

A REDE E A ARTE: DA ERA DO OBJETO À ERA DA CIRCULAÇÃO

Paula Braga - UNICAMP

RESUMO

Esse artigo apresenta uma reflexão sobre o impacto das redes de comunicação cibernéticas no desenvolvimento de um novo campo político para a arte. Embasado no texto de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, e no conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière, discutimos a emancipação do espectador e a distribuição do direito de enunciação e autoria propiciado pelas redes.

Palavras-chaves: Redes, política, participador

ABSTRACT

This article presents thought on the impact of the cyber-communication networks on the development of a new political arena for art making. Based on the text by Walter Benjamin on the work of art in the age of technical reproduction, and on the concept of distribution of the sensible by Jacques Rancière, we discuss the emancipation of the spectator and the distribution of the right to enunciation and authorship in the network.

Key-words: Networks, politics, participator

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (Jacques Rancière)¹

Arte não existe como algo em si, mas sempre depende do que uma era entende como sendo arte. A pesquisa estética em arte contemporânea empenha-se em redefinir o termo arte, fornecendo conceitos e categorias para a compreensão de uma produção que ainda não se chama arte, posto que não se encaixa no sentido da palavra usado na era anterior. Com isso, a pesquisa impulsiona também alterações no fazer artístico, liberta artistas do significado anterior da palavra. A produção teórica salienta que algumas poucas produções artísticas, que passam quase imperceptíveis e à margem do campo conhecido, estão anunciando um novo significado para essa palavra inquieta e sujeita a mutações. A arte mais relevante de uma era não se parece nada com arte ao surgir. Arte

¹ Jacques Rancière, *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 42

então guarda como devir exatamente aquilo que uma era não consegue ainda chamar de arte. Arte é parceira da transformação e resiste a tudo o que impeça seu devir arte.

Esses ciclos de transformação da obra de arte, que Gérard Lebrun pertinentemente chama de “ciclos semânticos da palavra arte” (posto que, ao contrário da idéia de morte da arte, o que ocorre é que o significado de arte altera-se de tempos em tempos)², são muitas vezes vinculados a um salto tecnológico, mas não porque os artistas passem a usar algum dispositivo ou tecnologia anteriormente não disponível e daí reinventem a arte. O que a tecnologia faz que mais interessa à arte é alterar as formas de relacionamento com o mundo sensível, impactar a formação da subjetividade e da compreensão do tempo e do espaço. É nesse registro que entendemos a importância das redes cibernéticas para a arte contemporânea.

Quando Walter Benjamin escreveu “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a fotografia e o cinema apresentavam-se como novidades tecnológicas capazes de alterar a percepção das pessoas sobre o mundo. E conseqüentemente, capazes de alterar o estatuto da obra de arte. O cinema e a fotografia fadavam à ruína as antigas categorias estéticas de autenticidade, unicidade, e o decorrente valor de culto da obra como objeto raro. A obra de arte feita por filme ou fotografia existe em inúmeras cópias, todas autênticas, algo impensável anteriormente, quando as reproduções de obras, feitas com gravuras ou moldes, não eram consideradas originais. O filósofo alemão escreve seu texto num misto de lamento e esperança: a perda da aura poderia significar uma instrumentalização fascista da obra de arte, mas também uma democratização do acesso à arte. As massas poderiam ser manipuladas pelo cinema, ou acharem nele um veículo de libertação e reivindicação de seus direitos.³ Essa ambigüidade detectada por Benjamin atualiza-se no paradoxo da distribuição e controle inerente às redes de comunicação: todos na rede têm poder de enunciação, ao mesmo tempo em que todos estão sendo ouvidos, monitorados e controlados, questão política análoga à apontada por Benjamin.

