

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

A rede como suporte da obra de arte

Paula Braga

Pós-doutoranda/ UNICAMP

Resumo

A partir da obra de Hélio Oiticica e do anúncio feito pelo artista carioca de uma arte “para além da participação” baseada na noção de coletivo, esse artigo apresenta uma pesquisa que iniciamos sobre a arte desenvolvida em redes de colaboração. Interessa-nos analisar a criação coletiva de artistas contemporâneos dentro do contexto teórico proposto por Antonio Negri (a multidão), enfatizando os aspectos políticos da criação descentralizada.

Palavras-chaves

rede, coletivo, multidão

Abstract

Departing from the work of Hélio Oiticica and his announcement of an art “beyond participation” based on the collective, this article presents a research I’ve just started on the art developed on collaborative networks. We want to analyse the collective creation of contemporary artists within the theoretical framework proposed by Antnio Negri (the multitude), emphasizing the political aspects of decentralized creation.

Keywords

network, collective, multitude

O título dessa comunicação, “a rede como suporte”, talvez induza o leitor a acreditar que lerá algo sobre arte e tecnologia. Apesar de a pesquisa que iniciei com esse pequeno artigo incluir também as novas mídias, abordo aqui principalmente obras dos anos 1970 e mídias tão antigas quanto a escrita de uma carta, o uso de um envelope, a publicação de um livro, ou a moeda como veículo de troca. Mas, como ficará evidente, uso palavras que remetem à rede de comunicação e conhecimento estabelecida em cima da tecnologia de transmissão e distribuição de informação em forma digital, a *Web*. Isso porque meu interesse é estudar a rede como agente político, desde a rede de circulação de jornais ou a rede de circulação de moeda, até a rede Internet.

São perguntas-chaves para essa pesquisa: como os artistas utilizaram a estrutura da rede no passado e como a utilizam hoje para a criação coletiva de conhecimento? Se a rede propõe uma mudança na noção de autoria intelectual, do âmbito individual para o coletivo, o que propiciou essa mudança?

Muito antes do advento das redes sociais, dos chats, dos relacionamentos virtuais, Hélio Oiticica escreveu uma obra que sugere uma estrutura de hiperlinks e um espaço de armazenamento de ideias. *Newyorkaises*, iniciado por volta de 1972, é um livro cuja unidade básica não é a página, mas sim o bloco. Dentro de cada bloco há uma série de citações, anotações de pensamentos – o armazenamento –, e sempre referências a outros livros ou a outros artistas, o que cria uma verdadeira teia de referências na qual cada nó é indicado com letras todas maiúsculas – o hiperlink. Assim, passando rapidamente os olhos pelos manuscritos de *Newyorkaises*, detecta-se palavras como NIETZSCHE, YOKO ONO, JOHN CAGE ou VITO ACCONCI. Mais do que uma pessoa, essas palavras escritas com letras maiúsculas indicam a completa produção desses criadores. Ou seja, *Newyorkaises* não se esgota nunca, não pode ser terminado, cresce infinitamente, bifurca-se, retorna, conduz a outras obras. Forma, assim, o que Hélio Oiticica chamou de “uma galáxia de inventores”, o convívio simultâneo de produções singulares, ou “singultaneidades”, neologismo que Oiticica cunhou em uma carta para Haroldo de Campos de 1974. “Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação.”¹

Interessado em arquitetura, Oiticica invoca a forma do labirinto em muitos de seus textos e obras, reforçando a importância do perder-se, dos encontros fortuitos, das conexões não premeditadas para se compreender sua obra. De fato, *Newyorkaises* reproduz uma estrutura recorrente na produção do artista, que Oiticica articula com as palavras “mundo erigindo mundo”: várias unidades autônomas conectadas rizomaticamente e ao acaso compõem um novo mundo. Não tendo conhecido o hipertexto nem a *Web*, Oiticica achou em outros aspectos da cultura de sua época estrutura semelhante ao que propunha com *Newyorkaises*. Assim, ao dividir seu livro em blocos, Oiticica provavelmente estava pensando no bloco carnavalesco, uma estrutura muito mais libertária do que a rígida escola de samba, à qual Oiticica se refere em conversa com o artista Carlos Vergara, em 1972, a respeito do bloco Cacique de Ramos. A transcrição

1 OITICICA, Hélio. Notebook ntbk 2/73, p. 92 (anotação de 23/10/1973)

dessa conversa está na seção Rap in progress de *Newyorkaises*. Nessa conversa, os dois artistas discutem a multidão que participa do bloco carnavalesco formando um corpo só. Como diz Vergara “o bloco não exige de você uma performance especial como sambista, exige de você uma vontade de se juntar no fenômeno, coletivo, essa que é a única exigência que o bloco faz [...]”². A conversa entre Vergara e Oiticica prossegue num crescendo à medida em que Vergara descreve as ações do bloco, até a narração do momento em que parte da fantasia que cobre o corpo é jogada para o alto, ao que Oiticica responde com grande excitação: “e depois quando volta cai de volta!”.

