volume”³³. Em sua postura online sempre deixou claro esse interesse, conhecendo os nomes de estilistas, marcas e trazendo em suas postagens referências a esse meio. Não à toa Samuel foi referenciado pelo jornal como *It-boy*, tendo seu perfil relacionado, inclusive, ao de blogueiras de moda. Ainda aos 19 anos Samuel lançou uma coleção no *São Paulo Fashion Week* (SPFW) e hoje realiza parcerias, desfiles e *shootings* com marcas de grife como Dior, Gucci e Prada. Além disso, em 2021, o artista foi um dos rostos da campanha global “Proud in my Calvins”, da marca Calvin Klein, sendo o único brasileiro participante. Samuel também foi escolhido como a capa e história principal da revista *Le Mile*,

³³ “Artista comparado a Basquiat e ‘it boy’ nas redes sociais busca os holofotes.” Giuliana Mesquita, *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/artista-de-21-anos-quer-ser-basquiat-e-sai-da-rede-para-as-galerias.shtml>> Acesso em: 14 de jan 2021.

uma das mais relevantes revistas de moda e arte mundiais, além de ter assinado uma pintura da cantora Teresa Cristina para a capa da revista Vogue Brasil³⁴. Todas essas conquistas são repartidas em sua página no Instagram, muitas vezes acompanhadas de textos onde o artista relata o seu caminho até chegar onde está, consciente de que a mídia digital e sua presença online foram uma das molas propulsoras de seu avanço no trabalho.

O reconhecimento internacional e as muitas oportunidades que povoam a vida de Samuel, no entanto, não o impediram de sofrer preconceito e racismo por parte de internautas em redes sociais como o twitter³⁵. O artista continua enfrentando animosidades que fazem de seu corpo e de sua arte cada vez mais um símbolo de resistência.

Saboia, com o tempo, para de se limitar às artes plásticas e expande sua atuação artística para outras áreas, aventurando-se em composições musicais, poesias e projetos audiovisuais, o que faz do recifense um artista multimídia: "artes visuais, dramaturgia, videoclipe, moda: pra mim não tem muito isso de separar, eu gosto da mistura."³⁶. Esta postura parece ser verificada não só em Samuel, mas em outros artistas que experienciam a produção de arte na atualidade, onde tanto a pluralidade dos meios de se produzi-la, como a integração com as mídias sociais, parecem uma constante. Nikkolos Mohammed, ao apresentar uma entrevista realizada com Samuel, delineia esse quadro em que os artistas dessa geração se encontram, onde as informações visuais são rápidas e sua documentação está integrada ao cotidiano. Mohammed defende que esta geração de jovens artistas está aceitando o processo do *agora* e coloca Samuel de Saboia como "o reflexo do processo visual do *agora*" (MOHAMMED, 2021, s/p, tradução nossa)³⁷.

Isabella Galvão (@isabellagalvao)

Isabella Galvão (@isabellagalvao) é uma artista plástica, diretora de arte, ilustradora, designer e tatuadora recifense, nascida em 1993. Dirigiu e realizou a identidade visual de

³⁴ Edição de julho/agosto 2020

³⁵ Sobre os ataques sofridos pelo artista ver a matéria do Diário de Pernambuco intitulada: "Conhecido internacionalmente, recifense Samuel de Sabóia é alvo de ofensas e racismo nas redes". Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/04/conhecido-internacionalmente-recifense-samuel-de-saboia-e-alvo-de-ofe.html>> Acesso: 10 de setembro de 2021.

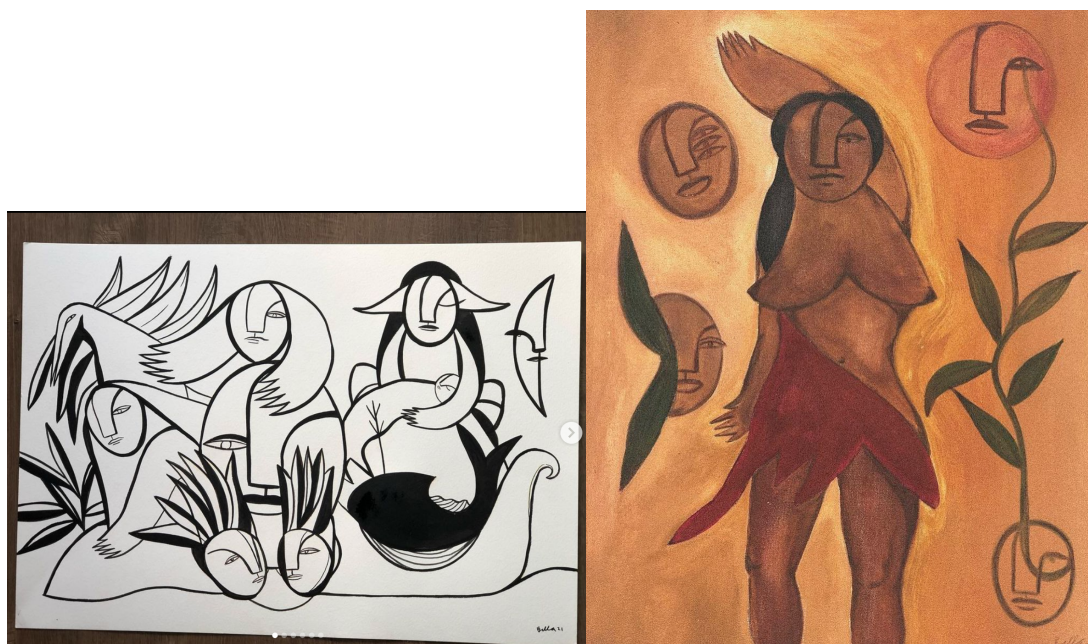
³⁶ Relato do artista para o jornalista Márcio Bastos em: "A criatividade sem fronteiras do artista recifense Samuel de Saboia". Jornal do Comércio, 2020. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2020/07/11953386-a-criatividade-sem-fronteiras-do-artista-recifense-samuel-de-saboia.html>> Acesso em: 11 set. de 2021.

³⁷ No original: "Samuel de Saboia is the reflection of the visual process of the now"

campanhas publicitárias, e hoje trabalha majoritariamente com a produção de pinturas e tatuagens.

Bella, como é mais conhecida, iniciou seu percurso trabalhando em agências publicitárias até entender que não pertencia a essa dinâmica profissional. A artista inicia seu percurso artístico realizando tatuagens e cria um perfil no Instagram intitulado @bellatatu, voltado para essa produção autoral. Em conversa comigo, a artista relata que já criou o Instagram de tatuagens pensando em uma marca, numa persona, para se aproximar de seu público, como uma página mais profissional e publicitária.

Com o tempo, Isabella foi desenvolvendo seu traço e de forma orgânica se encaminhou para o âmbito plástico, começando a publicar em seu perfil pessoal desenhos, pinturas, produções e processos. Enfrentando algumas críticas por parte de alguns artistas e mentores conhecidos que achavam essa exposição desnecessária, Isabella seguiu com esse tipo de publicação, e o perfil @isabellagalvão começa a ganhar visibilidade e se torna também um espaço onde a artista interage com o público, vende pinturas e recebe propostas. Isabella relata que a sua conta profissional de tatuagens acabou por contaminar a sua pessoal, fazendo com que seu perfil tivesse um tom aberto e receptivo, uma vez que o público de sua conta profissional de tatuagens já sabia que ela era uma artista acessível. O @bellatatu fez com que Isabella não fosse considerada uma artista distante, postura essa que reverbera em suas publicações no @isabellagalvao, onde a artista busca responder e interagir com seu público. Em entrevista comigo, revela: "O lugar do artista misterioso não funciona mais dentro do que a gente vive no contemporâneo - esse artista isolado não dialoga com as pessoas e fica obsoleto, ele é esquecido. E eu sempre fui uma pessoa que dialogava com meu público." (GALVÃO, 2020, s/p)



Figuras 7 e 8: "Dona Maria Farrapo" (2021) e
 "O tempo entre as lágrimas" (2021)
 Fonte: Instagram (@isabellagalvao)

As pinturas da artista partem de um minimalismo quase abstrato que se utiliza, em sua grande maioria, de cores primárias. Essas cores ora aparecem enquanto traços em fundo branco, ora em uma composição de tela totalmente colorida. Seus quadros carregam certas semelhanças estéticas com pintores como Picasso e Di Cavalcanti, tendo este último aparecido, inclusive, em uma de suas postagens na rede social. Segundo a *La Baraque*, empresa criativa que a representa:

Na arte de Bella há qualquer coisa de existencial. Nós vemos mensagens e sentimento por trás das imagens. O abstrato movimenta e abre espaço numa imagem que é inspirada na pluralidade, mistura e antropofagia do local onde a artista se alimenta de inspiração todos os dias.³⁸

A artista realiza a maior parte da venda de seus quadros através do Instagram e também busca produzir quadros mais acessíveis para que sua arte chegue a públicos mais diversos. Assim como Samuel, Isabella também é cooptada para esferas de consumo, tendo assinado em 2020 uma linha de São João para a *Tok Stok* e em 2021 uma coleção para a *Converse Brasil*. A artista também explora outros meios de criação - como o audiovisual -, mas sua produção recai majoritariamente em pinturas e tatuagens.

³⁸ No original: "There is something existential in Bella's art. We see feelings and messages behind the images. The abstract brings movement and opens paths in an imagery that is inspired by the plurality, blend and anthropophagy of the land where the artist feeds herself with inspiration every day.". Disponível em: <<http://www.labaraque-creative.com/our-creatives/isabellagalvao/>>. Acesso em: 9 nov. 2021

2.3 Processos e Interseções

A partir da breve apresentação de Samuel de Saboia e Isabella Galvão, iremos adentrar uma discussão mais direta sobre os tipos de publicações que aparecem nos perfis dos dois artistas, bem como em outros artistas que fazem parte do Instagram. Apesar das particularidades de cada indivíduo em rede, a discussão sobre o processo, se observada sob um modo de uso que utiliza as ferramentas da plataforma em concordância com a proposição dos seus criadores, acaba por apresentar certos caminhos semelhantes de atuação. Assim, embora as produções artísticas de Saboia e Galvão sejam diferentes, algumas questões relativas aos seus processos em rede tomam forma de modo análogo. Volto-me para questões que me parecem confluir em maior ou menor medida nesses perfis no intuito de entender como esse espaço midiático leva a alguns tipos de publicação de obras, processos e cotidiano. Valendo-me de outros perfis em rede que também utilizam o Instagram tal qual Samuel e Isabella, procurarei entender o que essas imagens em rede e sua dinâmica de operacionalidade podem acrescentar para a crítica de processo e para a própria presença do artista em rede.

2.4 Janela para a vida

Como abordado no primeiro capítulo desta dissertação, o Instagram se coloca como um local onde o compartilhamento cotidiano é, por vezes, uma constante na atuação dos usuários. No caso de Samuel e Isabella, que utilizam a plataforma com frequência, acompanhamos uma série de imagens que comportam diversos aspectos da vida desses artistas, a perceber diante de suas apresentações. Nesse sentido, parece que assistimos a um embaralhamento entre arte e vida de ambos, já que um só espaço virtual comporta todas essas instâncias. É claro que registros de artistas - e aqui estendo a qualquer registro dentro de uma plataforma como o Instagram - precisam ser interpretados e decodificados pois partem também de uma persona desenhada. Não é preciso lembrar essas dinâmicas expositivas para conferir aos dois artistas, em maior ou menor medida, essa característica fabulatória em rede. O que é interessante para a abordagem sobre os seus processos de criação é justamente o entendimento de que, no caso dos usuários artistas, essa postura também se conecta ao seu processo.

A relação entre arte, obra e vida já foi tema de diversas discussões no âmbito da arte e da estética, com contribuições significativas que abordam essa relação desde a antiguidade, como as realizadas por Nietzsche e Michel Foucault, para citar dois exemplos. No entanto, esse tema entra com mais vigor a partir de análises da modernidade, quando emerge uma nova

dinâmica no processo de constituição do ser artista, bem como do papel transformador da arte. (ALVES, 2015)

Nicolas Bourriaud, em seu livro *Formas de Vida* (2011), aborda essa perspectiva enquadrando a relação entre arte e vida a partir do artista moderno, tecendo a ideia de não separação entre vida e obra, partindo das relações suscitadas a partir da arte moderna:

A arte moderna, e essa é a sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis igual a poíesis*. Criar é criar a si mesmo. As obras de arte contrariamente aos produtos da indústria revelam-se assim inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apaga dos objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana. (BOURRIAUD, 2011, p.14)

Bourriaud desenvolve seu argumento defendendo que não se pode desconsiderar o produto artístico fora de suas condições de produção. Através da análise de alguns artistas como Pollock e Marcel Duchamp, o teórico sustenta que a invenção de si emerge da modernidade, instaurando a vida como obra, numa imbricação mútua. Longe de tratar a obra como algo que leva do artista apenas questões de cunho puramente biográfico, Bourriaud investe na ideia do próprio modo de existência pertencer a obra. Assim, através de uma estetização da vida, ou seja, de integrar ao modo de viver um caráter também estético, o artista moderno seria responsável por uma obra que se inicia a partir de si.

A ideia de estetização, no entanto, se expande para outras esferas que não só a de um "modo de vida", integrando-se a ideias mercadológicas do próprio consumo de massa. Mike Featherstone em seu livro *Cultura de Consumo e Pós-modernismo* (1995), tece algumas considerações sobre o tema, pensando na ideia de estetização a partir desses conceitos pós-modernos de não-separação entre arte e vida cotidiana, cultura de massa e popular, além de uma mistura lúdica de códigos. Para ele, assim como para Bourriaud, um dos sentidos dessa estetização pode designar o projeto de transformar a própria vida em arte, remetendo à ideia do Dândi, descrita por Foucault como uma figura que "faz seu corpo, seu comportamento, seus sentimentos e paixões, sua própria existência, uma obra de arte" (FOUCAULT apud FEATHERSTONE, 1995, p.99), numa busca pela invenção de si. Esse, argumenta o autor, foi um importante tema no desenvolvimento das contraculturas artísticas que encontram fascínio em dar à vida uma forma que proporcionasse prazer estético. Associada ao desenvolvimento do consumo de massa, essa construção de estilos de vida distintivos em busca de novos gostos e sensações se tornaram eixos centrais da cultura de consumo, dando um passo além no postulado por Bourriaud.

Quando associamos parte dessas discussões a uma vida que se observa a partir de uma plataforma mediadora de lógica própria como o Instagram, não parece incorreto afirmar que a exposição da vida desses artistas - em instância performática de rede -, não só compõe suas características específicas, mas também entra em sintonia, em maior grau, com sua própria obra e, portanto, com seu próprio processo. Assim, esse entrelaçamento encontra na plataforma o palco perfeito para que as instâncias de criação, de brecha de vida, performatividade, processo e obra coexistam. Ainda nesse caminho, suas páginas se apresentam enquanto um local onde os artistas são cooptados por outras esferas de consumo e, especialmente em Samuel, enquanto um ambiente onde imagens com parcerias de moda, editoriais e publicidade são uma constante.

Ao observarmos as galerias de Saboia e Galvão, encontramos tais aspectos, mas notamos algumas diferenças: enquanto Isabella apresenta imagens mais corriqueiras de seu cotidiano e que em sua maioria se referem ao seu processo de criação em si, Samuel apresenta uma página um tanto mais elaborada esteticamente - expondo partes de sua vida e de seu processo, numa dinâmica de exposição de um glamour quase que encantador. Sua atuação nos *Stories* não deixa de ser diferente: junto de seus processos, diversas fotografias compõem essa vida de viagens, desfiles, ateliês e jantares. O artista parece sugerir um caminho profícuo para pensar nesse entrelaçamento, já que sua atuação assume certa performatividade de modo mais enfático que Isabella.



Figura 9, 10 e 11: *Printscreens da galeria Samuel de Saboia*
Fonte: Instagram (@samueldesaboia)

Nas imagens de Samuel observamos traços que sugerem certa performatividade do ser-artista, que, através de uma exposição midiática consciente, compartilha detalhes cotidianos estilizados e faz de sua vida em rede uma espécie de obra a ser assistida. Ao entender que foi o Instagram, em grande parte, que lhe proporcionou uma validação enquanto artista (ou ao menos teve importância significativa nesse sentido), suas práticas expositivas acabam por fazer parte, arrisco dizer, do seu próprio processo. Como se sua produção encontrasse no Instagram uma espécie de continuidade interativa e expositiva, pois seu percurso artístico foi construído também através da plataforma - ela constituiu e constitui um espaço de produção concomitantemente com outros. Se alguns artistas optam pela produção de maneira distante das redes ou recusam seu uso tradicional, Samuel não parece se importar com a visualidade da rede; ao contrário, é dela que surgem, em sua devida proporção, os meandros de sua criação, justamente por ter sido nela que seu trabalho encontrou ressonância. Ser um artista negro a ocupar esse espaço virtual não deixa de ser um ato político, ainda que possa recair em problemáticas já explicitadas em relação ao uso da rede.