Benjamin percebeu que a obra de arte reprodutível rompia de vez o liame da arte com o ritual. Em tempos remotos, o objeto de arte estivera “a serviço de um ritual primeiro mágico, depois religioso.”⁴ O culto à unicidade da obra de arte era um resquício dessa função ritualística, desse apreço pelo “inatingível”⁵: “com a secularização desta última [a

² Gérard Lebrun, “A Mutação da Obra de Arte” in Leão, Emmanuel Carneiro et al. *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1983. p. 24

³ Walter Benjamin. “A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução”. trad. José Lino Grünewald em *A Ideia de Cinema*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95.

⁴ *ibid.*, p. 67

⁵ Em nota de rodapé, Benjamin esclarece: “De fato, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é de ser inatingível. Devido à sua própria natureza, ela está sempre 'longínqua por mais próxima que possa estar'. Pode-se aproximar de sua realidade material, mas sem se alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de

arte], a autenticidade torna-se o substituto do valor de culto.”⁶ As obras de arte reproduzíveis por definição, como o filme e a fotografia, das quais não há um exemplar original, não são mais inatingíveis. Disso, Benjamin conclui que “em lugar de se basear sobre o ritual, ela [a função da arte] se funda, doravante, sobre uma outra forma de *praxis*: a política.”⁷

Benjamin não elabora diretamente essa afirmação estrondosa: a arte desde o advento dos meios de reprodutibilidade tecnológicos não se baseia mais no ritual mas na política. O objeto de arte não é mais parte de um culto, e sim de uma ação ou intenção política. Desligou-se do mágico para cair no campo do poder. Ora, certamente o poder tem seus cultos e todo culto pressupõe uma hierarquia de poder. O mais interessante da afirmação de Benjamin é a identificação da inter-relação que unifica o trinômio tecnologia-política-arte. Ao longo de seu ensaio, Benjamin expõe as conexões entre esses três elementos, que nos interessam muito para a análise da obra de arte na era das redes de comunicação.

É possível estabelecer no texto de Benjamin três eixos de atuação política da arte na era da reprodutibilidade técnica. O primeiro é o eixo da acessibilidade: a obra passa a estar disponível a um grande número de pessoas, e não mais escondida e exposta somente durante rituais “na medida em que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, as ocasiões para serem expostas tornam-se mais numerosas.”⁸ São expostas, por exemplo, em jornais e revistas, de ampla distribuição, porém nessa versão amplamente distribuída, as obras trazem legendas explicativas, que conduzem o espectador a uma leitura determinada, mediada (controlada). A fruição da obra não acontece mais individualmente: já vem em parte construída, no mínimo por comentários de outros espectadores.

O segundo ponto de atuação política da arte na era das técnicas de reprodutibilidade seria a inclusão do espectador, se não ainda como autor, ao menos como ator. Qualquer um poderia atuar em um filme, desempenhando por exemplo o papel de si mesmo em uma tomada que exigisse uma massa de pessoas. As técnicas de edição consertariam qualquer imprecisão de atuação. Benjamin compara essa dissolução da diferença entre ator e público que o cinema possibilita com a proximidade entre escritor e leitor propiciada pela imprensa. Qualquer um poderia ser um escritor, já que os jornais passaram a ser tribuna para que os leitores se manifestassem por escrito: “a

⁶ quando aparece.” *ibid.*, p. 67.

⁷ *ibid.*, nota de rodapé 8, p. 67

⁸ *ibid.*, p. 69

⁸ *ibid.*, p. 70

competência literária não mais se baseia sobre formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum.”⁹ O privilégio da autoria, antes propriedade de poucos, passa a ser distribuído. Voltando ao filme, Benjamin identifica a tendência de filmar o homem como ele é no cinema russo, no qual o homem comum desempenhava o papel de si mesmo, no mínimo como coadjuvante, mas adverte que no cinema Ocidental, a indústria cinematográfica insistia em “estimular a atenção das massas para representações ilusórias e espetáculos equívocos”¹⁰. Benjamin nota que no Ocidente, o cinema mantinha uma artificial separação entre o homem comum e o homem representado na tela, inviabilizando o campo das formas de representação do próprio homem como terreno de emancipação.

