

Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas

Art, activism and communication technologies in contemporary political practices

Fernando do Nascimento Gonçalves

PrProfessor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ (2003) com pós-doutorado em sociologia pela Universidade René Descartes, Paris V-Sorbonne (2008)

Resumo

O presente trabalho surge a partir de uma pesquisa sobre os usos artísticos das tecnologias de comunicação para realizar questionamentos e ações críticas nos espaços públicos e na internet. Esses usos chamam a atenção por produzir alteridade nos processos comunicativos e por indicar a possibilidade de se pensar novas formas de ação política na atualidade. As ações críticas de artistas por meio de tecnologias de comunicação apresentam um caráter inusitado pelas mediações que caracterizam suas formas de participação e colaboração, que mesclam arte e ativismo e apresentam continuidades e discontinuidades com as práticas dos anos 60 e 70. O trabalho analisa comparativamente aspectos desses processos na França e no Brasil, a partir do estudo de coletivos de artistas, ativistas de mídia e trabalhos de net arte.

Palavras-chave: comunicação; arte; ativismo; tecnologia; sociabilidade.

Abstract

This article comes out from a research on the artistic uses of digital technologies to conduct questioning and critical actions in public presential spaces and cyberspace. These uses are notable for producing alterity in communicative processes and indicate the possibility of thinking about new forms of political action today. The critical actions of artists through communication technologies have an unusual character of the mediations that characterize their forms of participation and collaboration, that mixes both art and activism and have continuities and discontinuities with the practices of 60 and 70 years. The text comparatively examines aspects of these processes in France and Brazil, from observation and analysis of collective of artists, activists, and net art works.

Keywords: communication; art; activism; technology; sociability.

1 - INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto de uma pesquisa que teve como objeto a análise de ações que mesclam arte e ativismo usando tecnologias de comunicação. Seu objetivo principal foi investigar o papel das tecnologias de comunicação na realização de ações na internet e em espaços públicos para produzir novas formas de ação política e de crítica social, de forma comparativa no Brasil e na França (1).

Parte-se da observação de como especialmente a partir dos anos 90, em várias partes do mundo, artistas colaboram com grupos de ativismo e movimentos sociais e organizam-se para reivindicar, criticar, lutar por direitos através de práticas que muitas vezes se afastam das formas correntes de ação política e de suas formas institucionalizadas. Nessas práticas, parece ganhar importância a noção do *político* e não da *política*, onde a instância do vivido, do negociado no cotidiano cria laços sociais temporários e frouxos, mas nem por isso ineficaz.

A hipótese central aqui é que as formas de ação em questão encontram no momento atual um tom que pode fazer da crítica social e dos engajamentos uma possibilidade de afirmação e desobstrução de fluxos de vida e não apenas uma experiência marcada pela negação. Com a etiqueta de “ativismo” conferida pela mídia, as ações investigadas são desenvolvidas a partir de dinâmicas sociais muito particulares presentes em vários países do mundo, onde o investimento na internet, nas redes de comunicação e nos espaços públicos instaura e ao mesmo tempo apresenta aspectos relacionais complexos, caracterizados pela combinação inusitada de espaços, mídias, atores sociais diversos, expressões artísticas e ações coletivas.

No Brasil, esse gênero de ações é realizado por grupos de artistas e ativistas que costumam atuar conjuntamente e com frequência fora dos meios culturais institucionalizados, embora não os exclua totalmente. Na França, esses grupos existem também, mas foram mais ativos até fins dos anos 2000 (Kellenberger, 2000), quando começou a se produzir um “azedamento” nas relações entre artistas e ativistas, que até então costumavam trabalhar juntos, em países como Inglaterra, Espanha e Itália e Estados Unidos.