Ao nos atentarmos para outras publicações em sua galeria, observamos uma quantidade significativa de registros de processo: telas em execução, cadernos compartilhados com eventuais legendas que atribuem sentido e localizam os usuários no contexto em que esses registros foram feitos e publicados ou descrevem algumas inquietações do artista nesses momentos. Samuel não hesita em transpor parte do seu cotidiano, apesar de não compartilhá-lo avidamente, e a sua galeria figura como uma brecha para a vida, para o processo e como próprio portfólio do artista, possuindo um caráter estético mais cuidadoso.³⁹

O recurso dos *Stories* para o artista, assim, assume um local essencial de sua atuação em rede, onde Samuel - como diversos usuários da plataforma - se utiliza da efemeridade da ferramenta para compartilhar minúcias de seus processos, sobrepondo músicas, referências e cenas cotidianas, sempre de forma estetizada e de forma a compor sua personalidade artista. Ele constantemente expõe o fazer de suas obras, filmado por um terceiro ou por ele mesmo enquanto pinta ou desenha, tornando o próprio ato de pintar uma espécie de retrato cotidiano de sua vida e de auto-divulgação, como veremos mais à frente ao abordar esse tipo de registro em rede.

Isabella, apesar de possuir uma atuação menos comprometida com esse teor estético de transposição de vida, também se utiliza dos recursos para criar uma espécie de cotidiano visual, não se esquivando de publicações que se valem da sua própria imagem ou de parcerias voltadas

³⁹ Denotado pela constante edição que o artista realiza e realizou em sua galeria desde o início dessa pesquisa.

para outras áreas. No entanto, essa criação estética visual não parece ser o foco principal da artista e sua instância de brecha de vida é muito mais empenhada em compartilhamentos voltados para a sua produção de quadros.

O que acomete em especial Samuel é que o uso de sua página parece estar implicado na criação de um perfil midiático em que arte e vida parecem estar ainda mais entrelaçados. Através dessas práticas do artista, podemos pensar no seu uso da plataforma de modo a reverberar as discussões trazidas a respeito da separação entre arte e vida na modernidade e a estetização do cotidiano.

Consciente de que o espaço do Instagram figura como um lugar voltado para o consumo e que opera em uma lógica mercadológica, o cotidiano exposto do artista na plataforma parece enfrentar um dilema: os produtos da indústria começam a cooptar esse exposto do artista-usuário, fazendo com que essa criação de si mesmo acabe sendo também um incentivo do contemporâneo-mercadológico. Uma das coisas que o capitalismo realizou foi a absorção da semântica da contracultura - assumir o local do dândi e da vida como obra de arte de modo a usurpar sua teoria e aplicá-la para fomentar o mercado de consumo. Essa relação, apesar de ainda existir e continuar reverberando nos artistas, parece encontrar força dentro desse regime de imagens. Explorando outro sentido do termo, Featherstone encontra na estetização um fenômeno que constitui "o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea" (FEATHERSTONE, 1995, p.100) numa constante reativação do desejo através da imagem. Parece, então, que encontramos no Instagram esse sentido de reativação do desejo tanto pela imagem quanto pela imagem da vida desse artista.

No livro *A Estetização do Mundo* (2015), os autores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy se debruçam sobre a relação entre a economia liberal e a vida estética contemporânea, que aqui também parece dialogar em várias medidas com a lógica de produção de imagens no Instagram. Em seu estudo, os autores abordam um dos grandes paradoxos do capitalismo contemporâneo: de um lado produz efeitos negativos nos planos moral, social e econômico; de outro, ao explorar as propriedades estético-imaginárias com foco na obtenção de lucro e conquista de mercado, potencializa as dimensões criativas e emocionais através da estilização do cotidiano:

Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.9)

Ao apelar para a sensibilidade de consumidores, a arte e estética estariam a serviço do mercado, configurando um trabalho sistemático de estilização dos bens e lugares mercantis, de integração generalizada da arte e do afeto no universo de consumo. A este fenômeno de hibridização e interpenetração dessas esferas, os autores chamam de *capitalismo artista ou criativo transestético*. Esse tipo de capitalismo não data de hoje, já possuindo manifestações na segunda metade do século XIX. O que acontece com a era hipermoderna é a elevação da dimensão artística a um elemento fundamental do desenvolvimento das empresas, dando lugar de primazia ao setor criativo, fazendo-o ser um elemento estrutural e exponencial. Para os autores:

O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores. O capitalismo artista é a formação que liga o econômico à sensibilidade e ao imaginário; ele se baseia na interconexão do cálculo e do intuitivo, do racional e do emocional, do financeiro e do artístico. No seu reinado, a busca racional do lucro se apoia na exploração comercial das emoções através de produções de dimensões estéticas, sensíveis, distrativas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.28)

Em certo sentido, esse aspecto parece estabelecer um dos elos de continuidade com a cultura de massa e a absorção do cotidiano, com a mudança significativa de que no contemporâneo há uma estetização da vida transmitida, que empresta uma camada fabulatória à construção de si nas redes. Ao unirmos essa característica do capitalismo contemporâneo às produções imagéticas no Instagram, encontramos na plataforma o local perfeito para essa manifestação, que subjuga âmbitos publicitários, estéticos, fotográficos, pessoais, artísticos e (por que não?) processuais a uma dinâmica mercadológica.

Enquanto fenômeno que contempla a sociedade pós-moderna, o capitalismo artista invade e se ocupa das produções, mas não por isso as limita e as classifica como um todo. Ele, por outro lado, pode ser efetivamente assumido e questionado. Seria leviano da minha parte tomar como verdade absoluta o posicionamento de Serroy e Lipovetsky, uma vez que, ao analisar esse uso da plataforma por Samuel, é notável que ele o faz de modo bastante consciente, como se sua persona pública também fizesse parte de sua proposta artística. O Instagram inaugura outro tipo de dinâmica quando coloca nessa equação a questão da visibilidade para o artista e o que ela representa numa paisagem mais geral. Ao assumir alguns dos âmbitos estético-publicitários que permeiam o Instagram, o artista não deixa de levar a cabo outras questões, como a presença do corpo negro nos espaços das artes e da moda, como relata para a *Vogue*: "Está rolando uma revolução no mercado de arte e da moda. A presença negra e falar

sobre as diásporas africanas se torna mais do que necessário. O público mudou e as narrativas estão acompanhando isso. Enquanto pessoa negra, sou um corpo político".⁴⁰

Essa postura de assumir a estética mercadológica como parte de sua atuação, abandonando uma figura romântica do artista, não deixa de nos remeter ao que Andy Warhol já realizava, ao assumir o ambiente da comunicação em massa, explorando os recursos industriais desse campo como forma de caminho subversivo artístico. Grande parte de seu fazer artístico recaía em sua própria personalidade pública - sua representação e suas atitudes faziam parte do seu projeto de arte, voltados bastante para a divulgação de si. É evidente que Warhol não é a primeira personalidade no meio artístico a falar de si ou se autopromover enquanto artista, mas no caso dele pode-se considerar que o "Warhol público" era tão parte da obra quanto a sua materialização em quadros/vídeos etc.

Assim, no Instagram, assistimos a um crescimento exponencial dessa característica, que em Samuel parece ir por uma via de exposição que remonta à ideia do artista enquanto *personalidade*. Sua atuação se dá quase como a instauração de uma celebridade midiática, que o artista faz questão de expor, ocupando os lugares e postando fotos, inclusive, com personalidades famosas como as cantoras Manu Gavassi e Duda Beat. No entanto, e esta é outra característica que o aproxima de Warhol, Samuel não se resume a essa celebridade artístico-instagramática. Ainda que publicize sua imagem e seu processo, o artista oferece um produto de circulação independente de sua pessoa (ainda que seja influenciado por ela). O Instagram pode ter sido o pontapé inicial para sua consolidação enquanto artista, mas é sua produção que reverbera em outros espaços que não o midiático, fazendo com que não predomine nele a ideia de culto à personalidade. Essa característica, que acomete Samuel, também foi algo exposto sobre Warhol pela autora Isabelle Graw ao relacionar a postura dele com as celebridades:

Enquanto celebridades são o seu próprio produto, os artistas visuais, geralmente (com exceção dos artistas de performance), têm um produto a vender (mesmo que se trate de um produto desmaterializado) que circula independentemente de sua pessoa. Tal produto pode estar saturado de vida pessoal e de fantasias sobre sua pessoa, mas tem, sim, uma existência independente, circulando no mercado ou sobrevivendo ao artista. É isto que considero a vantagem estrutural da produção dos artistas visuais sobre a cultura de celebridades – o fato de serem capazes de negociar a relação metonímica entre “pessoa” e “produto”. Um significa o outro, sem que sejam aniquilados um no outro. (GRAW, 2017, p.256)

O que diferencia os dois nesse sentido é que Warhol assumiu essa ideia de produto como um caminho artístico a ser traçado a partir dos meios de comunicação de massa. Samuel, por

⁴⁰ "Moda e arte: Samuel de Saboia inaugura primeira mostra solo em Paris na fervida multimarcas L'Insane." Laís Franklin, Vogue, 2019. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/05/moda-e-arte-samuel-de-saboia-inaugura-primeira-mostra-solo-em-paris-na-fervida-multimarcas-linsane.html>>. Acesso em: 7 set. 2021.

outro lado, se vê antes mesmo num ambiente de lógica puramente mercadológica e a partir daí assume esse local e desenvolve sua atuação. O que isso pode nos ofertar para uma análise processual é, talvez, a consciência de que as instâncias de sua vida transmitida em rede oferecem pistas de sua criação, pois é nela que há a consolidação dessa persona que *escolhe* compartilhar inquietações e registros, ainda que eles componham uma miríade dentro de sua personalidade artística em rede.

2.5 Documentação e registro do processo

A segunda instância que gostaria de abordar a respeito das publicações em rede por parte dos artistas é o aspecto de documentação do processo de criação. Ciente de que tomamos as imagens produzidas em rede pelos artistas enquanto arquivos de criação em expansão, o que proponho nessa seção é analisar dentro desse escopo geral os arquivos que figuram como documentos diretos desse processo - sejam eles registros imagéticos e audiovisuais do ato de criação ou registros do percurso materializados em outros suportes e compartilhados na rede.

O Instagram, ao se firmar como uma plataforma presente no dia a dia do artista, acaba por figurar como um novo suporte onde registros diretos do processo de criação são compartilhados. Tais registros, que podem ser vistos como índices do pensamento em processo, são realizados também graças à facilidade de captura dos dispositivos móveis:

No contexto da experimentação contemporânea, em estreito diálogo com as novas tecnologias, com câmeras mais leves e celulares, tem sido observada a necessidade de muitos artistas, ou grupos fazerem registros audiovisuais, como uma possível forma de lidar com a continuidade, o inacabamento ou o efêmero. Fotografias e vídeos de performances, de ensaios das artes cênicas ou dança, são exemplos desses registros que passam a fazer parte dos arquivos da criação. (SALLES, 2021, p.185)

Essa é uma questão que, apesar de encontrar no digital uma ressonância maior, já vinha permeando mais fortemente os registros e produções artísticas desde meados da década de 70, com a ascensão do vídeo, fotografia etc. - principalmente no Brasil, como afirma Costa (2008, p.390): "Como obras conceituais em fotografia, filme e vídeo ou como simples documentação de atividades artísticas, os dispositivos técnicos de registro de visibilidades e de arquivamento tornaram-se definitivamente presentes na arte contemporânea". O que ocorre no Instagram, em especial, é que a própria plataforma não só suscita determinados registros - como é o caso dos *Stories* disponibilizados em sua própria interface - mas também oferece uma série de ferramentas imagéticas e interativas que podem ser utilizadas durante o processo de registro. Ademais, a plataforma conta com um espaço para a publicação de registros antigos em variados

modos de exibição, oferecendo aos artistas um local específico para documentação do processo, arquivamento e até experimentações em cima dos materiais a serem compartilhados.

Diante dessa dinâmica específica, retomo uma colocação trazida por Cecilia Salles quando a autora analisa alguns dos arquivos produzidos por artistas e observa dois tipos de papéis que eles podem desempenhar para a criação, sendo esses de armazenamento e experimentação. O primeiro deles entraria como forma de auxiliar o percurso de materialização da obra, servindo como suporte criativo para o artista e para suas criações e que pode variar em sua forma de registro - anotações, fotografias. O segundo, de experimentação, entraria como um arquivo que promove uma natureza indutiva da criação: testes, hipóteses e possibilidades de obra.

Num movimento que amplia o escopo desses materiais ao oferecer diferentes formas e ferramentas de registro, o Instagram aparece como um local onde podemos observar essas duas funções ocorrendo simultaneamente. A isso insere-se uma camada extra de significado quando esses registros podem ser colocados em contato direto com o público específico de cada página, como é o caso de Samuel e, principalmente, Isabella, que registram e compartilham esses materiais em sua conta pessoal. Tratando-se de uma plataforma plural, os registros de processos também podem ser o próprio processo - sendo os arquivos em sua totalidade a matéria prima da obra e também do caminho processual, como veremos no capítulo seguinte. Assim, esses registros documentais e matrizes geradoras encontrariam no espaço do Instagram uma série de estímulos e entrecruzamentos.

Para explicitar de forma mais clara o que ocorre com esses tipos de documentos-registros na plataforma, há de se fazer uma pequena divisão: em primeiro lugar existe o registro direto do fazer da obra, seja através de capturas audiovisuais do artista em seu ato de execução, seja através de etapas de realização da obra; em segundo, existe o compartilhamento dos arquivos de processo, como esboços, cadernos e a própria obra em processo de realização.

Os registros de processo

O registro através da imagem de etapas do processo criativo artístico não é algo que se inaugura com o Instagram. Já no século XIX o escultor Auguste Rodin fez uso da fotografia para registrar as etapas de seu processo criativo e direcionar o olhar do espectador em suas obras. Ainda que deixasse a cargo de fotógrafos, em sua grande parte pictorialistas, como Eugène Druet e Jacques-Ernest Bulloz, essas fotografias atuavam como registro visual,

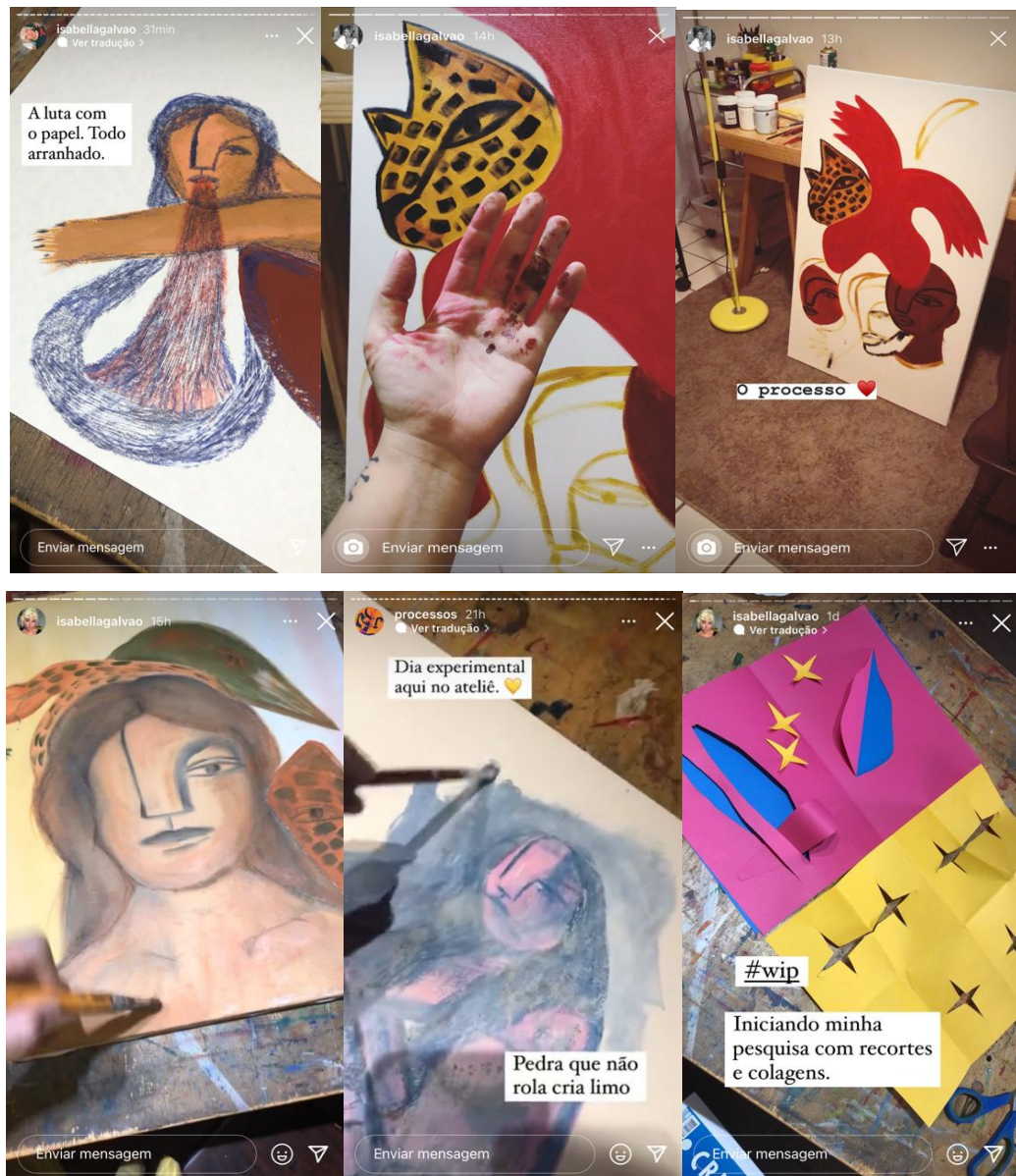
continham anotações, títulos e rabiscos e apontamentos de ações futuras nas obras. Eram registros rememorativos, mas também um modo de estimular experimentações escultóricas. Segundo Eduardo Kattah (2009), o próprio artista, com o tempo, se surpreenderia com as interpretações que seu trabalho foi ganhando a partir dessa perspectiva do fotográfico. Além disso, com o tempo e reconhecimento do escultor, esses registros foram utilizados como modo de divulgação e venda de suas obras - um portfólio fotográfico e de documentação processual, como afirma a curadora Hélène Pinet (apud KATTAH, 2009).