*CV – É, as pessoas que estão participando de fora mas que não estão com a pele de Cacique, eles pegam a coisa do corpo e botam na cabeça, então trazem pra dentro então tem pessoa que tem calça e camisa normal mas ganhou uma parte da pele do Cacique e incorporado ao bloco, ao grupo que é uma maravilha, que é uma coisa maravilhosa, é uma coisa amorosa, sabe?*³

Alguém do bloco joga a fantasia para o alto, um gesto de pura brincadeira e euforia. Alguém de fora do bloco coloca na cabeça a fantasia que retorna à terra, e passa a integrar o bloco, carregando a fantasia, como uma herança. Diz Vergara: “quando chega na Rio Branco⁴, o bloco está pontilhado de pessoas exteriores que foram incorporadas, entendeu? Aquela multidão.”⁵

Aqui a palavra multidão nos fez tomar um caminho na pesquisa que aponta para a descrição que Antonio Negri e Michael Hardt fazem de “multidão”, muito próxima da descrição que Oiticica e Vergara fazem do bloco carnavalesco, como metáfora de um sistema de produção coletivo que admite individualidades. Dizem Negri e Hardt:

*Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes. A multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente (...) Mais uma vez, uma rede distributiva como a Internet constitui uma boa imagem de base ou modelo, pois em primeiro lugar os vários pontos nodais se mantêm diferentes mas estão todos conectados na rede e além disso as fronteiras externas da rede são de tal forma abertas que novos pontos nodais e novas relações podem estar sendo constantemente acrescentados.*⁶

A multiplicidade social agindo em comum é a base de obras de arte que utilizam a rede como suporte. A obra, nesse caso, forma esse coletivo, essa “multiplicidade social” que Negri e Hardt mencionam. Encontramos em Cildo

2 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. Gravação de conversa em fita K-7, em 28/10/73, (Héliotapes), para a série “Rap in progress “ conforme transcrição de fitas feita por Eugênio Bressane em 20/08/81 Projeto HO 0504/73.

3 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. op. Cit. Projeto HO 0504/73.

4 Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

5 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. op. Cit. Projeto HO 0504/73.

6 Antonio Negri e Michael Hardt. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 13

Meireles e no grupo residente na Dinamarca Superflex dois exemplos, um dos anos 1970 e um contemporâneo, de obras de arte que formam um coletivo à medida em que são colocadas em prática.

Uma obra de Cildo Meireles que remete à rede e principalmente ao coletivo é a famosa *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* (1970), que se auto-distribuiu e provocava seu próprio crescimento viral, numa época em que depois de beber o líquido retornava-se o vasilhame aos postos de venda, para que fossem lavados e novamente colocados em circulação. Ora, se no projeto coca-cola a disseminação exigia que um membro da rede fabricasse um adesivo – tarefa não trivial – o *projeto cédula* incorporava uma prática corriqueira no Brasil, que é escrever mensagens em notas de dinheiro, colocando-as em circulação. Meireles carimbou cédulas com denúncias a respeito do desaparecimento de presos políticos, com frases como “quem matou Herzog?”. O hábito tipicamente brasileiro de escrever em cédulas de dinheiro é aqui misturado pelo artista a um questionamento perturbador, a um exercício de reflexão não tão frequente no cotidiano do brasileiro típico, lançando uma obra que incita a mudanças de hábitos de pensamento.

A noção de criação coletiva, que desafia o conceito de propriedade intelectual, é um tema importante na obra do grupo Superflex, um coletivo de artistas, designers e ativistas que vivem na Dinamarca cuja obra apaga as fronteiras entre questões políticas, questões sociais e estéticas ao lançar uma obra como o Guaraná Power que, num isomorfismo do movimento mundial pelo software livre (bastante forte no Brasil), lançou uma bebida gaseificada à base de guaraná amazônico de “código aberto”, ou seja, sem fórmula patenteada, aberta a quem queira utilizá-la e que, quando fabricada pelo Superflex, garante uma remuneração aos pequenos produtores locais de guaraná 300% melhor do que a paga pela indústria de refrigerantes. Por que essa ação é arte e não simplesmente ativismo político? Muitas das propostas do Superflex baseiam-se no novo modelo de propriedade intelectual “Creative Commons”, proposto por Lawrence Lessing, segundo o qual a propriedade intelectual não deve mais ser regulada por leis restritivas como o copyright já que o direito a informação e conhecimento deveria ser garantido a todos os cidadãos. Qual a fronteira entre arte feita em rede e ativismo político feito em rede? Recentemente, Superflex lançou na galeria Vermelho, em São Paulo a FreeBeer, uma cerveja de código aberto. Questionar a propriedade intelectual é valorizar a rede como autor, a produção coletiva, e a necessária distribuição gratuita de conteúdo e conhecimento. Que artistas que vivem na Dinamarca tenham encontrado no Brasil espaço para essa canibalização de patentes talvez indique que nossa cultura antropofágica, aliada à festa transgressora de comportamentos do Tropicalismo, forneça um ambiente propício para o estudo da rede e da multidão (segundo Negri e Hardt) como agente político que aflora da imbricação de ética e estética.