O terceiro eixo de atuação política do novo tipo de arte estaria na face política do sensível. Benjamin menciona a alargamento de percepção que a imagem cinematográfica proporciona, seja pelo enquadramento inusitado, seja pela câmera lenta, ou por exibir imagens de lugares distantes e desconhecidos. Comparando o mágico que cura pela imposição de mãos ao cirurgião que penetra na carne do paciente com bisturis, Benjamin diz que o pintor mantém uma distância entre a realidade e ele próprio, como o mágico, representando a realidade de forma “global”, ao passo que o filmador, como um cirurgião, penetra em profundidade no real, expondo-o em partes ultra-detalhadas.¹¹ Percebemos de outra forma o mundo depois de o termos visto pelos olhos da câmera (e não será assim com toda obra de arte relevante? Não é a obra mais valiosa sempre uma câmera a ampliar algum detalhe do mundo?). A câmera, diz Benjamin, propiciou ao homem representar o mundo de outra maneira; ela “nos abre pela primeira vez a experiência do inconsciente visual”, assim como a psicanálise “facultava a análise de realidades, até então, inadvertidamente perdidas no vasto fluxo das coisas percebidas.”¹² A câmera poderia fazer-nos ver o que antes passava despercebido. É desnecessário enfatizar o quanto a câmera também atuou nas últimas décadas como ditadora das formas de percepção do mundo, como impositora de padrões de aparência e comportamento nas massas, estreitando ao invés de alargar a percepção de mundo.

Nos três grandes eixos que listamos acima e que marcam a diferença entre a arte da era da reprodução técnica da obra em relação a fases precedentes de culto ritualístico ou de culto à autenticidade da obra, Benjamin apresenta os benefícios da reprodutibilidade da obra de arte e indica uma contrapartida menos nobre da

⁹ Ibid., p. 80

¹⁰ Ibid., p. 81

¹¹ Ibid., p. 82-83

¹² Ibid., p. 85, 87

acessibilidade, da dissolução da fronteira entre autor/ator e público e da modificação da experiência de apreensão do sensível. A dialética implícita na discussão de Benjamin é resumida pela diferença entre politizar a estética ou estetizar a política, entre o espectador que penetra na obra ou a obra que travestida de diversão penetra nas massas. Politizar a estética é reconhecer o poder da arte em ampliar a percepção do mundo, em conferir voz aos passivos observadores. Estetizar a política é manipular as massas com o apelo da imagem, injetando-lhe, na seringa da boa forma, um anestésico que lhe barra a ação, que diverte e assim distrai, que conforma em um padrão e em um estado das coisas.

Lido hoje, Benjamin aqui nos provoca uma primeira questão sobre a relação entre arte contemporânea e política: estaríamos tentando evitar a *praxis* política da arte ao insistirmos na preservação de certos cultos à arte? Cultua-se metafisicamente a arte como objeto com poder de salvação (basta citarmos a afirmação de Louise Bourgeois de que a arte é uma garantia de sanidade). Cultua-se o artista como um intelectual cujo conceitualismo está para além da compreensão do público ou como aquele que “ajuda o mundo revelando verdades místicas”, como diz o neon de Bruce Nauman.¹³ Permanece também hoje o culto à raridade da obra de arte e a seu valor no mercado (nossa era do capitalismo tardio insiste em definir um número de edições, “cópias autênticas”, para fotografias e vídeos digitais, apesar de já em 1936 Benjamin afirmar que “reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas. Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica”¹⁴). Será que manter a arte nesse pedestal inacessível do valor de raridade (hoje traduzido por preço) e do valor como objeto de elevação intelectual, salvação ou revelação, atravança a função política da arte? Creio que não. Ao contrário, estabelecem um campo de tensão importante para a *praxis* política da arte, um campo para a ambivalência que incita a reflexão crítica: ao vender suas obras em um leilão em absoluta transgressão ao sistema das galerias, Damien Hirst está aumentando o culto ao mercado ou exibindo sua falácia? Ao remunerar indignamente -- para os padrões das classes sociais que vivem longe da pobreza -- a US\$150 por 3 horas de trabalho e 2 dias de ensaios os *performers* que participaram de sua obra apresentada em um jantar de gala no MOCA-LA, Marina Abramovic está compactuando com as desigualdades do sistema capitalista ou aumentando nossa percepção sobre o funcionamento do sistema?¹⁵