Além do caso de Rodin, são célebres os registros de criação de obras audiovisuais realizados com as pinturas de Pollock em seu action painting; Picasso, pelo cineasta Henri-Georges Clouzot; e em meados da década de 1990 um registro de processo entrelaçado com documentário realizado pelo cineasta Victor Erice em seu filme *O Sol do Marmelo*. O que parece ser comum a esses registros e os diferenciam do Instagram, é que estes eram realizados sempre por terceiros e colocados a público de forma semelhante entre si, dentro de um circuito de divulgação próprio e diferentes do modo de compartilhamento da plataforma.

Em primeiro lugar, há sempre a presença de um terceiro que filma e fotografa essas obras. Ainda que possamos acompanhar o gesto do artista em ação, o corpo que filma imprime nesses registros processuais parte de seu olhar, principalmente quando falamos de registros de processos que se consolidam como obras cinematográficas e carregam na filmagem, e edição, questionamentos estéticos próprios de seus diretores: o processo de realização do filme, no caso de Erice, parece se juntar ao processo artístico do pintor. Em segundo lugar, há o modo de divulgação desses registros. Os de Pollock e Picasso passavam por uma cadeia cinematográfica e de edição, trazendo consigo escolhas estéticas realizadas pelos diretores, bem como um questionamento próprio do fazer fílmico, especialmente no caso de Erice. Os registros do Instagram, por outro lado, representam uma constante em ambos os artistas e diferem no modo em que são postos a público. Isso se dá, em parte, graças à facilidade de publicação que recursos como os *Stories* proporcionaram para os artistas, como já dito.

Na atuação de Isabella Galvão em rede são inúmeros os registros de seu fazer da obra, seja em forma de pequenos vídeos onde ela se filma pintando um quadro, seja através de fotografias de etapas da realização de suas obras. Em sua grande maioria, essas imagens são postadas nos *Stories*, diante do imediatismo da ferramenta, mas a artista destina um destaque em seu perfil para que esses registros possam ser acessados por todos que visitam sua página.

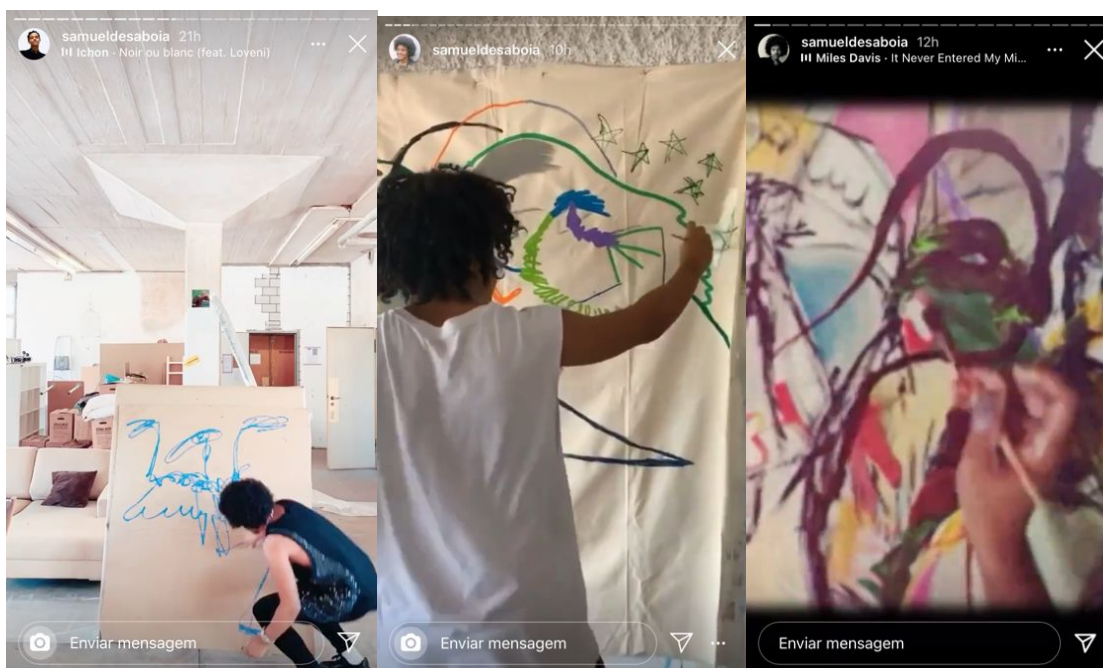
Partindo de momentos passados de seu processo ou que já se desenvolveram em algum quadro, a artista reúne uma série de pequenos vídeos e fotos onde podemos encontrar obras em processo, referências literárias, fotos de ateliê, arquivos de livro de artista e mais uma vez o filmar de si mesma realizando uma determinada obra e até suas escolhas e indicações de determinados tipos de tintas ou materiais. Recentemente, Isabella começou a produzir também pequenos vídeos (Reels) sobre o processo de criação de uma obra específica. Para a artista, o processo de criação publicado figura não só como inspiração, mas como forma de desmistificar o trabalho do artista - que está sujeito ao erro, à dúvida, à desistência.



Figuras 12, 13, 14, 15, 16 e 17: *Printscreens* de *Stories* de Isabella Galvão
Fonte: Instagram (@isabellagalvao)

Isabella, dessa forma, parece incorporar o registro do processo como atividade quase que diária em seu fazer artístico. A artista relata que tentou embutir essa prática em seu processo, começando um trabalho e fotografando ou filmando suas etapas de construção, em pequenos fragmentos cotidianos. Embora produza um ou outro registro mais elaborado (como é possível ver em alguns de seus *Reels*), a maioria deles é realizado de forma orgânica.

Assim como Isabella, Samuel também registra seu processo e compartilha em rede. Mas, no caso do artista, encontramos fotografias e vídeos com mais elaborações (letras de música, filtros, efeitos) e que aparecem como uma faceta dessa persona que trabalha em ateliês diversos, realiza exposições em diferentes lugares do mundo e expõe no Instagram esses momentos.

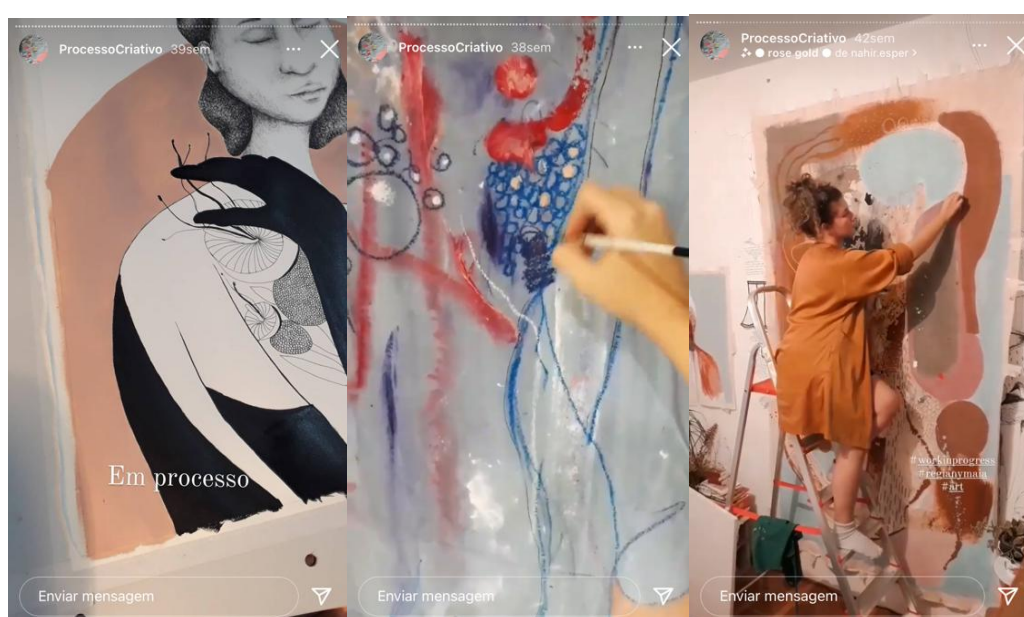


Figuras 18, 19 e 20: *Printscreens* de *Stories* de Samuel de Saboia
Fonte: Instagram (@samueldesaboia)

Em Samuel, também é possível encontrar esses registros associados a instituições e museus, que realizam parcerias para que usuários possam assistir o gesto de Saboia ao elaborar seus quadros. Em novembro de 2019, o artista realizou uma pintura ao vivo (*live art*) intitulada "Se Eu Pudessem Ser" para o Sesc São José do Rio Preto, transmitida através de *Stories* do próprio instituto no Instagram (@sescriopreto). A *live art* foi compartilhada por diversos internautas, que marcaram o Instagram do instituto e do próprio Samuel e representa uma nova forma de

acompanhar a execução de pinturas, já que o Instagram se torna uma janela de exibição e conduz os usuários a um acesso em tempo real ao processo do artista.

Embora essa postura acometa, em especial, Samuel e Isabella, no Instagram assistimos a uma série de artistas que compartilham seus processos. A artista Regiany Maia (@regianymaia) realiza com bastante semelhança o mesmo que Isabella, postando ativamente seus registros e destinando um espaço separado em seus destaques apenas para seus processos de criação, também com vídeos, referências, fotos do ateliê, cadernos etc.



Figuras 21, 22 e 23: *Printscreens* dos destaques de Regiany Maia
Fonte: Instagram (@regianymaia)

O movimento de Regiany parece partir do mesmo local de Isabella, que compartilha com seus seguidores essas etapas do processo. As duas, jovens artistas, parecem se utilizar da prática também para divulgação do próprio trabalho, conscientes de que uma atuação contínua em rede facilita a relação com o público. Regiany, assim como Isabella e Samuel, também migrou de outra área de atuação para a pintura e compartilha em sua galeria quadros, parte dos seus processos e de sua vida.

Apesar dessa postura acometer em grande parte um público mais jovem⁴¹, existe um grande número de artistas mais consagrados externamente ao Instagram que se utilizam do

⁴¹ Consciente do grande número de perfis de jovens artistas que realizam essa dinâmica para o corpo do texto, acrescento alguns perfis para consulta, nacionais e internacionais: @bybjorkstudio, @sebastian.merk.art, @estudiopreo, @juliachagas_art, @ninacast_art, @laisodeli.

espaço para documentação e compartilhamento de seu processo. A fotógrafa brasileira Driely Carter (@drielycarter)⁴², apesar de já atuar majoritariamente fora do Instagram, realizava o uso dos *Stories* como modo de divulgar parte de suas experimentações fotográficas - deixando explícito as operações que realizou em determinadas fotografias e compartilhando seus experimentos, conforme vão acontecendo, além de repostar experimentos antigos.

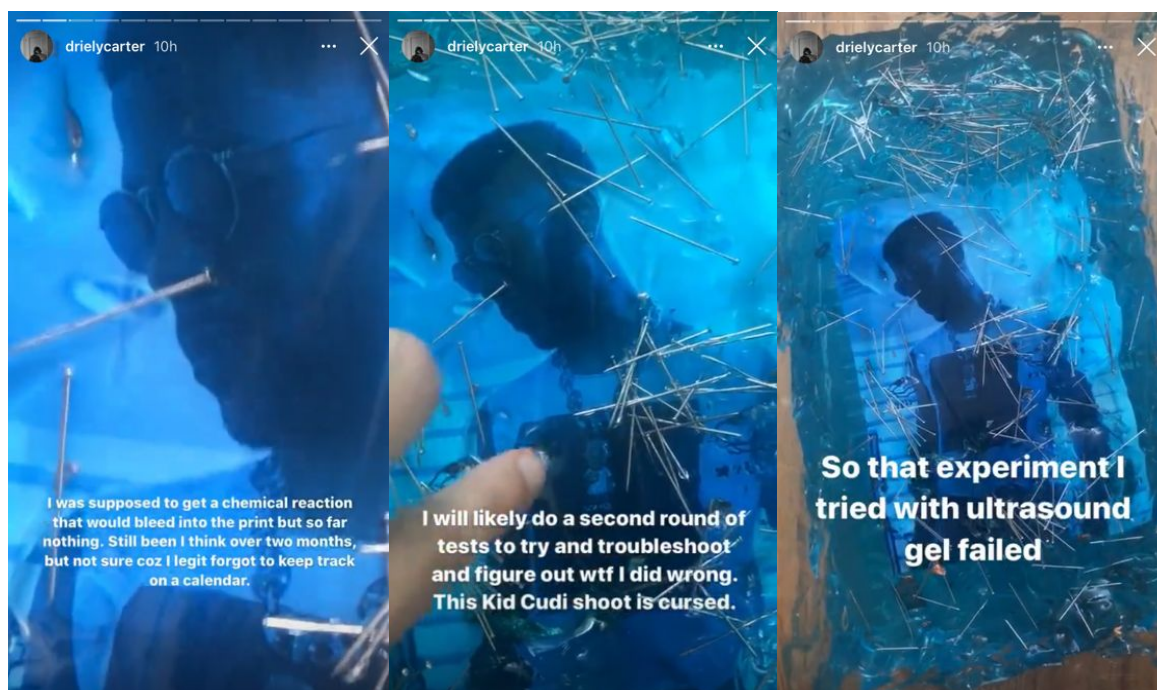


Figura 24, 25 e 26: *Printscreens* dos *Stories* da fotógrafa Driely Carter
Fonte: Instagram (@drielycarter)

O artista Carlos Vergara (@ateliercarlosvergara) também mantém um perfil com diversas instâncias do processo criativo e possui em sua galeria expositiva vários tipos de imagens de seu processo, colocados em público de forma bem elaborada. Através de vídeos e imagens, o artista é filmado em seu ateliê ou em outros espaços realizando obras - ora montadas de acordo com a produção, ora como registro do fazer artístico mais "cruamente". Apesar das publicações não serem necessariamente manipuladas e colocadas em rede pelo artista, há aí um desejo de compartilhamento - seja como forma de divulgação de seu trabalho, seja como espaço de interação com o público. Em 18 de março de 2021 o artista publica:

⁴² O Instagram da fotógrafa não está mais ativo, as imagens figuradas aqui datam de julho de 2020.



Figura 27: *Printscreen* postagem de um vídeo de Carlos Vergara
 Fonte: Instagram (@ateliecarlosvergara)

No *Reels* cuidadosamente editado, vemos Vergara nas diversas etapas da construção de um quadro, seguidas da obra aparentemente finalizada. Diferentemente dos outros casos observados, sua atuação parece ser voltada para as pessoas que já o acompanhavam em outras esferas da arte e agora podem acessar um pouco do cotidiano de Vergara em seu ateliê, como forma de inspiração. Seus registros funcionam como um material extra, uma conexão com o público de forma mais direta. Como observado na postagem, são comuns as interações de seu perfil com usuários, e em suas legendas veicula o pensamento de que essas interações servem como um possível direcionamento da sua produção e de sua atuação em rede.

Esse local de reconhecimento prévio e de elaboração de seus vídeos e processos, no entanto, não faz com que Vergara se coloque num lugar de superioridade enquanto um artista cujo processo é sempre fluido e dinâmico. Ele, assim como Isabella Galvão, pensa nesses compartilhamentos como forma de desmistificação da produção de obras. A esse respeito, podemos observar uma de suas postagens onde realiza a queima de um de seus quadros em processo:



Figura 28: *Printscreen* postagem de Carlos Vergara
Fonte: Instagram (@ateliocarlosvergara)

Ao assumir o erro e o desapego, Vergara coloca em jogo não só o fator de desistência, mas o registro dessa etapa, muitas vezes não divulgada, do processo artístico. O artista, assim, procura mostrar que certas questões são inerentes a qualquer produção de arte e que é preciso destruir para reconstruir.