Na discussão da arte feita em rede é fundamental mencionarmos a obra de Paulo Bruscky, que se insere nessas estratégias de criação de novos espaços de circulação para a arte, acionando tanto circuitos como o dos jornais diários de ampla circulação e do correio – e aqui aproxima-se do trabalhos que discutimos

de Cildo Meireles – quanto o armazenamento e o arquivo, como fez Hélio Oiticica.

Uma das obras mais surpreendentes da 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, foi o arquivo de Paulo Bruscky. Suas caixas, papéis, objetos, livros, utensílios, pincéis, fitas k-7, e uma infinidade de outros objetos marcados pelo tempo foram transportados de Recife, no nordeste do país, para a Bienal em São Paulo – transferência de arquivo. Pioneiro da mail art no Brasil, a quem se atribui também a primeira exposição de arte em outdoors (billboards) no país, Bruscky tem em seu arquivo cerca de quinze mil obras de mail art produzidas por artistas do mundo todo, além de gravações de entrevistas (uma delas, uma conversa com Hélio Oiticica).⁷ Deslocando o habitual, e em parceria com Daniel Santiago, Paulo Bruscky utilizou a sessão de classificados de jornais para procurar patrocinadores ou co-autores para projetos como tingir as nuvens (1974 no Diário de Pernambuco e 1982 no Village Voice de Nova Iorque) ou criar uma “aurora tropical” (1976) – como a aurora boreal – ou mesmo anunciar que estava vendendo uma máquina de filmar sonhos (1977) propondo que o comprador assistisse uma reprise de seus sonhos durante o café da manhã. É a “arte classificada”, que “cria um ruído nos mecanismos de controle da informação.”⁸ Em comum com o bloco carnavalesco salpicado com pessoas de fora, há na arte classificada a vontade de instauração de um coletivo, mesmo se nesse caso o “participador” – termo cunhado por Hélio Oiticica – não chegue a ter um envolvimento corpóreo com a obra e nem mesmo desconfie de que as 3 linhas que leu enquanto tomava seu café da manhã fosse uma obra de arte.

Pesquisador que já se embrenhou na produção teórica de Hélio Oiticica, Ricardo Basbaum hoje desenvolve um projeto artístico que usa a rede Internet como veículo de registro, armazenamento de informações, e recrutamento de participantes. O NBP (Novas Bases para personalidade) define um coletivo organizado em torno da tarefa de conviver com um objeto criado pelo artista. Voluntários recebem em casa por um mês uma peça de metal que não se assemelha a nada: é rasa demais para ser uma bacia; é grande demais para ser uma panela; é resistente demais para ser destruída; é feia; não cabe em um armário. Inútil e incômodo, esse objeto e a rede de pessoas que se inscrevem pela internet para enfrentá-lo teimam em circular pelo mundo a mensagem de que a arte contemporânea brasileira insiste na rede e no processo.

A arte feita em circuitos não convencionais como o circuito de distribuição de jornais, coca-colas, cartas ou Internet não apenas desafia um sistema político opressor, como aconteceu com essas manifestações artísticas nos anos da ditadura, mas elimina distâncias de espaço e tempo. Oiticica acrescentava frases de Friedrich Nietzsche a seus blocos de *Newyorkaises*, lado a lado a frases que ouvira pessoalmente em conversa com Haroldo de Campos. Bruscky manteve uma ativa correspondência com artistas do grupo Gutai, do Japão.

Uma das soluções mais polêmicas dadas ao estranho objeto de NBP foi a doação do objeto a um museu, encurtando o caminho do projeto até seu destino

7 Simone Osthoff. “Elsewhere in contemporary art: topologies of artists’ works, writings and archives”. *Art Journal*, vol. 65, no. 4, winter 2006, p. 6-17.

8 Cristina Freire. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo: 2006.

final. Basbaum resgatou-o e colocou-o novamente em circulação. Como escreve o artista “o que sempre se espera é construir um lugar que permita a continuidade do deslocamento”⁹. Com efeito, retornando à imagem que nos conduziu nesse texto, do bloco Cacique de Ramos, um bloco carnavalesco nunca fica parado. Perdido em um labirinto de neurônios, o pensamento dança, conecta-se a outros pensamentos, engorda um pouco, aproveita uma sinapse para ir até outro lado. E lá só há mais do grande labirinto.

A história da arte precisa de novos conceitos para pensar o envolvimento da arte contemporânea com a política. Acreditamos que a rede forneça esses conceitos que podem tanto explicar o que está sendo feito quanto transformar-se em material para novas produções artísticas e assim expansão dessa malha multi-dimensional que chamamos de arte.

⁹ Ricardo Basbaum. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p.14.