¹³ cf. Bruce Nauman, “The true artist helps the world by revealing mystic truths”, néon, 1967, 59 x 52 x 2 in

¹⁴ Benjamin, op. cit., p. 68

¹⁵ <http://www.artinfo.com/news/story/755667/marina-abramovic-advocates-serfdom-for-artists-in-overlooked-moca-gala-video>

Quando exhibe um abajur gigantesco de beleza extasiante na Bienal de São Paulo, que funciona pela força de três trabalhadores braçais, simultaneamente escondidos e exibidos no subsolo da obra, Cildo Meireles está sendo cruel ou abrindo os olhos de uma sociedade cínica? Evidentemente, a discussão política que essas três obras engendram (aqui considerando a atuação de Hirst como obra) depende da ampla circulação do relato sobre a obra, das redes de comunicação, dos blogs. São obras que na rede têm uma sobrevida e alcance incomparavelmente maiores do que uma obra de Hans Haacke dos anos 1960 de crítica à instituição de arte. A rede propicia que a obra contemporânea não apenas circule mas também ganhe adendos imprevisíveis. Marina Abramovic não poderia imaginar que sua performance receberia como adendo uma carta de repúdio de Yvonne Rainer, vital para o aquilo no que a obra iniciada por Abramovic se transformou. O espetáculo anunciado por Guy Debord nos anos 1960 tomou proporções de organismo vivo na era das redes.

Não só de obras espetaculares vive a arte contemporânea baseada na tecnologia das redes de comunicação. Há as obras silenciosas, andarilhas das redes, que crescem sem chamar a atenção, e não param nunca. Aqui então temos o adendo que as redes trazem à discussão iniciada por Walter Benjamin. As redes mantêm a obra em processo perpétuo de construção. A *poiésis* é interminável e potencialmente coletiva¹⁶. Por viverem na estrutura das redes cibernéticas, são obras que se materializam como informação passível de ser transferida nos dutos da internet. Às vezes encorpam-se. Mais frequentemente substituem o átomo da matéria pelo *bit* da informação. São forma e não-forma. Acima de tudo, sinalizam uma aposta ou esperança no potencial político da arte contemporânea.

É assim que propomos olhar para as redes de comunicação: campo para a retomada contemporânea da resistência moderna a categorias tradicionais das belas-artes, como autoria e originalidade, bem como nostalgia do revolucionário. O artista passa a ser um propositor de estruturas a serem usadas por qualquer um, dentro da grande estrutura rizomática da rede, com objetivos genéricos como emancipação, liberdade e igualdade, ainda que não exista no horizonte do artista contemporâneo um grande projeto-alvo, como houve no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 no Brasil.

Lembremos que Benjamin criticou o uso das novas tecnologias quando estas não

¹⁶ A proximidade entre tecnologia e arte está também na origem da palavra arte: “*Ars, artis*, palavra latina da qual a nossa derivou, corresponde ao grego *tékne*, que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim. Quanto a *poiésis*, de significado semelhante a *tékne*, aplica-a Aristóteles de modo espacial, para designar a poesia e também a Arte, na acepção estrita do termo.” *Poiésis* é “um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser (...) dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência.” NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo: Ática, 2010, p. 17, 20.