Nessa seara de artistas já consagrados, temos o exemplo de Adriana Varejão (@adrianavarejao). Única rede social que frequenta, Adriana se utiliza do Instagram como meio de exposição de suas obras, referências e como forma de documentação desse fazer artístico - tal qual Vergara -, ainda que o seu material publicado seja menos voltado para tal tipo de produção imagética e menos frequentes em seu perfil. Em uma conversa realizada para o Podcast *Arte da Gente*, do Instituto Inclusartiz⁴³, Varejão defende uma forma inteligente de atuar na plataforma, utilizando-a também para dividir o que está fazendo, compartilhando um pouco do seu universo. Ela comenta sobre a semelhança entre o *Study Visit* e esse compartilhamento na rede, defendendo que pode ser interessante dividir isso com um público maior. Crítica em relação às ferramentas recentes (Reels etc.), também alega que utiliza a rede como um trabalho de pesquisa, encontrando no Instagram um meio de se informar, seguindo galerias, museus e artistas - que a leva a outros artistas. Assim, Adriana vai formando uma

⁴³ Episódio: "#8 O circuito da arte e o Instagram". Arte da Gente, Instituto Inclusartiz, 26 jul. 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0yrLECIvyTYPLC6HLVmjJi>>. Acesso em: 11 set. 2021.

espécie de rede própria de informação, não dependendo mais tanto do que um jornalista fornece num jornal de cultura.

Para além dessa rede de referências e de registros diretos do processo de criação, há outra instância que aparece no Instagram - e nos dois artistas em destaque - com certa frequência: o compartilhamento de arquivos de processo. Registros realizados em outros suportes que vêm a público através do Instagram. A isto pode-se acrescentar também as próprias obras já prontas, ora enquanto imagens diretas, ora figurando em locais de exibição. Diferente de perfis destinados apenas para a divulgação/portfólio⁴⁴, Samuel e Isabella entrelaçam esse tipo de imagem com outras, tanto nos *Stories* quanto em suas galerias, realizando postagens de seus cadernos de artista ou rascunhos de obras passadas.

O que parece surgir de acordo com esse tipo de compartilhamento (seja o de documentos ou o dos registros diretos) é que o fazer artístico desses usuários, e aqui coloco os jovens artistas em particular destaque, não entra necessariamente como um registro pessoal, particular, ou que parte do interesse de terceiros para serem documentados. A decisão de partilhar com internautas aponta para uma própria presença em rede, que não só aproxima os artistas de seu público, mas acaba por configurar uma própria estética de processo. Em outras palavras: o registro entra não só como esfera cotidiana dos usuários, mas como um modo estético de se fazer presente na plataforma, passível de interação quase que imediata. Não parece incorreto afirmar, diante do número de perfis que realizam esse tipo de postagem, que essa documentação figura não só porque esses usuários utilizam a rede social com frequência, mas também porque diante dessas postagens há um certo interesse do público receptor dessas imagens.

Há qualquer coisa de interessante no espaço oferecido pela plataforma que permite/suscita a alguns artistas um espaço de registro e compartilhamento desses arquivos. Por que diante de toda produção os artistas expõem alguns de seus documentos? Qual o critério que está em jogo quando arquivos são compartilhados e rememorados em rede? Como as dinâmicas de engajamento da plataforma podem aumentar o compartilhamento desse tipo de documento?

Responder essas perguntas em termos gerais, certamente, limitaria a percepção e o processo que são de fato individuais - cada processo aparece invariavelmente como algo de cunho extremamente pessoal e não deve ser generalizado. No entanto, o que aparece aqui como

⁴⁴ Como exemplo podemos citar o artista Roger Bassetto (@rogerbassetto), que destina seu perfil para compartilhar colagens realizadas em outro suporte - como um livro de artista. Sempre utilizando a hashtag #processocriativo, o artista fotografa seus trabalhos e coloca na plataforma: intervenções em livros, papéis, tudo é compartilhado na plataforma sem quase nenhuma fotografia dele mesmo ou de outras pessoas.

índice no Instagram por esses artistas é pensar na lógica dessa plataforma como um espaço de documentação dessa produção, de rememorar o processo, de compartilhar, mas também de ouvir (ou melhor, ler) do público uma resposta (ou não) para esses arquivos.

Destarte, a questão que emerge diante dessas interações e da entrada desses dispositivos de registro que carregam em si complexidades comunicacionais (afinal, um dos grandes diferenciais que aparece com o Instagram é a facilidade de tornar público o registro) é o retorno que esse ambiente pode proporcionar ou não para o artista. Em certa medida, esses dois métodos expositivos da rede fazem com que acompanhem "em tempo real" ou através de imagens selecionadas as produções artísticas. Graças às opções interativas da rede, há uma possibilidade direta de diálogo com o público, que pode oferecer um feedback rápido tanto das fotografias processuais quanto das obras divulgadas, como vimos em alguns dos exemplos trazidos. No entanto, esse acesso ao processo artístico pode-se apresentar um tanto ilusório se acharmos que estamos acompanhando a criação em sua totalidade. Trata-se, nesse caso, de um recorte operado por esses usuários que não oferece todos os meandros de sua criação: seus processos continuam a ser documentados em outros suportes e apenas alguns são escolhidos para exposição pública na rede. Aqui retomo Sibília: “A despeito dessa qualidade um tanto misteriosa que flui da suposta imaterialidade das experiências midiáticas, são as cartas e os diários íntimos tradicionais os que parecem possuir certa aura sagrada que em outros casos tem deixado de existir” (SIBILIA, 2008, p.37). A afirmação da autora ressoa inteiramente na postura de Isabella Galvão na plataforma, ao me revelar que possui uma gaveta em sua cabeceira com vários arquivos, rabiscos e desenhos de uso estritamente pessoal e que não entram numa esfera de compartilhamento da plataforma. Esta é uma parte do processo que continua guardada, longe dos olhos de seus seguidores.

Outra questão bastante pertinente é a facilidade de divulgação e recepção do trabalho e do processo: no momento em que o Instagram permite que qualquer usuário publique o que quiser, com pouco esforço e baixo custo, para uma audiência por vezes grande, os artistas podem dar visibilidade ao seu trabalho de uma maneira nunca antes vista. No entanto, dar visibilidade ao trabalho numa rede social dessa, como dito, implica em uma expectativa de recepção dessas imagens e trabalhos, que podem acabar por moldar suas futuras produções.

O compartilhamento de arquivos parece caminhar para um reciclagem do registro de processo - que, ao se fazer público, gera novas interações para o artista (visto o caráter já abordado das interações em rede) e toma forma na criação em rede de um processo construído

a partir da divulgação de arquivos escolhidos para serem compartilhados. O artista, assim, pode se encontrar em uma esfera de atualização constante de seu processo criativo, quando este tem o potencial de ser moldado em tempo real através das interações, e também pode ser atravessado pelo desejo suscitado pela plataforma de publicar e divulgar imagens desse processo.

Diferentemente de contas famosas que possuem mais de um milhão de seguidores, cujo público engloba um grande espectro de pessoas na internet, esses artistas possuem um público um pouco mais direcionado que, apesar de não ser necessariamente de um convívio próximo, está relacionado, muitas vezes, a um mesmo ambiente do qual o artista partilha. Diante disso, as interações podem surtir um efeito de forma a validar determinados processos e estimular sua divulgação ou até servir como um termômetro das produções artísticas. Se um processo ou determinada obra possui certo engajamento, talvez o artista possa investir mais, ainda que inconscientemente, numa produção que responde ao que esse público endossou. Ainda há a possibilidade de uma expectativa de recepção dessas obras, que pode gerar uma ansiedade durante essa etapa, como afirma Isabella:

A gente faz as coisas esperando aplauso. Eu posso estar de noite num processo super fudido meu, muito íntimo. Mas a partir do momento que eu quero mostrar um momento eu quero confete. É da natureza do artista. Isso é ruim porque gera uma ansiedade de postar uma obra: será que fulaninho artista que eu gosto vai ver? Essa validação. E isso me incomoda. Eu assinei embaixo, tô mostrando o processo e quero confete, mas gera essa ansiedade da validação. (GALVÃO, 2021, s/p)

Embora essa seja uma questão que deva ser pensada, eu não me valeria de uma radicalidade descuidada ao afirmar que a presença do Instagram molda completamente algumas produções ou tem um peso homérico sobre esses processos postos a público. Afinal, o impacto da massa crítica da internet no artista é de cunho extremamente subjetivo e pessoal e, portanto, não passível de uma análise crítica afinada com o real. O que sugiro que pode se suceder com as publicações desses artistas - partindo da ideia já explicitada no primeiro capítulo sobre o efeito das dinâmicas do Instagram nos usuários - é que elas podem, mesmo em nível inconsciente, ser pensadas *para* divulgação e publicação e *de acordo* com um feedback na maioria das vezes dado por pessoas não necessariamente da área.

Tal modificação ou induzimento da produção a partir do olhar de outros, ainda que encontre no Instagram um local de exposição mais evidenciado, já está presente nas atividades do circuito artístico há um tempo. A crítica de arte encontra-se nesse contexto como um forte vetor de modificação do trabalho do artista e também de sua recepção para o público; incontáveis vezes nos deparamos com artistas que modificam sua obra de acordo com a crítica e com um público que passa a perceber a obra de arte de maneira diferente através de uma

diretriz intelectualizada. Lorenzo Mammi (2012) propõe uma reflexão nesse sentido ao afirmar que, diante do destaque do crítico e do curador, que às vezes ultrapassa o destaque do próprio artista, a crítica passa a absorver as funções da arte e se tornar uma crítica que "gera objetos artísticos, em vez de ser produzida por eles" (MAMMI, 2012, p.19).

Não busco entrar a fundo neste debate, mas com ele tecer um pequeno paralelo: no Instagram parece emergir um outro tipo de crítica, que embora não carregue essa diretriz de estrelização da figura do crítico, pode, como já dito, reverberar nas produções. Essa dimensão na plataforma mostra-se um pouco mais discreta quando ela pode ser feita através de um comentário, uma não-curtida, um *unfollow* e, principalmente, por um público que não necessariamente dispõe do prestígio de conhecimento sobre o assunto. Essa "crítica instagramática", no entanto, pode acabar surtindo efeito direto na obra de arte, e é dada de acordo com a percepção que se tem das práticas artísticas divulgadas nos perfis dos usuários desse meio. É possível agora encontrar diversos materiais, de cotidiano, de registros e até mesmo das interações que esses artistas possuem. Da sua presença em rede.

A partir dessas novas possibilidades de acesso, há o que poderíamos chamar de uma troca dupla: esses artistas expõem partes da sua vivência e do seu processo de forma imagética, e o seu público - desde pessoas do seu convívio mais íntimo a entusiastas de seu trabalho, pesquisadores, curadores - tem acesso aos seus momentos cotidianos numa lógica de compartilhamento próprio. Ou seja, ao exporem seu processo, suas referências e sua própria vida, os artistas acabam por modificar também a percepção de quem os acompanha. A obra pode sofrer alterações de acordo com as dinâmicas suscitadas pela plataforma durante o processo de criação, e a percepção dela, posteriormente, pode se modificar pelo acesso que se teve a essas etapas de construção.

Essa visão panorâmica do artista e da análise de suas obras a partir de um contexto amplo, embora seja algo que invariavelmente ocorre (ao menos nos artistas assíduos da plataforma), é justamente a visão promulgada pela crítica de processo - que abarca as diversas instâncias da criação por entender que as ações, registros e aspectos da vida são o rastro de um percurso em constante modificação e atualização. O Instagram, ao mesmo tempo que oferece mais uma forma de se trabalhar com esses registros e essas documentações, impõe uma camada complexa nessa análise.

Nesse sentido, o compartilhamento de registros não pode ser separado inteiramente da própria instância performática da rede, uma vez que ela combina aspectos cotidianos,

mercadológicos e incita uma produção imagética constante. Embora, no caso dos artistas em foco, esse tipo de compartilhamento entre como um modo de se fazer presente na plataforma e conseguir visibilidade, não haveria em seu uso um risco de contribuir para o adensamento dessa espetacularização marcante no capitalismo contemporâneo? Será que os artistas que publicam imagens no Instagram não acabam presos a uma engrenagem que esvazia o sentido do que pretendem?

Não acredito num uso ingênuo da plataforma. Tenho em mente que ocorre com os artistas aqui focados um intuito de certa apropriação da linguagem do Instagram para galgar espaço no circuito artístico. Talvez, então, possamos pensar não apenas em processos filmados e compartilhados em janelas para serem exibidas, mas em ações na plataforma que possibilitaram esses jovens artistas a compreensão de que foram e são os usuários (de qualquer natureza) que se tornam a grande ponta legitimadora e de visibilidade. Artistas que usam a plataforma como plataforma.

2.6 A legitimação do artista

Ora, é fato que as redes sociais criaram uma outra dinâmica no circuito da arte ao emergirem como um espaço tanto de visibilidade de artistas, como também de museus. Grande parte desses espaços expositivos, como já dito, encontraram no Instagram um meio de propagação de seu acervo, embora compreendam esse ambiente imagético mais como uma divulgação da instituição do que como uma disseminação de conhecimento a partir de seus objetos. Não obstante, os artistas agora encontram no meio virtual - e imagético - uma forma de penetrar nos circuitos artísticos estabelecidos, ao mesmo tempo que propõem outros modos de circulação de suas obras e suas imagens.

O que parece ser notável, principalmente nesses dois artistas citados, é essa consciência do espaço do Instagram como um local para compartilhar processos e aspectos da vida pessoal. Ambos fazem parte de uma geração de artistas que em sua maioria desenvolveram seus trabalhos com auxílio da plataforma para o compartilhamento de suas obras e, de certo modo, como uma autovalidação do *ser artista*. Diante das dinâmicas de circuito de arte tradicionais, onde essa validação ocorria através de galerias, críticas jornalísticas e museus, essa geração de artistas encontra visibilidade através de uma rede própria, ao se utilizar ativamente das ferramentas de interação e assumir certos controles. A partir daí, os artistas podem ter a oportunidade de trabalhar com museus e instituições, mas também aplicar seus trabalhos a

outras esferas que não a da arte. Samuel, em entrevista com a artista Igi Ayedun comenta sobre o papel da internet enquanto impulsionadora de sua carreira e sobre outros artistas que eventualmente busquem essa visibilidade em rede: “A internet pode se tornar um passaporte, mas é isso, as histórias não se repetem exatamente da mesma forma. Logo, para cada pessoa que use as mídias, ela ainda necessita encontrar uma rota própria.”⁴⁵

Esse caminho de visibilidade através da internet e das redes sociais, também sugere um circuito de arte paralelo, composto por pessoas variadas, vinculado ao digital e que trabalha de modo a expor e cooptar artistas, principalmente no Instagram. Essa é uma visão corroborada por Isabella:

Eu acho que a gente tá mudando muito a forma de consumir arte. Antes a arte era muito de galeria, do curador, muito forte, que movimenta muito dinheiro. Mas existe outro mercado de arte paralelo que está vinculado ao digital. Acho que é geracional, de usar uma ferramenta que a gente domina. (...) Também respeito a galera que tá consagrada que tem outro circuito que não precisa tá ali [no Instagram] de fato mostrando processo e se fazendo presente. Realmente já se vende por si só, porque é uma opção. (GALVÃO, 2021, s/p)

O que o relato de Galvão acaba por trazer é que a legitimação desse artista acaba sendo realizada não apenas por suas obras, mas por uma espécie de performance em rede. Se em Samuel essa instância entraria como um lifestyle a se almejar e ter como referência, no caso de Isabella é a constância de suas publicações de processo que, de certa forma, são características de sua atuação em rede. Diante dessa situação, me parece que esses arquivos expandidos em rede - fomentadores dos processos - acabam por compor a própria identidade desse artista, como se o seu próprio processo (aqui em registro literal ou não) fosse essencial para que esse grupo mais jovem se consolidasse.

Apesar dessa situação não ser aplicável para todos os jovens, o que parece acometer Samuel e Isabella é a possibilidade, através do Instagram, da criação de uma identidade profissional. Ora, se antes a instância legitimadora estava consolidada, agora há espaço para se criar um perfil, uma conta comercial e se auto intitular artista, compartilhando sua vida, seus processos e sua obra como materialização desse ser-artista. Não por acaso o próprio Instagram disponibiliza a criação de um perfil profissional na rede que carrega consigo a chancela de "artista".

Podemos estender essa reflexão retornando ao que trouxeram Lipovetsky e Serroy quando abordam a ideia de capitalismo artista enquanto um regime em que ser artista não remete

⁴⁵ Samuel de Saboia na matéria: "Não há mais Basquiat." Entrevista concedida a: Igi Ayedun. Gama Revista, 2020. Disponível em: <<https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/ nao-ha-mais-basquiat/>> Acesso em: 20 out. 2021

mais a ideia de criação performática ou marginal, mas é um desejo comum entre os indivíduos, que podem, a qualquer momento, se legitimar nessa área:

A arte é aquele domínio que permite traduzir sua singularidade, sua diferença pessoal numa época em que a religião e a política não oferecem mais, como outrora, a possibilidade de afirmar sua identidade. Ao que se soma o desejo narcísico de visibilidade, de reconhecimento, de celebridade, largamente reforçado pelas mídias e pelo surto da individualização. A arte é precisamente a atividade capaz de satisfazer tais expectativas, na medida em que sua banalização, por meio de programas de televisão, revistas, reportagens, proporciona a cada um a ideia de que ela não é um domínio reservado aos outros, mas que é perfeitamente legítimo se tornar alguém competente nele. O artista não é mais o outro, o profeta, o marginal, o excêntrico: pode ser também eu, qualquer um. No capitalismo artista tardio, "todos somos artistas". (LIPOVETSKY; SERROY, 2015 p.68)

Embora não acredite que esse seja o caso de Isabella e Samuel, essa reflexão oferece um contraponto para a ideia otimista da facilidade de legitimação através da rede social, que, antes de mais nada, se configura como um local que estimula o desenvolvimento desse capitalismo. Ainda sim, acredito que há nos autores certa radicalidade em suas afirmações. No momento em que negam o local do artista como "o outro", os autores acabam por tecer uma crítica à acessibilidade de ser artista. É notável, diante do número de perfis que tratam dessa temática e se promovem enquanto "artistas", que algo mudou nesse sentido, mas eu não iria tão longe ao afirmar que esse poder auto-intitulado é definidor de um esvaziamento total dessa figura. A internet entra como um local, apesar de todas as suas contradições, de visibilidade e como esfera que possibilita caminhos alternativos a um circuito tradicional - como podemos ver claramente através da ascensão de Saboia.