O que sobressai da observação dessas práticas no Brasil e na França, para além das questões das denominações e etiquetas, são as lógicas que parecem regê-las: lógica da ação direta, da rede e do laço frouxo. Nelas, chama especialmente atenção aspectos que vem sendo abordados na literatura sobre novos movimentos sociais e ativismos, quais sejam: a multiplicidade, o reticular, o connexionismo, os engajamentos flexíveis, a adesão por afinidades e não necessariamente o princípio da ideologia, conforme já haviam percebido, por exemplo, autores como Alberto Melucci, Maria Gloria Gohn, Fabien Granjon e Graham Meikle.

Outra hipótese é que essas lógicas também podem ser aproximadas das noções maffesolianas da socialidade e da razão sensível, onde o emocional e a partilha dos sentimentos regem os encontros, formam e cimentam os laços sociais e forjam o sentido de pertencimento de grupo. São essas noções que

permitem entender também o princípio maffesoliano da “centralidade subterrânea” (Maffesoli, 2003) que preside os movimentos da vida social e que não são iluminados nem valorizados pela lógica social dominante e que nem por isso deixam de operar e definir modos de vida e formas sociais. É que nessa centralidade subterrânea desenvolve-se o que Maffesoli (2004) chamou de “poder instituinte”, que não se opõe, mas difere do “poder instituído”. É desse “poder instituinte” que parecem tratar as práticas de arte e ativismo analisadas neste artigo.

Ao nos depararmos com determinados usos políticos de “novas” e “velhas” mídias em espaços virtuais e presenciais no contexto dos chamados “novos” movimentos sociais (Melucci, 1999; Gohn, 2003), percebemos que essas práticas apontavam para o que pareciam ser novas formas de atuação social, sensivelmente distintas daquelas utilizadas nos anos 60 e 70, na contracultura e no situacionismo, mesmo que de certa forma fossem inspirados neles (Gonçalves, 2007, 2009).

Diante do que se coloca como uma “crise dos modelos de representação política institucional” (Offe, 2003), artistas e ativistas parecem atuar inspirados tanto nos ideais da contracultura e do situacionismo quanto na perspectiva do “do it yourself” dos anos 90, como reflexo da reorganização da sociedade civil. Tanto os modelos formalísticos dos movimentos dos anos 60 e 70 quanto os contornos das « comunidades políticas » desse período (partidos, sindicatos, redes de militantes) são questionados. Neste sentido, artistas e ativistas se interrogam precisamente sobre alguns dos elementos que constituem as formas institucionais de representação: códigos e papéis bem definidos e que formalizam a experiência de pertencimento e hierarquia, os repertórios de ação, os modos de formalização dos discursos.

À época, a pesquisa se interessou em verificar a natureza de tais ações, os modos de desenvolvimento de suas estratégias e os usos feitos pelos artistas desses recursos, particularmente de sua capacidade de disseminação e de produção de sociabilidade e mobilização, bem como de produzir intervenções que mesclam ações virtuais e presenciais. Ao longo da pesquisa percebeu-se que, tanto no Brasil quanto na França, essas ações são realizadas por grupos identificados como “coletivos”, que se inspiram nos movimentos das vanguardas do começo do século XX e movimentos ligados à contracultura. Tal percepção tornou-se uma das principais hipóteses do estudo: a de que tais práticas, surgidas em meados dos anos 80 nos Estados Unidos e Europa, mas também no Brasil, no final dos anos 90 (2), poderiam ser o indício de que as próprias noções de política, ativismo e arte pareciam estar sendo redesenhadas na atualidade ou que o fenômeno poderia corresponder a novas configurações desses elementos em nossas sociedades. Tais configurações poderiam permitir o surgimento de outras formas de organização e de ação crítica na atualidade, onde a potência do “político” e não da “política”, como entende Maffesoli, seria elemento fundamental.

Para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa desenvolveu-se metodologicamente no Brasil através de observação direta e participante e de entrevistas com grupos de interesse em sites, listas de discussão na internet, blogs e

eventos presenciais. Para a pesquisa na França, foram previstos os mesmos parâmetros metodológicos: a base de observação na internet foram sites franceses ativismo de mídia, coletivos de artistas, de redes de colaboração, comunidades virtuais e listas de discussão online.