mexiam com o regime de propriedade, quando a tecnologia propiciava que as massas se expressassem, sem nada alterar na distribuição de riqueza -- o que ele chamou de uso fascista dos novos meios de circulação da arte, ou de estetização da política. Ora, de imediato, a rede resiste a um tipo específico de propriedade: distribui a criação intelectual. A arte na rede pode ser acessada, copiada, alterada, ou construída em conjunto. Ao mexer nesse ponto da “propriedade”, a arte feita em rede é politizada. A resistência não fica circunscrita ao campo estético; no mínimo apresenta um modelo alternativo de distribuição de propriedade intelectual: alarga a percepção do real. Pode-se especular que essa sensibilização a uma nova possibilidade venha a alterar outras categorias fundamentais da sociedade capitalista. Mas seria só uma especulação apressada e instrumentalizadora, assim como não é possível estabelecer uma relação imediata entre a arte participativa desenvolvida no Brasil no final dos anos 1960 com a abertura política dos anos 1980.

No entanto, Toni Negri identifica “uma correspondência entre formas de resistência em evolução e as transformações da produção econômica e social: em cada era, em outras palavras, verifica-se que o modelo de resistência mais eficaz tem a mesma forma que os modelos dominantes de produção econômica e social.”¹⁷ Seguindo o pensamento de Negri, é bastante lógico procurar a resistência na rede. A resistência na arte pode também ser mais eficaz se assimilar a mudança tecnológica e comportamental causada pelas redes.

Na rede todos falam, todos escutam. Todos têm acesso a todos os nós se dominarem a informação que nela circula. E a informação, nos diz Anne Cauquelin, não transmite um conteúdo, mas reforça o “continente”, o contentor, que é a rede. Se você me ouve, “há uma rede, e você está nela.” Não há conteúdo mais significativo que outro no uso do canal, nada vem marcado com uma caneta luminosa, tudo circula com a mesma cor, no mesmo volume, num ápice de igualdade e perigo de mediocrização -- atualização da dialética Benjaminiana entre o fascismo e a democracia -- que é uma das novas contradições da arte. Uma possível saída seria abolir a rede, estar fora da rede, “derrubar o sistema”. “Seja marginal, seja off-line”, diz a paródia de André Dahmer da obra “Seja Maginal, seja herói” de Hélio Oiticica. Mas a rede é sem saída e a paródia circula na rede.

Cumprir perguntar qual é esse real que o corpo-rede alcança. Aqui, o modelo proposto por Jacques Rancière de entendimento da conexão entre arte e política, o da “partilha do sensível”, serve-nos de bússola na deriva pela região definida por essa

¹⁷ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 103

pergunta. O sensível, de que nos fala Rancière, é acesso a um comum, e a partilha do sensível, define “os possíveis”, dentro daquele comum.

As práticas artísticas, nos diz Rancière, são “‘maneiras de fazer’ que intervêm na



André Dahmer, 2011, paródia de “Seja Marginal, Seja Herói”, de Hélio Oiticica

distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. A prática artística, portanto, altera a distribuição dos fazeres, do trabalho, e portanto as subjetividades. Estremece as partilhas do comum instauradas, causa a “desregulação das partilhas do espaço e do tempo.”¹⁸ Eis a política da arte: alterar a partilha do sensível. Quando a arte feita em rede embaralha os papéis de artista e espectador, altera a partilha do sensível. Um blog, mesmo quando não é escrito por um jornalista ou escritor profissional, dá a seu enunciador o poder de um novo fazer, que contesta a estabelecida distribuição hierárquica dos fazeres



Superflex, Freebeer, 2007

¹⁸ Jacques Rancière. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental.org; Editora 34, 2005, p. 17-18

Quando o grupo Superflex produz a FreeBeer e distribui a receita da cerveja, confere ao antes-consumidor um poder de produtor. O conteúdo pode não ser revolucionário, risco que existe não só na rede, mas no palco, no cinema, na televisão, como bem identificou Benjamin. O fazer é que é revolucionário, e na rede, está mais à mão do que o palco, o cinema ou a televisão. O fazer implica em uma autonomia, uma emancipação, ainda que venha com os riscos e desacertos de quem se inicia em uma atividade, seja ela fabricar cerveja ou protestar nas praças. Se o regime do consumo conviveu com a ambivalência dos artistas entre a recusa ou adesão ao mercado, o regime da comunicação conviverá com o paradoxo da democratização e mediocrização.