No entanto, há algo a se pensar: se diante do crivo legitimador das redes todos podemos ser artistas, quais são as instâncias que legitimam de fato certos artistas nas redes? São seu público? São pessoas de bolhas específicas que disseminam as obras e a atuação de rede de certos artistas? Indo mais além, como os próprios artistas se reconhecem como artistas se uma das instâncias legitimadoras agora é o virtual - e aqui em específico o Instagram?

Esses são, claro, questionamentos difíceis de encontrar soluções ou respostas conclusivas, mas não levá-los diante desse âmbito comunicacional também seria negligenciar suas problemáticas tanto para o crítico de processo que os acompanha, como para o próprio artista que enfrenta parte desses impasses durante o uso da ferramenta. O que é importante notar aqui é como esse ciclo e as dinâmicas expositivas da plataforma consolidam certas previsões dessa legitimação e do "ser artista" e se encontram ainda mais difusas quando tratamos dessa rede. A criação de coletivos parece ser uma saída encontrada para que artistas se apoiem e possam encontrar modos de se fazer visíveis. Samuel, por exemplo, participou de coletivos e ateliês compartilhados com outros artistas e, no início de sua carreira, criou um blog

para artistas jovens como ele. Dialogar com essa esfera acaba sendo necessário para que não se tenha a visibilidade do seu trabalho comprometida.

Embora as ferramentas e interações da plataforma proporcionem ao artista uma inserção no circuito, elas, por sua lógica de funcionamento, acabam cobrando determinado uso e cobrando essa visibilidade, fazendo com que esse reconhecimento também gere, em parte, uma expectativa de produção. Isabella comenta:

O Instagram era um espaço muito legal, que era um espaço de imagens, uma galeria de imagens e a gente de fato consumia - e agora tem toda a coisa do business em torno da plataforma. Como artista, no ano passado, fiz um site belíssimo e ficou obsoleto - ninguém entrava na porra do site. E aí você se vê realmente trabalhando pro instagram. Não estou reclamando, mas eu acho que entrou num lugar ser o único espaço. Porque a gente pode fazer o site, mas não alcança o que o Instagram alcança. É uma plataforma legal, a gente tem que ir se adaptando e tem que fazer mais vídeo - mas você vai ficando meio escravo. Eu não patrocino nem impulsiono, eu sempre gostei de ter uma audiência orgânica, que fosse chegando de vínculos, pessoas, então eu vou continuar assim. Não tenho a intenção de ficar nesse ímpeto de seguidor, porque não é legal. Às vezes você tem 50 mil seguidores e 50 compram seu trabalho. A gente tem que contar com o instagram pra tudo. E não é bom. A gente queria uma rede social de artistas, que a gente pudesse de fato estar ali com esse propósito. (GALVÃO, 2021, s/p)

Não só Galvão parece viver esse dilema. Outros jovens artistas sem a legitimação de um mercado artístico também acabam reféns dessa necessidade de publicação. Esse é o caso da também artista Elvira Freitas (@elvirafrasl), que relata em seu twitter: "Extremamente desestimulante ter como o Instagram a principal forma d rodar minha arte".⁴⁶

Um preço alto a ser pago pela moeda da visibilidade. No momento em que o Instagram possibilita uma instância legitimadora - caso não haja a migração para outros circuitos, como é o caso de Samuel que se consolidou em outros espaços - o artista precisa estar presente constantemente. O Instagram vira um trabalho constante, e começam a emergir certas pressões em rede: pressão para se exibir, pressão para ser constante, pressão para performar, pressão para produzir.

2.7 Visibilidade e disponibilidade: pode o artista ficar refém da rede?

No dia 15 de agosto de 2021 o artista, ator e performer Afonso Alves Costa (@asonsa_costa) realiza uma postagem em seu perfil intitulada *Fantasma.jpeg*. Por meio de uma composição de 8 imagens sequenciais recheadas de hashtags, Afonso levanta uma espécie de manifesto ao afirmar que deixou de ser artista. Nas fotografias seguintes, continua:

Agora eu trabalho para o instagram e adjacentes. Minha função é gerar likes e compartilhamentos. Minha função é dar o tempo da minha vida e de minhas experiências à máquina invisível de algoritmos. Deixei de

⁴⁶ Tweet disponível em: <<https://twitter.com/elvirafreitasl/status/1443642692248948737>>. Acesso em: 30 set. 2021

ser artista, deixei de promover pensamentos que impulsionam um fluxo coletivo de existência. Deixei de refletir sobre a história. Deixei de agir no meu tempo histórico para me dedicar apenas em criar opiniões sobre ele. Minha função é exercitar ao máximo a genialidade do *indivíduo* e o seu potencial de ter coisas e consumi-las. Minha função é exercitar ao máximo o conceito de indivíduo sem ser pornográfico, porém sendo *erótico*. Eu me consumo buscando meios de me promover como indivíduo rico em conteúdos para que eu me sinta incluso no clube dos humanos do século XXI. O meu Instagram é o meu DRT, meu portfólio de imagens é o meu trabalho em si. O meu *arroba* é o meu código de cidadania brasileira.⁴⁷

A partir dessa perspectiva, duas questões se colocam frente a esta análise: como seguir sem a plataforma? De que modo as suas exigências não cobram do artista um reconhecimento através do aparecimento e uma disponibilidade quase que a todo instante?

Essa é uma discussão que acomete, em parte, o ensaísta e crítico de arte Jonathan Crary em seu livro *24/7 - Capitalismo Tardio e os Fins do Sono* (2014). O autor trabalha a partir da perspectiva de que a necessidade do sono é a última fronteira ainda não ultrapassada pela lógica da mercadoria. O capitalismo, no entanto, já se movimenta no sentido de colonizar mais essa esfera da vida, fazendo com que o indivíduo se aproxime mais de uma lógica de trabalho e consumo 24 horas por dia.

Em uma hiperexpansão da lógica do espetáculo, ocorre uma remontagem do eu que resulta em um novo híbrido de consumidor e objeto de consumo. (...) Todos, dizem-nos — não apenas empresas e instituições —, precisam de uma “presença online”, de exposição 24/7, a fim de evitar a irrelevância social ou o fracasso profissional. (CRARY, 2014, p.164-165)

O autor estende sua reflexão discorrendo sobre a transferência de grande parte das relações sociais a formas *monetizadas e quantificáveis*. Os indivíduos, sob permanente vigilância nesse sistema, acumulariam um mosaico de identidades subsistentes que, segundo Crary, existiriam mais como personificações inanimadas do que extensões do eu. Esse tipo de dinâmica acarretaria, assim, um contínuo empobrecimento sensorial diante dos inúmeros produtos, amigos e potenciais interações que são consumidas e administradas durante a vigília. (CRARY, 2014)

Não me parece incoerente comparar em certa medida essa reflexão do autor com o já falado sobre a vida desse artista em rede. O que parece surgir de interessante com Crary é que as antigas extensões do eu-artista, midiaticado em rede e que se propõe a desvelar retalhos de sua vida ao público, podem encontrar agora barreiras que impedem essa performance em rede. A própria concepção de ser artista parece custar caro aos olhos de uma dinâmica dessa exposição legitimadora. Se antes ou em alguns artistas como Samuel, essa persona pública instagramável entra como parte da performance e de um próprio viés de reação a um sistema

⁴⁷ Postagem na íntegra disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSnDkOWHlde/>>. Acesso em: 9 set. 2021

que por vezes apaga determinados corpos, agora vemos a superexposição desse artista ao ponto de certas interações e ações em rede pouco significarem, se tomarmos a perspectiva desse empobrecimento sensorial. Não à toa o desejo de excluir as redes parece acometer não só artistas, mas diversos usuários de redes sociais.

Diante desse quadro de disponibilidade e visibilidade, há um cerceamento, inclusive, do próprio espaço de respiro dos artistas. Como eles lidariam, por exemplo, com um bloqueio criativo? É comum o relato de pessoas que trabalham com redes sociais a respeito da falta de postagens gerar perda de seguidores e engajamento. Frente a essa cobrança de se fazer visível, o artista precisa encontrar subterfúgios para se manter ativo dentro da plataforma. Sendo assim, a influência do Instagram no processo se estende para uma problemática que engloba o cerne das redes sociais enquanto geradoras de ansiedade, principalmente quando elas significam uma das únicas maneiras dos artistas lucrarem com seus trabalhos. Essa plataforma mediadora, que opera numa economia da atenção, adentra o espectro da produção artística desses indivíduos não só como local de compartilhamento, mas como um meio que contamina ora positivamente, ora negativamente outras esferas de suas vidas.

Capítulo 3: Processos e Criações no Instagram

3.1 Modo de uso e perfil em foco

Até o presente momento, a discussão realizada englobou a análise de artistas que se utilizam do Instagram como forma de registro imagético - da vida ou do processo. No entanto, o estudo dessa rede específica se mostraria incompleto se não pudéssemos pensar no Instagram como um espaço onde surgem novas e diferentes criações: artistas que se pautam em suas ferramentas e até em seu *modus operandi* para criar perfis e imagens em viés diferente do habitual, de modo a desvirtuá-lo e questioná-lo enquanto modelo comunicativo.

Se a arte, como diria Arlindo Machado (2002a, p.20), "sempre foi produzida com os meios de seu tempo", fica clara a necessidade de se desenvolverem estudos que analisem as modificações inerentes à atualidade nas produções artísticas contemporâneas. Destarte, pensar na criação artística a partir do Instagram é refletir sobre seu processo para entender de que modo essa plataforma está sendo utilizada enquanto vetor de produção artística.

Pesquisas como as desenvolvidas pelo próprio Arlindo, em livros como *Arte mídia* (2007)⁴⁸, discorrem sobre as possibilidades de experimentação através do desvirtuamento das tecnologias circundantes, com produções que se apropriam do meio tecnológico de modo diferente da indústria de bens de consumo. Ele aponta para o artista que trabalha com as mídias de modo a interferir na lógica dessas máquinas e dos processos, desvelando as possibilidades do aparato, distorcendo as funções simbólicas. Ao operar no interior da mídia, a arte "tematiza, discute os seus modos de funcionar, transforma-a em linguagem-objeto de sua mirada metalinguística" (MACHADO, 2002a, p.27). Estender esse pensamento para as dinâmicas acompanhadas no Instagram em consonância com o processo de criação parece ser um local ainda em vias de se sedimentar, mas que estabelece um elo de continuidade com a relação entre arte e mídia. Do mesmo modo que a arte se vê contaminada por aspectos da mídia, também a criação passa a contar com uma série de estímulos e de locais experimentais para serem explorados. Essa é uma discussão que acomete Salles (2006), quando coloca a mídia digital como algo de grande potencial processual, propensa a rápidas metamorfoses. Os limites entre obra e processo, assim, desaparecem em determinado momento e, ao serem expostos publicamente, se renovam a cada atualização.

⁴⁸ MACHADO, Arlindo. "Arte e Mídia". São Paulo: Zahar, 2007.

Ao estendermos o olhar processual para artistas que utilizam a plataforma não como documentação do processo, mas como suporte de trabalho, outra dinâmica analítica se instaura, apontando para novos caminhos de criação a partir do momento em que os seus processos são intrinsecamente associados a esse tipo de disseminação imagética. As ferramentas do Instagram são constitutivas de sua estética e utilizadas de forma menos usual por esses usuários. Acredito que ao reconhecerem determinados modos de funcionamento e até mesmo as problemáticas dessa plataforma, esses artistas podem escapar de certos determinismos, embora estejam diretamente conectados à lógica de funcionamento do Instagram. Sendo a rede social a matéria prima escolhida para a produção de trabalhos, há certamente restrições materiais de atuação, mas que não necessariamente entram como um fator limitante. Essa é uma discussão que pauta SALLES (1998), ao se valer da afirmação de Fayga Ostrower para discutir a relação entre artista e matéria:

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1977, p.32 apud SALLES, 1998, p.74)

Assim, a matéria-prima pode sugerir novas possibilidades e vencer as aparentes impossibilidades: "o desejo do artista libera as possibilidades numa ação extremamente ativa de ação e reação e impele para o desbravamento daquilo que parece não ser permitido" (SALLES, 1998, p.74). Ao se tornar um elemento propulsor de um processo, o Instagram se torna um local que pode ser efetivamente desarticulado de modo a questionar a atuação em rede através de imagens e com a consciência de que é preciso operar nesse ambiente a partir de certo desmonte e apropriação de suas lógicas.

A título de exemplo, podemos trazer o caso da artista carioca Aleta Valente, que atua em seu perfil através da auto-personagem intitulada *Ex-Miss Febem*⁴⁹ (@ex_miss_febem). Em seu Instagram, publica fotografias suas, performances autoficcionalis, levantando questões feministas, políticas e estéticas da contemporaneidade, ao fabular um cotidiano numa espécie de "Show do Eu" ao extremo, calcada na auto-representação. Ela traz à tona, em forma de sátira, uma problemática ligada à visibilidade e visualidade das redes, sem deixar de acenar para as representações (sobretudo femininas) do corpo nas mídias de massa, que reafirmaram-no como um espaço semelhante a uma espécie de outdoor de marcas, posturas e representações. Ao expor

⁴⁹ O nome vem da expressão usada na música "Katia Flávia" (1987), parceria entre o cantor Fausto Fawcett e o baixista Carlos Laufer

seu próprio corpo associando-o ao cotidiano feminino periférico e às cobranças e dificuldades sociais enfrentadas pelas mulheres, Aleta provoca uma reação muito controversa nos usuários, que em sua maioria estão acostumados a lidar com a imagem feminina estereotipada.



Figura 29: *Printscreen* postagem de Aleta Valente recompartilhada pelo Instagram da galeria Bazaar
Fonte: Instagram (@bazaarbr)

Nessa esteira de exibição, também é reconhecido o trabalho da artista Cindy Sherman (@cindysherman), que opera no Instagram a partir da publicação de *selfies* distorcidas da própria artista ou de outras mulheres não necessariamente conhecidas. Ao manter esse trabalho exclusivamente no Instagram, a artista questiona o próprio lugar da selfie dentro dessa rede social, que sistematicamente pede de seus usuários a exibição irretocável de seus rostos. Nesse sentido, a artista, ainda em 2017, já adiantou uma crítica ao uso de filtros por usuários, que têm como um dos objetivos promover maquiagens instantâneas e correções estéticas nos rostos dos internautas.



Figuras 30 e 31: *Printscreens* galeria Cindy Sherman
 Fonte: Instagram (@cindysherman)

Embora essas duas artistas já desarticulem e brinquem com algumas das propostas intencionadas pela plataforma, escolho para análise o artista multimídia Gustavo von Ha como forma de ilustrar esse modo de uso.

Gustavo von Ha é um artista que oferece discussões relativas à profusão de imagens em rede, autoria e originalidade na internet e possui uma atuação frequente na plataforma. Ao trabalhar de modo a questionar a produção compulsória de imagens na rede social, parece dirigir ao Instagram impulsos análogos aos dirigidos por artistas como Nam June Paik, Antoni Muntadas, Wolf Steel, ou Shigeo Kubota para as mídias. Assim como fiz com Isabella Galvão, conversei com o artista de modo a aprofundar questões relativas a sua presença e intervenção na rede social, bem como sobre seu processo de criação. Ao falarmos de uma produção que se encontra intrinsecamente ligada ao próprio processo, a conversa com von Ha aparece ocasionalmente como um material que aprofunda tais questões e nos permite pensar especificamente em algumas de suas posições em relação a essa rede social. Consciente de que sua ação na plataforma é um local de experimentação e questionamento muito particular, é necessário realizar uma análise individual de seu trabalho de modo mais extenso para entender como seu uso estabelece uma relação com o seu processo de criação.