2 - ARTE, ATIVISMO E OS NOVOS TIPOS DE ASSOCIATIVISMO

No Brasil, artistas e ativistas possuem em comum o desejo de contribuir para a construção de discursos e de práticas que dialoguem de forma crítica com os problemas de nosso tempo. O artista perde o “monopólio” do processo da criação no contexto dessas obras/ações que seriam a um só tempo, arte e pensamento, táticas conceituais, como afirmou Ricardo Rosas (2003). É o que permite o aparecimento da noção de “artista-ativista”, termo criado pelo coletivo americano *Critical Art Ensemble* (1996) para definir aqueles que, sendo ou não reconhecidamente artistas, se apropriam das mídias e tecnologias para produzir novas formas de intervenção cultural que seriam “artísticas” em seus modos de desenvolvimento e operacionalização.

Os coletivos artísticos brasileiros podem ser formados tanto por artistas quanto por ativistas ou por pessoas simplesmente interessadas em participar. Para a maioria, o que importa são as “ações”. Se, por um lado, noções como “mobilização política”, “intervenção urbana” e “ativismo” se aplicam a esses grupos, por outro, eles não constituem uma forma declarada de “ativismo” ou como um movimento social ou artístico, embora possam eventualmente estar ligadas a movimentos diversos em função das ações realizadas. Precisamente, o que parece caracterizá-los não é uma construção identitária, mas um investimento num associativismo que se dá em um regime de impermanência, de contrato flexível, que se distancia de formatos associativos rígidos e também da conjuração da cristalização de repertórios e modos operativos.

É a esse redesenho que implica a saturação da noção tradicional de política apontada por Maffesoli. Para Maffesoli, o corpo político baseia-se na não-institucionalização das energias vitais que organizam a experiência de intervenção social e sim na partilha de emoções e desejos. Trata-se do que Michel Maffesoli chamou da “transfiguração do político” (Maffesoli, 1992). Por meio desta noção, Maffesoli defende que a Liberdade com “L” Maiúsculo, enquanto grande discurso, dá lugar ao que ele chamou de “liberdades intersticiais”, liberdades “inventadas” (bricolées), que afirmam a pluralidade e a efemeridade das formas de organização social.

Trata-se para este autor de considerar o político não como representação da polis, mas como potência, no sentido empregado por Nietzsche. De fato, realizando ações em parte semelhantes às dos anos 60 e 70, os coletivos costumam atuar fora dos meios culturais institucionalizados e, frequentemente, junto a movimentos sociais. Suas ações consistem em atos efêmeros e pontuais que questionam não apenas o circuito instituído de exposição-público-mercado,

mas também o próprio ser da arte no contexto do social (Mesquita, 2008). Contudo, seus modos de organização e de funcionamento apresentam também o que parecem ser descontinuidades com relação aos de épocas anteriores.

Os grupos surgidos a partir dos anos 90, tanto na França quanto no Brasil, podem ser considerados como inseridos no contexto dos chamados “novos movimentos sociais” (Granjon, 2001; Gohn, 2003; Offe, 2003; Cefai, 2007, Jeanneau e Lernould, 2008), onde se redefinem noções como “engajamento”, “adesão” e “pertencimento” e o capital relacional se sobrepõe ao plano ideológico. Nesses grupos, as identidades de grupo são conjuradas e à formação de “comunidades” prefere-se a atuação em rede e a multiplicação de laços de solidariedade, frouxos, porém eficazes. Baseados no que poderíamos considerar uma lógica de ação reticular e conexcionista, os coletivos tentam hoje recolocar duas questões que se imbricam: a renovação de formas de engajamento e de ação política e a renovação das formas de inserção da arte no contexto de dissolução das fronteiras arte X vida.