Tanto a política quanto a arte feitas em rede cumprem aquilo que Rancière atribui ao palco e à performance teatrais: “ensinar a seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática coletiva.”¹⁹ No campo da arte, significa oferecer estruturas para que o espectador torne-se inventor. O artista não é mais um ser iluminado que vai ensinar algo ao espectador, pois a obra não é uma mensagem fechada, ainda que diante da arte contemporânea muitos ainda queiram extrair um significado, saber “o que ela expressa”. Ora, a obra não significa da forma como outras coisas no mundo significam. O artista não sabe exatamente que tipo de pensamento a obra vai emanar, a obra é algo que o artista não controla. Ela é, como diz Rancière, uma terceira coisa, entre o artista e o espectador. A obra se encontra “entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador.”²⁰

É sem dúvida uma obra que se imiscui na vida, quer estar no cotidiano, mas se por um lado herdamos o conceito da participação dos anos 1960, não se encaixam no termo “arte relacional” dos anos 1990. Não se trata de oferecer aos “anônimos *outsiders* do mundo da arte situações artísticas em tempo real.”²¹ A obra-estrutura não presta serviços, não se interessa pelo artista como um poderoso sábio capaz de esclarecer as mentes alienadas. Tenta ser uma estrutura contra-hegemônica e atuar até mesmo contra a hegemonia da arte. Ela vai sempre parecer não-arte. E vai buscar não o esclarecimento do espectador, mas sua emancipação, aqui entendido como um rompimento com as formas de subjetivação que são dadas pelo biopoder, pelas manobras do atual estado do capitalismo que torna nossos corpos manipuláveis pela lógica do mercado da vida. Se o participador nos anos 70 era uma força contra-atuante às manobras do espetáculo e do

¹⁹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 15. Texto original publicado em ArtForum XLV, n. 7, Março de 2007.

²⁰ *ibid.*, 24

²¹ Rodrigo Zúñiga, *La demarcación de los cuerpos: tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, p. 43

lazer dirigido por um sistema produtivista, hoje o espectador emancipado recebe da arte impulso para ser, resistindo a um pret-a-porter que estabelece como conduzir a vida, como gerir seu corpo, como compreender o mundo. É muita responsabilidade para a arte ser esse impulso? A questão é: o que mais poderia a arte ser hoje? A arte não pode continuar a existir somente no plano do regime do consumo. Há outros planos surgindo, como o da produção biopolítica no sentido descrito por Negri e Hardt.

Essa emancipação do espectador tem na plataforma das redes digitais uma equivalência no campo do ativismo. Há alguns anos, o ativista cibernético enviava mensagens indignadas sobre alguma atrocidade ou injustiça social. Mais recentemente, as mensagens passaram a ser convocatórias, como ocorreu em 2011 na Primavera Árabe, nos protestos nas praças de Madri em maio de 2011, no movimento Occupy Wall Street, e nos incipientes protestos contra a corrupção no Brasil.



Occupy Wall Street, fotografia anônima, 2011

Em geral essas convocatórias demonstram um descontentamento geral, carregam uma atmosfera de clamor por mudança, e não um manifesto com exigências bem definidas. Movimentam os corpos e a rede, numa dança que no mínimo chacoalha a passividade. Com exceção da Primavera Árabe, os protestos convocados e divulgados em rede não atingem um resultado concreto, movimentam, mas sem uma finalidade bem definida, optam por questionar o estabelecido: protestam contra uma cultura vigente, um pensamento que antes parecia inquestionável, mas não apresentam o percurso definido para a mudança. A estética aqui vem antes da ciência política e econômica. Elaborar um