3.2 Gustavo von Ha (@von_ha)

Gustavo von Ha é um artista visual e multimídia, nascido em 1977 no interior de São Paulo. Tendo iniciado seu percurso artístico no início dos anos 2000, seus trabalhos figuram hoje em coleções públicas e privadas, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), MAR (Museu de Arte do Rio de Janeiro), MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), Fundação Cervantes de Tokyo e NCC (Nassau Community College), em Nova York. Em 2014, o artista ganhou o prêmio Marcantonio Vilaça (FUNARTE) pelo projeto *Heist Films* e foi indicado duas vezes ao Prêmio PIPA. O artista se caracteriza por trabalhos que partem da investigação da imagem na história da arte e na atualidade e abordam os limites entre realidade e ficção, bem como o próprio circuito de arte. Segundo o Prêmio PIPA:

Sua produção desenvolve-se a partir de investigações que se desdobram em diversos núcleos de trabalhos que operam dentro e fora do sistema da arte contaminando várias plataformas e circuitos de circulação de imagens como a internet, salas de cinema, bibliotecas, lojas de vídeo e camelôs. O artista está interessado nas questões à margem das narrativas hegemônicas. Sua produção é estruturada numa ação performática que se estende por todo o período de pesquisa do artista e se encontra nos limites entre realidade e ficção, arte e mercado, público e privado, produção autoral e indústria cultural dentro do contexto da arte contemporânea.⁵⁰

Já em sua primeira exposição individual, na Galeria Leme, em 2012, o artista apresenta uma série de "cópias" espelhadas de desenhos de Tarsila do Amaral e José Leonilson, tensionando o papel do artista na atualidade, além da ideia de originalidade na obra. Segundo Gustavo: "Os desenhos são feitos através do reflexo de um vidro espelhado (...) com a escala levemente distorcida pelas reproduções como internet e livros, além da própria aberração da imagem pelo reflexo do instrumento utilizado." (VON HA, 2010, s/p). Essas conjecturas aparecem também na exposição *Inventário; arte outra* (MAC - USP, 2016), onde o artista se apropria do estilo de pintores como Alfredo Volpi, Jackson Pollock e Yves Klein, e com ainda mais vigor, juntamente com questões relativas à montagem cinematográfica e a mídia, no *Heist Films Entertainment* (2011), nome para uma produtora que criou trailers de filmes que nunca existiram. A ideia dos trailers surge a partir dos excessos que as novas mídias oferecem, questionando o papel do produtor de informação audiovisual e colocando em discussão a reprodutibilidade técnica da imagem e seu caráter original. A isto adicionam-se as também atuais questões das celebridades instantâneas, também estendíveis para as dinâmicas dentro da internet. Nas palavras do artista, essa produtora tem como objetivo "discutir limites entre

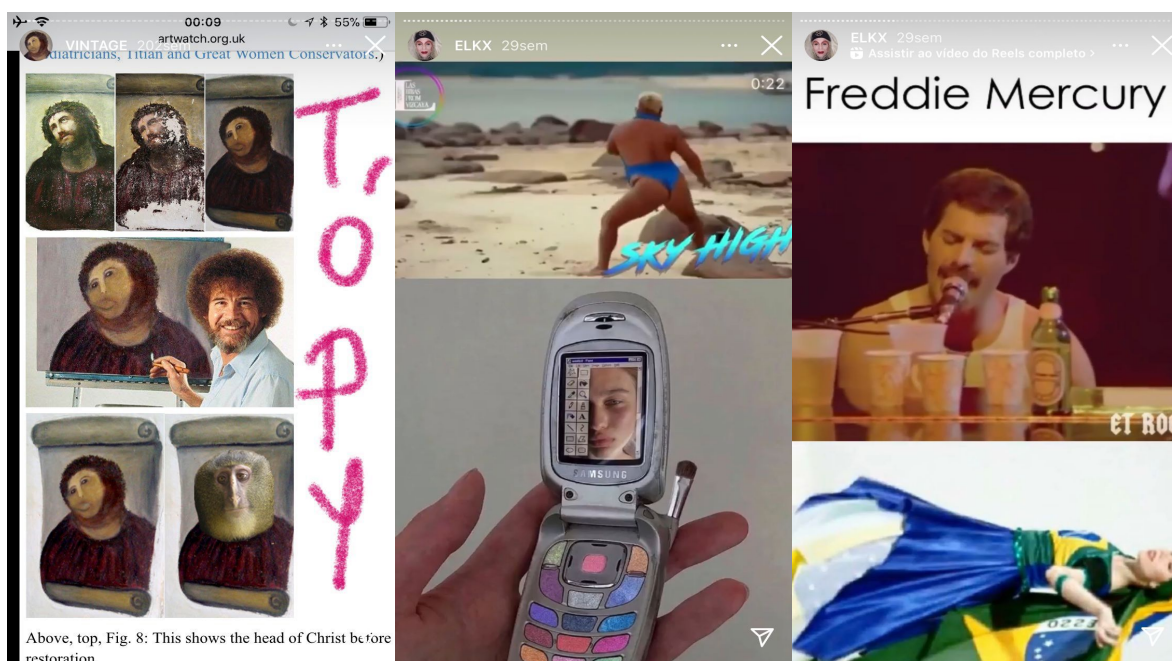
⁵⁰ Catálogo do Prêmio PIPA, 8ed, Rio de Janeiro: 2017. Disponível para download em: <<https://www.premiopipa.com/pipa-2017/>>. Acesso em: 10 de out. 2021

realidade e ficção, mecanismos de produção de imagem, indústria cultural, celebridade instantânea e propriedade intelectual."⁵¹

A internet, portanto, emerge também como um grande objeto de estudo para o artista, sendo um de seus temas no *Espelho Mágico* (2008, Galeria Eduardo Fernandes), série de trabalhos feitos a partir de imagens da Internet e, mais uma vez, se utilizando de espelhamento no processo de execução de suas obras. A respeito de sua atuação enquanto artista e retomando a sua primeira exposição individual, von Ha afirma:

Acho importante pensar numa redefinição da atuação do artista no mundo de hoje, ao compreender que trabalhamos num mundo em que a realidade foi substituída por narrativas e imagens. O “CtrlC + CtrlV” é parte do cotidiano da maioria das pessoas onde a internet oferece todo tipo de conteúdo gratuitamente. Muitas imagens soltas na rede se multiplicam tantas vezes que é praticamente impossível saber de onde elas vêm. Estas imagens parecem estar prontas para serem apropriadas. (VON HA, 2010, s/p)

Essa espinha dorsal de imagem, reprodução e mídia encontra ressonância direta em sua atuação no Instagram, que iniciou em meados de 2013. Em entrevista comigo, von Ha retoma seu uso inicial da rede alegando que não se interessava pelo uso da plataforma enquanto álbum de fotografias. Foi a partir de 2016, com o surgimento dos *Stories*, que sua atuação na rede começou a ganhar forma através de experimentações audiovisuais - um espaço para "pirar" nessas imagens e na própria efemeridade do recurso.



Figuras 32, 33 e 34: *Printscreens Stories* Gustavo von Ha
Fonte: Instagram (@von_ha)

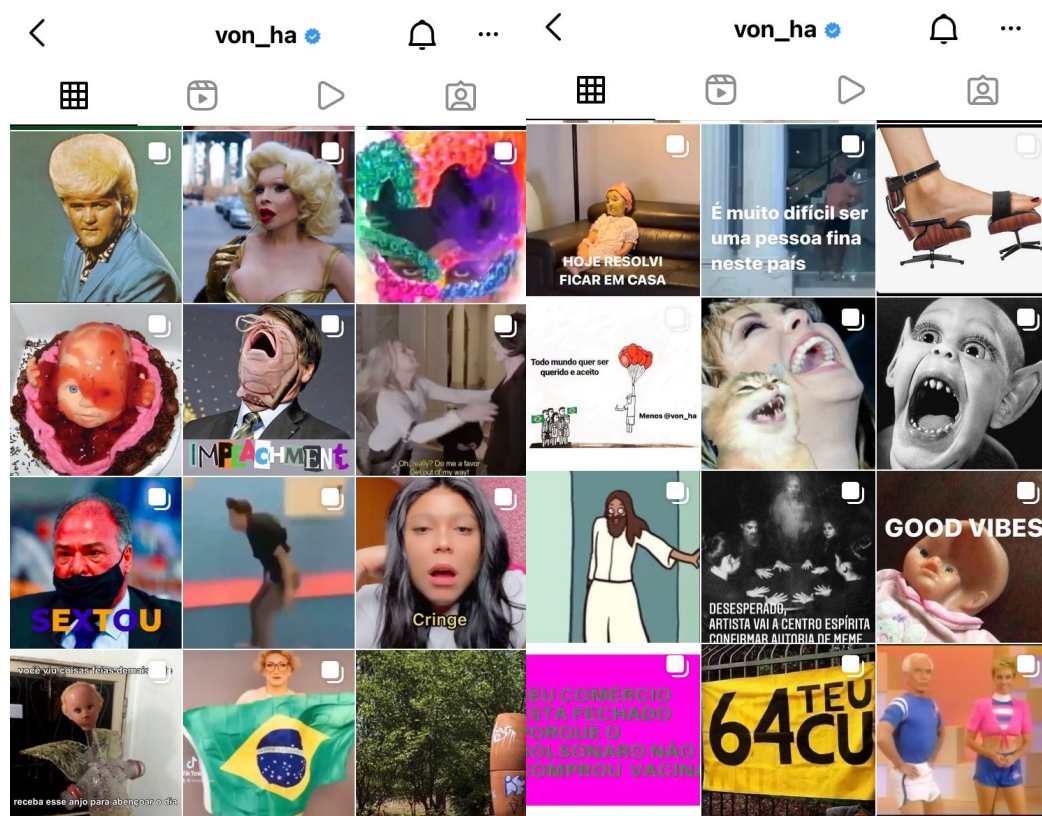
⁵¹ Fragmento extraído do site do artista. Disponível em: <<https://www.von-ha.com/texto-heist-films>> Acesso em: 10 set. 2021

Em seu perfil, podemos acompanhar uma série de imagens que são compartilhadas e recompartilhadas. Memes, notícias, fotografias e vídeos que circulam na internet são a base de sua página, onde as imagens ora se materializam em sua galeria, em fotos sequenciais, ora se encontram no fluxo efêmero de imagens dos *Stories*, compartilhados diariamente. Esses, permeados de referências atuais e de décadas passadas, como os anos 80 e 90 e 2000, misturam política, novela, cultura pop e televisão, numa estética que se assemelha ao videoclipe.

Tendo iniciado esse tipo de compartilhamento há algum tempo - considerando a velocidade das mudanças nesse campo -, o artista foi um dos precursores das páginas de memes, imagens características da internet e que hoje se encontram em profusão nesta rede social⁵². O que é particular na atuação de Gustavo, no entanto, é a construção narrativa de posts: cada sequência colocada em rede - através da galeria ou dos *Stories* -, não se pauta apenas num puro compartilhamento. Além disso, o artista manipula algumas das imagens, realizando intervenções diretas. Micronarrativas cotidianas são criadas, afinadas com as imagens que se encontram em disseminação na própria rede social, mas também que partem de outras esferas de produção na internet, como sites e publicidades provenientes de outros canais de comunicação telemáticos. Por meio de um compartilhamento que beira o escatológico, essas imagens aparecem como trechos audiovisuais retirados de jornais e até de canais de desinformação, num entrelaçamento quase esquizofrênico de fábulas que coexistem, numa espécie de "diário do absurdo", como o próprio artista nomeia. A isso não se esquivam fotos suas, de amigos e de algumas vivências cotidianas - ainda não sejam o foco de sua atuação na plataforma e apareçam com instâncias cômicas: "O Instagram é uma plataforma que eu uso como uma linguagem. Por lá, consigo fazer uma grande colagem e me apropriar de tudo para criar uma nova narrativa. Considero perfis que parecem um portfólio uma chatice"⁵³

⁵² Alguns exemplos de páginas voltadas para essa produção: @saquinhodelixo, @semiotima, @coisaspvchapado, @newmemeseum.

⁵³ Fala de Von Ha na matéria: "O mergulho dos artistas no Instagram". Caio Blanco, SP-Arte, 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/o-mergulho-dos-artistas-no-instagram/>>. Acesso em: 8 maio 2021.



Figuras 35 e 36: *Printscreens* galeria de Gustavo von Ha
 Fonte: Instagram (@von_ha)

Durante a quarentena da Covid-19, von Ha viu seu perfil crescer exponencialmente no momento em que um recorte cômico da realidade pareceu ser uma das únicas maneiras de dar sentido a esse período. Gustavo relata que até meados de 2019 possuía cerca de dez mil seguidores na rede, grande parte composta por pessoas que já o conheciam dos âmbitos mais tradicionais da arte. Após esse *boom*, o perfil se tornou uma espécie de fenômeno da pandemia, contando hoje com cerca de 30 mil seguidores, de lugares variados e que não necessariamente se relacionam com esferas artísticas. von Ha, assim como outros usuários da rede nesse período, avoluma seus compartilhamentos e faz do próprio cenário contemporâneo uma espécie de reality show tragicômico. Em uma pequena matéria intitulada *Vídeo de artista: As Stories do Brasil por Gustavo Von Ha*, em 2020, a pesquisadora Larissa Macêdo discorre sobre o uso da rede pelo artista nesse período, relacionando a sua proposição como uma experiência que se relaciona com a arte contemporânea:

@von_ha articula essas micronarrativas de forma que elas se assemelhem a programas de TV, funcionando como uma espécie de #CoronaShow pensado para o Instagram Stories. Apropriando-se dos recursos poéticos e estéticos dessa rede social, o artista evidencia a nova linguagem audiovisual que emerge aí e que tem a estética do compartilhamento e da contaminação como elementos vitais. (MACEDO, 2020, s/p)

As vicissitudes da imagem, expostas numa espécie de colagem dentro do espaço de von Ha na plataforma, apontam para um questionamento do papel da imagem no contexto contemporâneo ao ser colocada como um campo de experimentação, seja quando o artista ressignifica imagens e memes através da montagem sequencial em sua galeria, seja em forma de narrativas efêmeras nos *Stories*.

A partir dessas perspectivas, algumas questões se colocam frente à sua atuação: como pensar o processo de criação do artista quando a sua base de atuação é a própria disseminação de imagens modificadas e em trânsito na rede e na própria internet? Quão permeável a rede esse processo se mostra? Como pensar sua atuação quando ela é uma obra e ao mesmo tempo um processo em constante construção? Estendendo um pouco mais: de que modo podemos pensar a própria ideia de autoria, já que as imagens, muitas vezes, existiam em outros lugares e sofreram alterações de outros internautas?

3.3 O processo em von Ha:

Consciente de que explorar o processo de criação diante dessa atuação imbricada em rede é algo que se mostra altamente entrelaçado com a própria performance artística de Gustavo, acredito que devemos estabelecer alguns pontos para análise. São eles: o arquivo e coleção; colagem e imagem; arte e o circuito.

Arquivo e coleção

Para pensar essa instância do processo vamos retomar o já falado sobre as imagens em rede como arquivos expandidos. Diferentemente dos artistas do capítulo anterior, onde esses arquivos no Instagram se relacionam com aspectos da vida e da documentação de processo, os arquivos de von Ha são parte direta de sua obra na plataforma e, segundo ele, figuram tanto no próprio Instagram como em HDs, drives e no próprio dispositivo eletrônico. Ou seja, as imagens que acompanhamos em seu perfil são seu próprio arquivo - mas eles estão espalhados em outros locais, na iminência de serem postos em rede. Os que o acompanham, por outro lado, acessam parte desses arquivos já postados de modo específico na galeria, em formas efêmeras ou enquanto destaques na página. O que acomete em especial essa dinâmica proposta por Gustavo é que, sendo esse banco de imagens a base de seu processo e considerando a frequência com que o artista posta em rede, o arquivo imagético se mostra algo altamente acessado e

constantemente construído, já que ao falarmos de internet estamos considerando a velocidade do fluxo de imagens.

Em entrevista comigo, o artista traz pontos que se mostram muito interessantes para pensarmos essa ideia do arquivo e como ela se relaciona diretamente com seu próprio processo. Com incontáveis imagens arquivadas, *Memes de introdução*, *cortes de cena*, *imagens fixas* são algumas das pastas que o artista utiliza para criar narrativas efêmeras, e as colagens sequenciais. Numa lógica quase frenética de download contínuo, o artista possui alguns símbolos que se repetem, tais como Britney, Xuxa, Bolsonaro e outras celebridades, ainda que apareçam com intervenções variadas. As mais utilizadas figuram em seu acervo para um acesso rápido enquanto outras são apagadas imediatamente após a postagem - ficando salvas apenas na plataforma. A esse respeito, o artista relata que faz um backup contínuo de sua conta diante das incertezas do virtual e da possibilidade de apagamento dessas narrativas e imagens, caso o Instagram saia do ar. O arquivamento, assim, ocorre fora da plataforma, em seguida na própria plataforma e na sequência retorna para o HD já em forma de obra para seu arquivo pessoal. Apagando mais de 200 imagens por dia, von Ha seleciona 10 imagens de 100 para uma postagem e procura sempre ir até o limite permitido nos *Stories*, explorando ao máximo o recurso.

No entanto, essa não é uma tarefa inteiramente solitária. O artista relata que possui vários colaboradores assíduos que mandam diversas imagens diariamente, ora dialogando diretamente com o tipo de narrativa proposta por von Ha, ora se afastando diametralmente. A partir dessas interações, o artista seleciona as imagens que funcionam para suas criações e, ao compartilhar memes ou vídeos que sofreram intervenções muito específicas de algum perfil, não deixa de dar créditos na postagem de modo que seus seguidores saibam que aquele fragmento específico veio de outro lugar.