O que percebemos na pesquisa no Brasil é que, como em épocas anteriores, os coletivos vão hoje continuar a explorar a estética da ação coletiva, suas figuras, formas e signos e transformam a rua em espaço de prática crítica de deliberação, mobilização e releitura de códigos sociais. Mas, por outro lado, parece haver uma mudança no que poderíamos chamar de seu “projeto filosófico” e na concepção das formas de atuação, o que pudemos perceber através das listas e da observação participante em encontros e eventos presenciais, como o Festival Reverberações em 2006, em São Paulo, e o Festival de Comunicação Radical, Memefest, também em 2006, em São Paulo. Esse gênero de interrogação coloca as ações dos coletivos brasileiros na linha de emergência de formas que se propõem como mais diretas e ágeis de participação política e social. Trata-se de formas “reticulares”, baseadas em coalizões temporárias e ações organizadas em rede por atores diversos e não mais propriamente no formato de uma organização formal e centralizada. Interpelando-nos de forma crítica e muitas vezes lúdica, esses grupos existiam no Brasil já nos anos 70, teriam desaparecido nos anos 80 e reaparecido em meados dos anos 90, tendo se multiplicado a partir dos anos 2000 (Rosas, 2003).

Essa nova geração de artistas brasileiros, bem como de coletivos franceses, tem uma compreensão bastante clara da importância das tecnologias de comunicação e das chamadas “redes sociais” para a troca de informação e para ampliar o repertório de ação (Scherer-Warren, 1993; Granjon, 2001; Blondeau, 2007). Eles percebem que num mundo cada vez mais interligado, espaços presenciais e virtuais se imbricam através de redes de comunicação que passam a ser um importante recurso para novas formas de expressão artística e política. Atuando de forma independente ou por vezes de forma conjunta, muitos coletivos se inserem em redes virtuais de comunicação, por meios das quais realizam debates, trocam experiências e organizam

ações conjuntas. São exemplos no Brasil: C.O.R.O. Coletivo, os projetos VIZINHOS e BASE (3) e ainda festivais de mídia e de intervenção urbana como a “Semana EIA de Imersão Ambiental”, o “Festival ReverberAções” e o Festival Submidialogia (4).

Com a pesquisa, percebemos que o modelo da rede implica a um só tempo uma lógica operativa e uma forma de organização social, como demonstrou Antoun (2004). Como forma de organização social, apresenta um aspecto flexível, reticular e policêntrico com adesão por afinidade e sem vínculos rígidos. Trata-se de um modelo de participação por “por projeto” e não por “plano”, como definiu Fabien Granjon, onde a ação coletiva não implica rigidez identitária, mas “multiplicidade de dispositivos transitórios” (Granjon, 2001, p. 40). Nesse modelo, que segue uma lógica de rede, noções como “adesão” e “engajamento” se tornariam mais flexíveis, pois o “laço frouxo” e o princípio da afinidade são considerados elementos táticos que permitem “uma democracia de escolha de uma ação e não da escolha coletiva que determina o que farão juntos esse ou aquele indivíduo, essa ou aquela estrutura” (Granjon, 2001, p. 40).

No trabalho de campo de observação participante nas listas (Nettime-BR, CMI e Submidialogia), foi possível saber da realização dos eventos que aconteciam por todo país, além de perceber o modo de funcionamento dos grupos e participar das discussões sobre mídias táticas e ativismo de mídia. Foi nesse período que pudemos verificar que para além das tecnologias de comunicação nas práticas artísticas e ativistas, as *dinâmicas relacionais* produzidas nessas redes de coletivos (listas de discussão online) e nos eventos especializados desempenhavam um papel crucial.