planejamento de mudança radical de um sistema econômico ou político é tarefa para poucos. A heterogeneidade de conhecimentos da rede abarca o movimento que é para qualquer um, que não exige um saber específico para além da alteração dos corpos, dos comportamentos, numa evolução coreográfica, que não deixa de comover como a antiga categoria do belo. Não faltam nessas manifestações as caras pintadas, os coros, o poder intoxicador do coletivo, como nas cenas filmadas e armazenadas na Internet do discurso de Slavoj Zizek na Liberty Plaza sendo ecoado pelo sistema do microfone humano.²² O protesto convocado em rede “só têm por objetivo provocar o acontecimento que os resume (...) Não formam o meio de uma finalidade exterior, mas têm em sua própria realização sua razão suficiente.”²³



Slavoj Zizek discursando para manifestantes de Occupy Wall Street

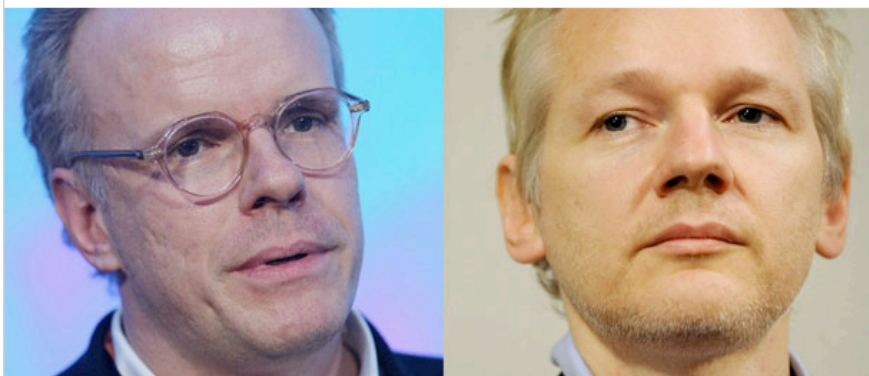
A falta de finalidade que caracteriza tanto a arte quanto o ativismo feito em rede é bem exemplificada pelo WikiLeaks. A ação de guerrilha de Julian Assange é divulgar na rede o conteúdo controlado, que não deveria chegar a todos os “espectadores”. É importante para nossa discussão sobre arte e política na era das redes o fato de Hans Ulrich Obrist ter incluído Assange em sua lista de entrevistados. A conversa entre o curador mais influente do planeta e o hacker mais perseguido do mundo foi publicada em maio de 2011 no e-flux. Diz Assange que, observando o mar de informações que circula na rede, perguntou-se sobre um critério para identificar a informação que pudesse ser transformadora. Notou que alguns desses bits tinham a peculiaridade de estarem sendo, a grande custo econômico, escondidos. E concluiu que esse seria seu critério: quanto mais o poder financeiro se esforçasse para parar a circulação de uma informação, mais

²² <http://occupywallst.org/article/today-liberty-plaza-had-visit-slavoj-zizek/>

²³ Jean Galard, *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 61

ele se interessaria em divulgá-la. Para que? Talvez para que *blogueiros* pudessem replicá-la, analisá-la. Talvez para que as pessoas soubessem do controle. Ou simplesmente pelo gesto insubmisso em relação à divisão do comum, um poder da rede.

WikiLeaks' Unrealized Project: What We Learned From Hans Ulrich Obrist's Epic Interview With Julian Assange



Hans Ulrich Obrist and Julian Assange

Johannes Simon/Getty Images Europe; Ben Stansall/AFP/Getty Images

Reportagem em Artinfo, 30/06/2011

Paula Braga

Pós-doutoranda no Instituto de Artes da UNICAMP/ FAPESP, a autora é doutora em Filosofia da Arte pela FFLCH-USP e mestre em História da Arte pela University of Illinois, Estados Unidos, onde também obteve o título de Bacharel em Pintura. Sua área principal de pesquisa é a obra de Hélio Oiticica, sobre a qual organizou a coletânea "Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica", publicada pela Editora Perspectiva em 2008.