O que ocorre na primeira instância de seu processo parece ser uma espécie de coleção composta por imagens encontradas no próprio Instagram, enviadas por colaboradores ou até em propagandas cômicas que figuram nas páginas da web como "Médica descobre como derreter a gordura do fígado em 3 dias". Deste modo, podemos dizer que sua base de atuação consiste em encontrar, colecionar e depois devolver essas imagens para a rede numa montagem narrativa específica. Nenhuma postagem em seu Instagram parte da aleatoriedade e sim de uma escolha precisa dentre as tantas imagens que coleciona. Além disso, nos seus passeios pela internet e pelo Instagram, algumas imagens observadas já imediatamente remetem ao artista uma ideia de

legenda, enquanto outras ele manipula diretamente, apagando uma parte de uma e enxertando em outra.

Deste modo, o artista parece se afastar de uma lógica algorítmica de imagens do Instagram, pois passeia por diversos locais da Internet, tendo a rede social menos como base do seu processo e mais como veículo de sua criação. Por outro lado, o que poderíamos chamar do início de sua construção imagética narrativa, apesar de ocorrer em outros lugares e a partir de outras pessoas, só pode existir a partir do Instagram. E, portanto, este entra como um vetor que atravessa as criações do artista. Há qualquer coisa intrigante na lógica de compartilhamento da plataforma que desperta interesse no artista, e é ao assumi-la que von Ha delineia um caminho muito específico. Diferente dos artistas explorados no capítulo anterior, von Ha abraça completamente o dispositivo eletrônico automatizado e compartimentado do Instagram como realidade de sua produção. A montagem de imagens midiáticas junta-se com expositivas, recicladas e até pessoais, numa constelação proposital onde processo, obra e plataforma unem-se e fragmentam-se ora em 15 segundos nos *Stories*, ora na montagem em suas publicações na galeria e também na rolagem automática dos usuários que o acompanham.

Colagem e imagem - memes e imagens pobres

Quando pensamos no uso de diversas imagens produzidas ou não no Instagram, na mídia ou em outras esferas da comunicação e da arte a partir de uma perspectiva colecionista, nos encaminhamos para o que parece ser a principal característica do artista e de seu processo na rede: a montagem e reciclagem de imagens da internet. Embora Gustavo parta, como vimos, de uma dinâmica ligeiramente específica de produção, a natureza do que trabalha - as imagens - está em constante mutação e, inevitavelmente, sugere caminhos para a criação do artista na plataforma. Ao assumir essa permeabilidade, von Ha declara que opera num incessante *download* e *upload*, e cada vez que a imagem volta para a plataforma ela é uma espécie de novo original, pronta para ser baixada por outro internauta e devolvida para a rede como inédita. Esse processo cíclico da imagem - e aqui do próprio Gustavo -, apesar de encontrar no Instagram uma ressonância considerável, é uma característica que permeia a produção de imagens na internet, que muitas vezes operam numa espécie de reciclagem contínua. Uma imagem que se recicla, desgasta-se e circula irrestritamente nos remete diretamente à ideia desenvolvida pela artista e teórica da mídia Hito Steyerl, em especial no texto *In Defense of The Poor Image*

(2009). Steyerl advoga pelo que ela define como uma "imagem pobre". Esta consistiria numa imagem de baixa resolução, acessível e amplamente disseminada, que transforma qualidade em acessibilidade, contemplação em distração e, disseminadas nas incertezas do virtual, são ligadas apenas a sua própria substância. Cópia em constante movimento, as imagens pobres têm distribuição global, sofrem operações de remixagem e apropriação, e possibilitam a existência de uma vasta gama de criadores. A autora aponta que, apesar dessas imagens comporem um ambiente de experimentação contemporânea, também são o lugar onde outros discursos podem operar e onde podem ser recontextualizadas e entrar num "redemoinho de desterritorialização capitalista" (STEYERL, 2009, s/p, tradução nossa)⁵⁴. Contudo, elas oferecem também a oportunidade de circulação de conteúdos marginalizados, reconectando públicos e oferecendo novos debates, instaurando uma espécie de "aura transitória da cópia" em novas e efêmeras telas saturadas por espectadores variados. Com a possibilidade interativa e de criação mútua nos dispositivos móveis, Steyerl coloca a imagem pobre em par de igualdade as produções alternativas e não-conformistas, repletas de materiais baratos. Incorporando a sobrevida de obras da videoarte e do cinema, elas são "viajantes numa terra-de-ninguém digital, constantemente transmutando sua resolução e formato, velocidade e mídia, às vezes até perdendo nomes e créditos no caminho." (STEYERL, 2009, s/p, tradução nossa)⁵⁵. Essa ideia de Steyerl nos remete diretamente à atuação de von Ha, ao trabalhar a partir da resignificação como uma forma alternativa de intervenção artística, e também a outro tipo de imagem característica da internet e utilizada com frequência pelo artista: o meme.

Giselle Beiguelman (2021) se utiliza do conceito de "frase-imagem", de Jacques Rancière, para pensar esse tipo de produção, que define como "um formato em que o texto não funciona como complemento explicativo da imagem nem a imagem ilustra o texto, mas os dois elementos encadeiam-se para produzir um terceiro sentido" (BEIGUELMAN, 2020, p.188). Para a autora, os memes atualmente constituem uma forma de comentário do cotidiano, numa espécie de noticiário cômico pautado por imagens. Como pontuado por Beiguelman e outros autores como Viktor Chagas (2020) e Limor Shifman (2014), o meme não nasce com a internet e remete ao conceito advindo do biólogo Richard Dawkins, sugerindo outras intersecções que não só do meme no contexto telemático.

⁵⁴ No original: "swirl of permanent capitalist deterritorialization"

⁵⁵ No original: "travelers in a digital no-man's land, constantly shifting their resolution and format, speed and media, sometimes even losing names and credits along the way"

A esse respeito, o livro de Shifman *Memes in Digital Culture* (2014) traça um panorama sobre a existência desse fenômeno e lança luz sobre outros aspectos relevantes para a presente análise. Para Shifman (2014), num tempo marcado pela convergência de mídias que se interpenetram e se conectam, o meme surge como um tema relevante para entender certos aspectos da comunicação:

Os memes podem ser entendidos como pedaços de informação cultural que são transmitidos de pessoa para pessoa, gradualmente tomando a escala de fenômenos sociais compartilhados. Apesar de se espalharem em proporção micro, seu impacto acontece em nível macro: memes moldam modos de pensamento, formas de comportamento e ações de grupos sociais. Esse atributo é altamente compatível com a maneira com que a cultura se forma na era da Web 2.0, que é marcada pela presença de plataformas destinadas à criação e troca de conteúdo gerado por usuários. (SHIFMAN, 2014, p.18, tradução nossa)⁵⁶

O autor postula alguns tipos de memes, realizando diversas divisões, como o modo de disseminação, o tipo de meme (vídeo e imagem), bem como os gêneros dessas manifestações comunicativas. Todavia, o que o pesquisador traz de relevante para a presente análise é o porquê dessa categoria de produção encontrar tanta ressonância na internet e o que ela pode nos oferecer para pensar a atividade de Gustavo no Instagram. Shifman postula três vieses para análise do meme: econômico, social e cultural-estético.

No eixo econômico, o meme entraria enquanto parte da economia da atenção, no momento em que o que se cultiva na cultura digital é menos o produto e mais a atenção que se dá a ele - daí os aspectos virais e de contaminação do meme: ele opera em razão de uma alta disseminação imagética. Em termos sociais - e aqui podemos pensar algo chave para a discussão -, o meme entraria como uma manifestação individualista interconectada, no momento em que parte de uma disseminação dentro de uma comunidade online, mas é frequentemente editado por pessoas com conhecimento digital que acoplam à imagem ou ao vídeo características únicas e criativas. Referenciando-se uns aos outros, os usuários recriam produções adicionando pequenas modificações que se tornam uma espécie de assinatura pessoal: um modo das pessoas serem individuais num contexto coletivo. Já no aspecto cultural-estético, os memes devem ser encarados como parte de uma cultura específica, que rompe as barreiras da internet e dialoga diretamente com a cultura em que está inserido. Daí a presença do cotidiano e da política em recorrência, como apontado por Beiguelman, e como podemos acompanhar nesses diários de von Ha.

⁵⁶ No original: "Memes may best be understood as pieces of cultural information that pass along from person to person, but gradually scale into a shared social phenomenon. Although they spread on a micro basis, their impact is on the macro level: memes shape the mindsets, forms of behavior, and actions of social groups. This attribute is highly compatible to the way culture is formed in the Web 2.0 era, which is marked by platforms for creating and exchanging user generated content."

O que parece acometer o artista quando analisamos sua atuação a partir da ideia do meme e da criação a partir da imagem dentro dessa estética, é que há algo seminal que o diferencia dessa ideia imagética que disputa a atenção ou reitera a individualidade: a construção consciente da narrativa a partir da montagem. Ao sobrepor memes e imagens, realizando pequenas intervenções encadeadas em temporalidades efêmeras ou em sequências fotográficas, von Ha assume o local de coleção da rede social e se utiliza das ferramentas específicas do Instagram como meio de disseminação e criação. Ao reconhecer essa probabilidade de misturas, infiltrações e sobreposições, o seu processo criativo parte justamente da mobilidade dessas imagens e da capacidade de sua criação ser sempre porosa ao ambiente que se insere. O artista tensiona as limitações da plataforma através do uso exacerbado e, ao assumir suas variações e ao mesmo tempo se afinar com o que é compartilhado em rede, postula seu questionamento diante da própria imagem disseminada, debatendo a ideia de contaminação e de economia da atenção. Seus *Stories* não parecem confluir para uma disputa de espaço na rede, mas se galgam na possibilidade de entupimento, como se pudesse levar a imagem a uma espécie de desgaste contínuo. O Instagram é um ambiente de coleção, e em von Ha esse parece ser precisamente o mote de sua criação, que não aparece aqui em antagonismo ao caráter acumulador da rede. Segundo o artista: "Não me considero um memeiro (...) Se não for assim, vira mais uma imagem, uma piada. O meu lance está completamente em outro lugar"⁵⁷. Esse *outro lugar* de que fala von Ha parece partir de uma ideia de curador de imagens midiáticas, cujo papel recai na habilidade de montar esses fragmentos, ordenar e selecionar o local onde eles serão veiculados na plataforma. von Ha está consciente da iconomania que assola as redes sociais e - através de imagens estranhas, esdrúxulas e num encadeamento que mistura política, cultura de celebridades, publicidade e memes - coloca o público num lugar ambíguo: de quem são essas imagens? Para que elas servem? E por que nos viciamos tanto nelas?

Questionar as imagens da mídia através de montagens e sobreposições não é uma empreitada recente por parte dos artistas. Nam June Paik, em *Global Groove* (1973), já fazia essa indagação através de uma colagem de um mundo saturado de mídias, numa espécie de pastiche da televisão, justapondo performances de artistas como John Cage, propagandas da pepsi apropriadas do Japão e imagens e sons com forte uso de sintetizadores.

⁵⁷ Depoimento do artista para a matéria "Quem é o artista que postou o meme de Britney surtada no Instagram do MAC-USP". Jornal O Tempo, 2021. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/quem-e-o-artista-que-postou-o-meme-de-britney-surtada-no-instagram-do-mac-usp-1.2482120>> Acesso em: 20 de out. 2021.

A particularidade de Gustavo, no entanto, é se apropriar da temporalidade da rede e trabalhar numa constante atualização de suas ações performáticas. Alimentadas no tempo vertiginoso da rede, elas se constroem tal qual um bombardeamento de imagens, em muito similar - ou até igual - ao que experienciamos no nosso cotidiano. Seu processo, em esfera contínua de atualização, sofre interações não só com os internautas das redes, mas também com as dinâmicas que permeiam a internet e com as notícias que se disseminam no país. Sua outra característica é trabalhar na esfera de um humor que gera uma espécie de "riso nervoso"; são comicidades que ao invés de passarem despercebidas no fluxo de imagens na rede, se infiltram e tensionam seu público. São imagens reconhecidas, semelhantes a outras, mas que, através de uma montagem kuleshoviana⁵⁸, descortinam uma sociedade cuja realidade é manipulada constantemente:

A arte, hoje, eu acredito que ela possa ser bem permeável, ela pode, de fato, se misturar. A gente vive numa pós-verdade onde a realidade de fato é misturada com a ficção. Onde ficções criam realidades então eu acho que a arte ela pode usar isso como estratégia, a arte pode ser bem permeável nesse sentido, justamente para espelhar o que a gente é hoje em dia. A gente é tudo isso a realidade manipulada o tempo todo por ficções eu acho isso seríssimo e é um pouco desesperador porque é como se a gente tivesse numa areia movediça, como se a gente não tivesse mais um lugar no mundo. (VON HA, 2019, s/p)

Arte e circuito

Diante dessa postura particular de von Ha no Instagram e sendo este um artista que habita outras esferas de circulação da arte mais tradicionais, como pensar sua atuação fora e dentro da rede? Como seu processo no Instagram contamina suas produções externas e vice-versa? Arlindo Machado, ao falar de artistas que trabalhavam com a tecnologia e a mídia, postulou o seguinte argumento:

Há aí duas grandes correntes de artistas. Aqueles que se apropriam de todas essas conquistas tecnológicas, mas continuam dentro do circuito clássico de arte: continuam utilizando os serviços de museus, galerias, continuam, digamos assim, circunscritos a um universo que tradicionalmente nós delimitamos para a difusão da arte. E há aqueles que mergulham de cabeça na sociedade midiática: não fazem mais nada em galeria e vão para a televisão, Internet; vão para outro circuito; vão trabalhar em uma outra dimensão, atingindo, até mesmo, já um outro tipo de público que não é o público tradicional da cultura artística. (MACHADO, 2002b, p.201)

O que é curioso pensar a partir da constatação do autor é que von Ha parece transitar em ambas as correntes. Embora tenha uma atuação e consolidação em circuitos mais tradicionais da arte, o artista ocupou a rede social de modo a criar uma performance que estabelece um elo de continuidade com o que já foi desenvolvido em trabalhos anteriores, mas abarca um público

⁵⁸ Termo usado para referenciar o cineasta Lev Kuleshov, responsável pelo experimento de montagem cinematográfica chamado "efeito Kuleshov".

muito específico da internet: diversificado e não necessariamente composto por pessoas do circuito artístico. O Instagram proporcionou para o artista não só um meio de experimentação, mas também a criação de uma assinatura crítica muito própria, reconhecida por seus internautas, e que carrega em seu arcabouço um questionamento sobre a imagem midiática e sobre o próprio circuito da arte enquanto esfera legitimadora de produções.

A esse respeito vale citar uma ação realizada pelo artista no Instagram do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em maio de 2021. Na ocasião, o museu, sem aviso prévio para seus seguidores, concedeu a senha de sua conta no Instagram para que o artista realizasse uma série de postagens como uma centelha inicial de sua exposição *Lugar Comum*, que entraria em cartaz no mês de maio, mas que foi adiada para o mês de setembro. von Ha inicia subitamente diversas postagens na página do museu de modo anônimo, e os internautas acompanham imagens estranhas surgindo gradualmente em seu feed. De memes de Britney a Gretchen, o Instagram do museu parece ter sido hackeado.



Figuras 37, 38 e 39: *Printscreens* da galeria do MAC- USP
Fonte: Instagram (@mac_usp)

A página do MAC, até então com postagens informativas e com um padrão muito afinado com o proposto pela plataforma, muda completamente de característica. Enquanto gera um certo rebuliço em alguns seguidores, ao presumirem que se trata de uma atividade criminosa, chama atenção de vários outros que começam a elogiar o aparente surto. Do outro lado, von Ha recebe algumas mensagens de seus seguidores que identificaram a assinatura do artista nessa intervenção.

O propósito das postagens demonstra uma abertura da instituição para novas formas de intervenção artística afinadas com o contemporâneo, dialogando diretamente com uma das plataformas do momento e que, após a pandemia, se tornou uma ferramenta essencial para museus e galerias. No entanto, o mais interessante a se refletir a partir dessa intervenção artística é que ela tensiona o local do museu enquanto instituição convencional e, na outra ponta, tensiona o próprio público que não espera da página uma postura não convencional. E essa é precisamente a intenção de von Ha: “O museu é um lugar de legitimação da arte, o que eu quero é esticar a corda, saber até onde isso vai. Se eu me nego a devolver a senha do Instagram deles, o que acontece? Deixo de ser artista e viro um criminoso?”⁵⁹

Não sei ao certo até onde isso vai, mas explorar os limites da autoria e da própria instância tradicional das artes parece ser um caminho profícuo para entender os percursos que tomam forma diante da ascensão de redes como o Instagram, que, apesar de pautarem o cotidiano de modo intenso, pouco são usadas para criticá-lo. É curioso pensar que museus cujas paredes estão repletas de exposições, instalações e obras de arte contemporâneas projetem sua imagem nas redes de maneira tão convencional. Se o Instagram dissemina-se como um local tão essencial para uma atuação externa, por que apenas servir para mera reprodução imagética de obras? Um dilema das redes sociais que von Ha parece começar a desembaraçar.