Os blogs, que na primeira fase da pesquisa no Brasil não haviam sido contemplados, foram incorporados à pesquisa graças à pesquisa na França, entre fevereiro de 2008 e fevereiro de 2009. Como se sabe, os blogs passaram por um processo de “coletivização”, deixando de ser meros registros pessoais para tornarem-se “nós de rede”, onde a experiência de registro deixa de ter cunho pessoal para ter um aspecto coletivo, até porque hoje muitos deles não têm caráter pessoal, mas de instituições, eventos, grupos, famílias etc. Isso ficou claro, por exemplo, com a observação dos blogs do Coletivo EIA e do evento Semana EIA de Imersão Ambiental, que acontece todos os anos na cidade de São Paulo desde 2004 (5).

O que é interessante notar em relação às tecnologias digitais é que os coletivos de artistas e ativistas vão usá-las não apenas para aumentar a visibilidade de suas ações, mas, sobretudo para incrementar seu capital relacional, através do estabelecimento de redes de contatos e relações de troca que vão reforçar práticas e discursos entre si. Trata-se da produção de toda uma cadeia de solidarização, cujos vínculos fracos vão constituir uma multiplicação de vias e circuitos como estratégia de ação.

A esse respeito, Olivier Blondeau (2007), em seus estudos sobre usos ativistas da internet na França, aponta essas possibilidades, que ele chama de “agregação política” como forma mesmo de organização social emergente nas redes virtuais de comunicação: “partimos da hipótese de que certas tecnologias como os blogs e a agregação de conteúdo (RSS) são não apenas ferramentas, mas laboratórios de experimentação que permitem elaborar modelos de organização social e política” (Blondeau, 2007, p. 353). Nesse sentido, como afirma Blondeau, esse tipo de tecnologia corresponde a um processo coletivo de “agregação de singularidades em ação” (Ibid, p. 357). O que artistas e ativistas fazem é acionar blogs e fotologs como uma espécie de agregadores de conteúdo, onde se podem ver experiências de outros grupos, registros de ações e eventos. E o que vemos é a multiplicação desses usos na internet e a circulação crescente de discursos e práticas que vão inspirar outras.

Já no Brasil - dado o acesso às tecnologias mais sofisticadas não ser tão generalizado quanto nos Estados Unidos e na Europa -, verificamos a época que as ações se caracterizavam mais pelo uso de mídias como jornal, rádio e vídeo do que ações necessariamente na internet, por exemplo, embora seu uso esteja presente nas estratégias de difusão de informação e mobilização de alguns grupos (6). Posteriormente, perceberíamos que é própria das ações e das experimentações brasileiras uma distinção frágil entre arte e ativismo (Mesquita, 2008; Goncalves, 2010) e que os próprios membros dos coletivos preferem não definir suas ações em tais termos (arte ou ativismo). Perceberíamos também, graças à pesquisa na França, que a situação é totalmente distinta, o que, aliás, foi fundamental para problematizarmos algumas de nossas percepções iniciais e colocarmos em questão algumas de nossas primeiras análises sobre as ações de arte e ativismo, que variam certamente segundo o contexto em que se produzem.

Já havíamos verificado, por exemplo, que no Brasil o termo “ativismo” fora difundido desde 2003 pela imprensa para expressar ações “híbridas” de arte e ativismo. O termo era adotado na pesquisa no início por considerar que, de fato, tanto nos coletivos de mídia-ativismo quanto nos de artistas, havia sempre essa convergência, ou seja, as práticas artísticas “se integram” com as práticas ativistas, tal como nas descrições de Rosas (2003). Porém, ao longo do processo de leitura e do trabalho de campo verificou-se que esse termo no Brasil (e também na França, embora por razões diferentes) passaria ser problematizado pelos próprios atores implicados, deixando de ser utilizado para referir-se a suas ações.

3 - A ESTÉTICA DO CULTURE JAMMING NA WEB

Comparativamente, percebeu-se que, se no Brasil há uma maior ocorrência de ações artísticas e ativistas presenciais com menor investimento em internet, na França, os artistas e ativistas usam sistematicamente blogs, listas de discussão e net art, embora haja também eventos presenciais, como os festivais de mídia como Mal au Pixel, Infringement e Hacker Space Festival. Por

outro lado, verificou-se que na França, por razões políticas e culturais muito particulares, existe hoje um “divórcio” entre artistas e ativistas, que não atuam juntos desde os anos 80 (Gattolin, 2007). Percebeu-se também que os coletivos artísticos foram mais ativos até meados dos anos 90, enquanto no Brasil a prática mais recente do coletivismo de artistas data do final dos anos 90.