Assim, ao se inscrever nas dinâmicas do Instagram, von Ha explora seus procedimentos particulares e realiza experiências que problematizam o seu funcionamento e o local da arte nesse âmbito. Essa habilidade do artista em jogar e brincar com a plataforma, trabalhando imageticamente a partir dela, parece encontrar ressonância na ideia de *Homos Ludens*, de Vilém Flusser. Diferente do que o filósofo cunhou como *funcionário*, que opera de acordo com as lógicas do aparato tecnológico, ao utilizá-lo de maneira automática e de acordo com as dinâmicas programadas do aparelho, essa figura operaria de maneira lúdica com o instrumento. Em vez de se vincular ao proposto pela programação, opera de modo a criar novos modelos, subvertendo o seu uso programado: “penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas” (FLUSSER, 1985, p.15). É dessa forma que von Ha parece jogar com o Instagram - descortinando sua idolatria para abrir caminho, quem sabe, para enxergarmos a rede por um viés mais crítico.

⁵⁹ Depoimento do artista para a matéria “Quem é o artista que postou o meme de Britney surtada no Instagram do MAC-USP”. Jornal O Tempo, 2021. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/quem-e-o-artista-que-postou-o-meme-de-britney-surtada-no-instagram-do-mac-usp-1.2482120>> Acesso em: 20 de out. 2021.

3.3 Autoria e demanda por publicações

Embora tenhamos explorado a atuação do artista na rede a partir da noção de arquivo compartilhado e de disseminação imagética, há ainda outro questionamento que ressoa em seu processo: a questão da autoria. Ao partirmos de um sujeito que se apropria de imagens, recebe-as de internautas e recolhe fragmentos diante do fluxo das redes, como pensar em sua autoria? Seria fruto de uma co-autoria? Uma autoria encarnada na troca? Embora o artista tenha uma assinatura própria, ela se constrói a partir de imagens de outras fontes, de retalhos que não necessariamente são próprios do artista. A partir dessa perspectiva, podemos retornar ao que Cecilia Salles expõe no *Redes de Criação* (2006), quando discorre sobre a ideia de autoria em rede. Ao pensarmos numa autoria que se dá em forma de rede, onde as instâncias da criação se estendem desde interações com outros sujeitos à interações com a cidade, a rua e - aqui em especial - com a internet, podemos enxergar von Ha como um artista cuja interpenetração de esferas ocorre de maneira ainda mais presente, pois sua obra se constrói em conjunto com as interações de outros internautas. Se no capítulo anterior pensamos as interações como possíveis influências nas produções externas ao Instagram, agora as acompanhamos como fios colaborativos na poética do artista.

Por outro lado, a presença e o diálogo direto com seus seguidores também pode entrar na esfera já discutida da cobrança pela atuação na plataforma. Ainda que von Ha opere de modo diferente dos outros artistas abordados, sua presença na rede é uma demanda contínua dos internautas. Ao passar um dia fora do Instagram, o artista me relata que volta para a rede social com a caixa de entrada recheada de mensagens, inúmeras imagens enviadas e, entre elas, cobranças dos seus seguidores por suas publicações. A plataforma, assim, acaba por contaminar aspectos da própria vida do artista, no momento em que gera a necessidade de sua presença online. Nesse aspecto, as reflexões trazidas no capítulo anterior sobre essa demanda ecoam também nesse caso específico, denotando que há certas dinâmicas comunicativas que não conseguem ser totalmente rompidas. Ainda que von Ha use o Instagram como esse meio de criação artística e se afaste do proposto pela plataforma, os usuários que o acompanham ainda operam conforme esperado pelo sistema comunicativo, instaurando problemáticas que, embora não partam do artista, podem atravessá-lo.

Considerações Finais

A presente pesquisa buscou elaborar caminhos que os processos criativos de artistas tomam a partir do uso da rede social Instagram, absorvendo seu caráter altamente imagético, permeável e móvel como meio de oferecer um panorama sobre a presença dos artistas na plataforma. A compreensão da emergência de novas formas de comunicação e visualidade ofertada pelas redes sociais foi essencial para entender como o processo de criação se apresenta nesses meios e como os artistas, ao operarem dispositivos de troca de imagens, produzem novas formas de acompanhamento de processo e de criação.

Primeiramente, foi preciso entender que o processo criativo se apresenta tal qual um objeto elástico, que se modifica conforme se insere no ambiente, e cujos entremeios se mostram de difícil acesso, embora sejam altamente porosos. Pensar os locais da criatividade como múltiplos e imbricados nos ambientes culturais em que ocorrem foi a primeira instância que a dissertação buscou abordar para oferecer em sua análise um percurso mais espontâneo. Ao mesmo tempo, foi necessário adentrar o Instagram e seu *modus operandi* para entender que ambiente é esse que integra a vida contemporânea e, portanto, a vida desses artistas. Demorar-se no Instagram talvez tenha sido a única forma de destrinchá-lo ao ponto de ter a liberdade de construir narrativamente os modos de uso, o local do processo de criação nesse meio e as dinâmicas que operam por trás de uma cadeia de produção de plataformas. Com a cautela de não oferecer um cenário integralmente otimista ou pessimista, tratar as consequências de sua presença na vida de usuários possibilitou a reflexão de que esta é uma rede que carrega em si diversas contradições, se apresentando como um modo de conexão entre pessoas, grupos e artistas, e como um local que invariavelmente possui sua própria lógica de funcionamento e seleção. O Instagram está nesse lugar ambíguo entre polo de produção, polo de recepção e polo de consumo; entre o artista e usuário, e é precisamente nesse embaralhamento que reside a sua principal característica: uma rede social híbrida e multifacetada.

Em seguida, buscou-se entender alguns dos caminhos que o Instagram sugere para o processo de criação dos artistas que o utilizam como plataforma para documentação e exposição cotidiana. Ao observar a atuação de Samuel de Saboia e Isabella Galvão, em particular, foi possível ver o artista que habita a plataforma como um sujeito que afeta e é afetado por suas dinâmicas comunicativas, ao mesmo tempo em que opera com ela de maneira consciente. No caso particular de Isabella, a possibilidade de ter-se realizado uma conversa com a artista

ofereceu à análise uma perspectiva que extrapola a do pesquisador diante de seu objeto de estudo. Escutar artistas é, se não essencial para pensar seus processos, enriquecedor de inúmeras maneiras. No caso de Samuel, ainda que sem a realização de uma conversa, sua presença online em diversos canais de comunicação possibilitou a inserção na dissertação de alguns de seus pensamentos e de sua postura em relação à rede social, que auxiliaram a construção de sua atividade na plataforma e respaldaram as reflexões sobre seu uso. Diante dessas perspectivas, foi possível notar que a ideia de acompanhamento de processo também experimenta uma complexificação na plataforma quando se lida em seu arcabouço analítico com arquivos de criação de diversas ordens. Neste ponto, foi primordial à análise encarar o Instagram como um local de arquivos de criação em expansão, que oferece ao crítico de processo uma nova gama de possibilidades para pensar os meandros da criação na rede. Foi por este motivo que, apesar de adentrar os aspectos individuais dos artistas, conseguiu-se estender a discussão para aspectos gerais que afetam também os usuários-artistas. Numa perspectiva otimista, ampliaram-se as possibilidades de acesso e de legitimação, oferecendo ao artista a possibilidade de um voo maior, embora não muito livre. Por outro lado, a rede social carrega consigo aspectos que podem ser nocivos e aprisionadores para a produção artística; afinal ela opera num viés de produção e consumo constante. Este é um dilema que a dissertação busca apontar, mas não ambiciona responder, pois assume a pesquisa desse meio como algo que pode apresentar perspectivas por vezes antagônicas - característica comum aos estudos das redes sociais.

Por fim, a pesquisa empenhou-se em abordar, através do artista Gustavo von Ha, uma criação artística que tivesse a plataforma como meio principal de disseminação e criação. Entender seu percurso artístico quando a própria obra é processo pareceu ser um outro caminho possível dentro da lógica do Instagram: um modo de uso cujo mote são as próprias dinâmicas da rede, e o processo parece se afinar com a produção e consumo de imagens. Diante dessa perspectiva apresentada, que encontra semelhanças com as intervenções artísticas na tecnologia, foi possível observar um ponto crucial: enquanto alguns artistas operam na desconstrução da tecnologia ou questionam a mídia de massa de forma enfática, Gustavo, ao mesmo tempo em que estende esse impulso perante as ferramentas tecnológicas, oferece um passo a mais quando coloca nessa equação não só a tecnologia *per se* ou a mídia de massa, como também a rede social com todas as suas ramificações. Poder ouvir as dinâmicas de produção do artista possibilitou à pesquisa olhar para sua atuação de modo a evidenciar que, mesmo quando se opera de modo lúdico com a plataforma, também se experimenta parte de suas contradições.

Desta forma, há certas problemáticas que parecem inescapáveis e essa é a limitação da matéria que o artista trabalha. A criação de von Ha segue a desvirtuar e questionar dinâmicas do Instagram, mas a plataforma parece sempre encontrar uma maneira de afetar o artista por trás dos cliques e operações em rede.

A sensação que emerge diante de uma possível conclusão é a de que o trabalho continua a esmiuçar uma centelha há muito acendida no âmbito da criação e da comunicação, que segue a fomentar estudos dos mais diversos na área. O fôlego aqui empregado teve como intuito contribuir com um longo encadeamento de possibilidades dentro dessas mídias, cientes de que este é um campo em contínua propagação. A dissertação não buscou conclusões categóricas sobre os processos de artistas no Instagram, mas sim deixar claro o poder que essa temática tem de sugerir caminhos e ampliar discussões para o entendimento da criação artística dentro dessa rede social, que se circunscreve num entremeio de espaços, tempos e imagens.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Lindomberto Ferreira. **Arte e vida em obra: breve ontologia da estetização da existência em dois atos**, In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1305-1321

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução Ivone Terezinha de Faria. 10. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções**. In: XVI COMPÓS CURITIBA, PR, 2007.

BALEM, I; NASCIMENTO, V. **O reconhecimento do direito à intimidade na sociedade em rede: desafios e limites ao fortalecimento da identidade de gênero não binária**. In: Anais da 15ª Semana Acadêmica da Fadisma: Direito e Ciências Contábeis. RS: Entrementes, 2019.

BAUMAN, Zygmunt; LYON, David. **Vigilância Líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. Revista Concinnitas, v. 1, n. 8, p. 64-78, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUCHER, Taina. **If... then: Algorithmic power and politics**. New York: Oxford University Press, 2018a.

BUCHER, TAINA. in: D'ANDRÉA, Carlos; JURNO, Amanda. **Algoritmos como um dever: uma entrevista com Taina Bucher**. Parágrafo, v. 6, n. 1, p. 165-170, 2018b.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999

CHAGAS, Viktor. **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EDUFBA, 2020.

COGO, Denise; DUTRA BRIGNOL, Liliane. **Redes sociais e os estudos de recepção na internet**. Matrizes, vol. 4, núm. 2, enero-junio, 2011, pp. 75-92 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil

COLAPIETRO, Vincent. **Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas**. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (org) **Jornalismo expandido: práticas sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016

COSTA, Luiz Cláudio da. **Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras**. Anais do 17 Encontro Nacional da ANPAP, p. 388-397, 2008.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. E-book. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIJCK, José Van. **Mediated Memories in the digital age**. Stanford: Stanford University Press, 2007.

DIJCK, José Van; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. **The Plataform Society: Public values in a connective world**. Oxford University Press, 2018

DUARTE, TPP. **Decifrando imagens: reflexões sobre percepção e visualidade à luz da fenomenologia**. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem-ENCOI, v. 24, 2014, Londrina, Brasil.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ELIZABETH, Marcia. **Brazilian artist Samuel de Saboia sees art in a spiritual way**. Bubblegumclub, 2018. Disponível em: <<https://bubblegumclub.co.za/features/brazilian-artist-samuel-de-saboia-sees-art-in-a-spiritual-way/>>. Acesso em: 10 de set. de 2021.

FEATHERSTONE, Mike. **Archive**. Theory Culture Society, v. 23, p. 591-596, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GALVÃO, Isabella. Entrevista concedida a Júlia Meireles de Lima. São Paulo, 16 set. 2021

GRAW, Isabelle. **Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol**. Tradução de Sônia Salzstein. ARS, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 244-261, 2017.

GUARESCHI, Pedrinho A. **Mídia e Cidadania**. In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 27-40, jan./jun. 2006

KATTAH, Eduardo. **A relação de Rodin com a fotografia**. Estadão, 2009. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-relacao-de-rodin-com-a-fotografia,418653>>. Acesso em: 5 de agosto de 2021

LEMONS, André. **A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet**. Núcleo de Pesquisa Tecnologias da Informação e da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 2002.

LEMOS, André. **Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo, v. 4, n. 10, p. 23-40, 2007.

LEMOS, André ; PASTOR, Leonardo. **Experiência algorítmica: ação e prática de dado na plataforma Instagram**. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 2, p. 132-146, ago./nov. 2020.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACEDO, Larissa. **"Vídeo de artista: As Stories do Brasil por Gustavo Von Ha"**. Revista Select, 2020. Disponível em: <<https://www.select.art.br/video-de-artista-as-stories-do-brasil-por-gustavo-von-ha/>>. Acesso em: 15 de maio de 2021

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia: aproximações e distinções**. Revista Galáxia, São Paulo, n.4, p.19-32, 2002a.

MACHADO, Arlindo in: DE OLIVEIRA, Ana Claudia et al. **Arte e mídia: os meios como modo de produção artística na cultura**. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 4, 2002b.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. Nova Iorque: CUNY, 2017.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. MIT press, 2002.

MOHAMMED, Nikkolas. **Artist talk Samuel de Saboia**. Disponível em: <<https://www.lemilemagazine.com/artist-talk-samuel-de-saboia>>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

MORIN, Edgar. **O método 4: as ideias**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

OLIVEIRA, Ana; PERES, Tatiana. **Antropologia e Imagem Sobrevivente na obra de Aby Warburg**. in: *Iluminuras*, v. 15, n. 35, p. 44-64, Porto Alegre, jan./jul.2014

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

PARISER, Eli. **O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Porto Alegre: Meridional, 2009.

ROMANELLI, Sérgio. **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. São Paulo: Editora Horizonte, 2019.

SABOIA, Samuel. **Samuel d'Saboia: Inspirações, Afropresentismo, e exposição em NY**. Entrevista concedida a: *Diário de Pernambuco*. Youtube, 13 jul. 2018a. Disponível em: <<https://youtu.be/moL1jhFg5oU>> Acesso em: 15 mar. 2021

SABOIA, Samuel. **A arte do conforto de Samuel d'Saboia**. Entrevista concedida a: *Motorola*. Youtube, 19 jun. 2018b. Disponível em: <<https://youtu.be/ycVg8o0FhzwI>> Acesso em: 20 dez. 2020.

SALLES, Cecília A. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. São Paulo: EDUC, 2008

SALLES, Cecília A. **Crítica dos processos criativos**. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) –Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, v. 16, p. 124-135, 2007

SALLES, Cecília A. **Redes da Criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília A. **Crítica dos processos de criação: interações como campo de possibilidades**. In: CONRADO, M. (Org). *Dilemas da arte contemporânea: autoria, uso de imagem, processos de criação e outras questões*. Curitiba: Ed. do autor, 2018

SALLES, Cecília A. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília A. **Comunicação em Processo**. Revista Galáxia, São Paulo, n.3, p.61-71, 2002.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília A. **Experimentação contemporânea sob a perspectiva da crítica de processo**. In: CIRILLO, J.; BELO, M.; GRANDO, A. (Org) (In)pertinências: 10 doses no silêncio e na arte. Vitória: EDUFES, 2021.

SAMAIN, Étienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Mídias locativas: a internet móvel de lugares e coisas**. Revista Famecos, v. 15, n. 35, p.95-101, set. 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano**. Revista Famecos, v. 10, n. 22, p. 23-32, dez. 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. MIT press, 2014

SHIRKY, Clay. **A Cultura da Participação: Criatividade e Generosidade no mundo Conectado**. E-book. Rio de Janeiro: Zahar, 2012

SIBILIA, Paula. **O Show do Eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA E SILVA, W. **Imagem e subjetividade Narrativas fotográficas confessionais e a estética da afetividade**. Ciberlegenda, n. 31, v. 2, pp.65-75, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014

THOMPSON, John B. **A nova visibilidade**. Matrizes, v. 1, n. 2, p. 15-38, 2008.

TISSERON, Serge. **As Novas Redes Sociais: Visibilidade e Invisibilidade na Internet**. In: AUBERT, N; HAROCHE, C. (Org). *Tirania da Visibilidades: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Unifesp, 2011.

VON HA, Gustavo. **Double Crossing (Duplo Atravessamento)**. Galeria Leme, 2010. Disponível em: <https://galerialeme.com/?artist_text=statement-5>. Acesso em: 10 out. 2021

VON HA, Gustavo. Entrevista concedida a Júlia Meireles de Lima. São Paulo, 20 set. 2021.

VON HA, Gustavo. **Ateliê do artista: Gustavo von Ha**. Entrevista concedida a: Revista Bravo. Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/y3Z3PHSmNX4>>. Acesso em: 10 maio 2021.

ZANINI, Walter. **A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço**. ARS (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 11-34, 2003.