Na França, foram analisados 9 sites de instituições/projetos de arte e ativismo (museus, redes de coletivos, duas listas de discussão e três blogs), incluindo a lista de discussão francesa de arte e política Nettime-fr, museus virtuais (Centre d’Art Virtuel), blogs como “Art, Technique et Politique” e trabalhos de net art (7) como os de Christophe Bruno e Albertine Meunier. Foram observados 5 eventos especializados, entre festivais de mídia e um flash mob. Foram feitas também 8 entrevistas com artistas, ativistas de mídia e intelectuais.

Logo no início da pesquisa na França percebi mais diferenças que similaridades em relação ao Brasil nas ações de arte e ativismo, devido às peculiaridades históricas, políticas e sociais francesas. São duas as principais características das ações de arte e ativismo observadas na França: a já mencionada pouca colaboração entre artistas e ativistas (atualmente) e a preponderância do uso da internet pelos artistas para fazerem seus questionamentos e obras “críticas” que não costumam ser consideradas como uma forma de ativismo pelos ativistas.

No primeiro aspecto, é notória, atualmente na França, a falta de convergência clara entre as ações de artistas e ativistas, o que é considerado por alguns entrevistados inclusive como indesejados tanto pelos primeiros quanto pelos segundos. O próprio termo “coletivo” hoje na França é mais usado para designar grupos de ativistas, sindicatos e associações, como demonstra Granjon (2001), quando nos anos 80 e 90 era muito aplicado também aos artistas, como demonstrou Kellenberger (2000). De fato, em 2008, pude observar através de entrevistas e de diversos colóquios cujos temas eram sobre as relações entre arte e política que parece existir uma tensão auto-excludente entre eles. Enquanto para alguns artistas mais “politizados” o que eles fazem é arte com “acento político”, para alguns ativistas trata-se de algo que poderia mesmo “despotencializar” o ativismo ou descaracterizá-lo. No limite, expressões artísticas representariam recursos que poderiam tornar as intervenções políticas menos “aborrecidas” e mais atraentes. Nesse caso, tais ações costumam ganhar o nome de “carnaval” (Lindgaard, 2005), por seu aspecto espontâneo e de inversão de hierarquias. O elemento artístico tende a reduzir-se a uma espécie de “caricatura do militantismo” ou no máximo uma técnica aplicada aos modos de contestação política do tipo ativista.

Percebe-se aí o que poderia ser considerado uma concepção algo limitada da ação política. No trabalho de campo, percebeu-se que no ambiente acadêmico e político francês o peso da representação política tradicional é muito forte e observa-se ainda não ser tão presente a lógica das novas formas de militância e

de ativismo, que seriam mais flexíveis e sem o mesmo peso de pertencimento e comprometimento ideológico próprio dos movimentos dos anos 60 e 70.

Contudo, a tensão entre artistas e ativistas poderia ser entendida, segundo o ativista e pesquisador Andre Gattolin, entrevistado na pesquisa, a uma política de “cooptação dos artistas” realizada a partir dos anos 80 pelo Estado francês, através de programas de estímulo e encomendas de obras, que teriam tido como resultado mais evidente, do ponto de vista dos ativistas, desviar os artistas de suas ações “políticas”. Abre-se aí certa controvérsia, na medida em que os artistas ouvidos demonstraram ter plenamente consciência de seu papel social e de suas possibilidades de intervenção política, mas de forma distinta e não necessariamente dentro do contexto “ativista”.

A segunda característica das ações de arte e ativismo observadas na França é que os artistas franceses analisados parecem estar muito envolvidos com tecnologia, produzindo em especial obras de net arte, como forma de expressão e de crítica social. Observaram-se também algumas práticas de intervenção urbana, mas tais práticas são pouco divulgadas e seus registros, de difícil acesso, por serem fortemente reguladas pela legislação francesa relativa ao patrimônio e ao uso dos espaços públicos. Ao mesmo tempo, há a intenção dos próprios artistas de manterem suas ações em discrição como estratégia de anti-cooptação e de diferenciação do conceito de “arte pública” (8).

De toda forma, seja para fugir das controvérsias ou para fazer experimentações com novas mídias, muitos artistas franceses parecem ter encontrado na internet um ambiente propício para suas pesquisas e reflexões. Formas críticas de ocupação do ciberespaço e de uso das mídias digitais ou simplesmente uma estratégia de viabilização de uma nova poética, o fato é que multiplicaram-se na França (e também em vários países da Europa e nos Estados Unidos), a partir dos anos 2000, sites de artistas, associações, galerias virtuais com objetivo de difundir a produção de net art, bem como teorias relacionadas a esse gênero artístico.

Curiosamente, alguns desses artistas utilizam tecnologias chamadas sofisticadas como a *data visualization*, que utilizam algoritmos, como é o caso de artistas como Christophe Bruno e George Legrady. Mas desses processos podem surgir trabalhos mais “simples” de net arte com ênfase na performance do próprio programa (criação de esculturas ou de imagens em movimentos aparentemente aleatórios que reagem ou não a algum tipo de arte intervenção externa) ou então operações que envolvem combinações mais complexas de banco de dados, tradução de códigos e linguagens de computador em imagens e vice-versa, ativados por um elemento externo.

Nessa linha de raciocínio, tais sistemas são explorados por artistas de forma a realizarem ações com a participação do público, na tradição das chamadas obras participativas dos anos 70, como performances e instalações. Tais sistemas permitem uma exploração bastante peculiar da obra de arte, ela própria realizada “em rede”, mas também concebida como “rede”, na medida em

que não apenas ocorre de forma colaborativa na internet, mas também interliga e articula elementos e conteúdos de diversos atores e contextos.

Um exemplo de experimentação nesse sentido é a série *E-art*. A mostra consiste em trabalhos de arte digital para internet sob a forma de “falsos anúncios”, apresentada sob comanda, em 2004, no Centre d’Art Virtuel (CAV), hospedado no site *Synesthésie*. Criado em 1995, o site tem o objetivo de desenvolver teorias e práticas de web arte. *Synesthésie* é também “a primeira revista de arte na internet na França”. Segundo a revista, a proposta da E-art era convidar artistas para propor trabalhos que mimetizassem e subvertissem a linguagem da publicidade, o que a aproxima da prática conhecida como *culture jamming* (interferências culturais), formas de protesto que se apropriam e subvertem “os signos que nos cercam, produzem confusão e distorção com suas ações de comunicação-guerrilha para capturar a nossa atenção, imobilizando parcialmente os fluxos codificados do espetáculo que transformam a comunicação humana em mercadoria, integrando o político e o artístico”. (Mesquita, 2008, p. 192).

Os trabalhos analisados importam mais pelo conceito, ou seja, pelo tipo de associação mental que produzem e o tipo de reflexão que sugerem. Do ponto de vista formal, são extremamente simples. Como a exposição tinha um conceito definido, todos os trabalhos constituem explorações do mesmo tema e por isso mesmo se assemelham quanto ao estilo da produção, a abordagem e às estratégias discursivas, de forma que resolvemos analisá-los em conjunto, embora variem: os objetos e as referências, que vão da crítica à publicidade ao funcionamento comercial do próprio circuito de arte.

Já na mostra “Google Art Exhibition or How to hack Google”, realizada em 2007 pelo New Museum de Nova York e hospedada no site Rhizome.org, há vários trabalhos de net art que realizam experimentações críticas e mesmo denúncias relativas ao sistema do Google e suas influências no modo como realizamos nossas pesquisas na internet. Christophe Bruno (9) um dos artistas entrevistados para a pesquisa, produziu uma série de obras que subvertem os mecanismos de busca do Google. Em trabalhos como *The Human Browser* e *The Google Adwords Happening*, por exemplo, Bruno denuncia como a estratégia de publicidade do Google está transformando palavras em mercadoria. Bruno propõe nesses e outros trabalhos uma reflexão sobre o sistema que rapidamente se transformou no principal indexador do conhecimento humano e como empresas como Google lucram com o que escrevemos, pensamos e desejamos.

Outros artistas como Marika Dermineur e Stéphane Degoutin discutem o estatuto da informação e de seu excesso na internet através das obras *The Church of Google*, *Googlehouse.net*, *All to flat*, *Google mirror*. Todas são obras bem-humoradas que fazem parte da série de trabalhos de net art criados para questionar de forma irônica a “moda do Google” e sua onipresença na internet. *The Church of Google* (10), por exemplo, é uma espécie de site-clone (11) do buscador que, na verdade, simula a página de uma seita de “crentes do Google”, que diz: “acreditamos que o

mecanismo de busca do Google é o mais próximo que a humanidade jamais esteve de uma experiência direta com um verdadeiro deus”(...). Mas o site não funciona de fato como ferramenta de busca, embora pareça estar de alguma forma vinculado ao sistema. Quando uma busca é feita, o Google envia uma mensagem informando um “erro” e disponibiliza uma busca “real” em seu sistema.

Finalmente, reitera-se que apesar de haver encontrado na França importante bibliografia que atualiza de certa forma as análises das ações dos novos ativismos, as entrevistas e as análises de campo deixaram claro que as ações dos artistas não são consideradas como parte de uma estratégia ativista, como no Brasil. Na França, os ativistas parecem no máximo utilizar-se de formas “criativas” ou “artísticas” para promover mobilizações e protestos mais “lúdicos” e para tentar envolver e captar a atenção das pessoas, produzindo um eventual engajamento, como aponta o relatório do Seminário « Art et Espace Public », promovido pelos alunos do Máster de Artes da Universidade Paris I, a que estive presente em março de 2008. Mas não se percebe indícios claros de um diálogo entre as práticas artísticas e as ativistas, da forma como observamos no Brasil. O que se percebe é a realização de ações ou intervenções por grupos ou coletivos onde há tanto ativistas e artistas, mas tais ações não são consideradas como “ativismo”, termo que, aliás, já está bastante desgastado na França, embora não em países como Espanha e Itália, onde é bastante utilizado. Por outro lado, artistas franceses realizam trabalhos de net art ou de intervenção urbana por vezes com forte potencial crítico e questionador, mas não veem necessariamente seus trabalhos como ações “ativistas”.

4 -CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pesquisa, percebeu-se que pelo menos no Brasil as ações de ativismo muitas vezes se confundem com as dos artistas, por atuarem diretamente sobre a sensibilidade e as percepções da realidade, com base em formas expressivas como a performance, as artes visuais e arte colaborativa possibilitadas pelas mídias digitais. Da mesma forma, coletivos de artistas muitas vezes realizam ações que podem ser entendidas como “ativismo”, ao levantar questionamentos de cunho cultural ou político e ao produzir ações que pressupõe algum nível de participação e engajamento de pessoas no espaço público, de forma presencial ou por meio de redes virtuais de comunicação. Ambas são práticas convergentes e lançam mão tanto de mídias digitais quanto de outras mídias como canais expressivos. De toda forma, estas são estratégias de mediação tecnológica que a pesquisa desejou investigar.

Embora na França as configurações das ações de arte e ativismo sejam distintas atualmente das do Brasil, em algum momento elas já foram semelhantes, inclusive às de outros países da Europa, como demonstra Kellenberger (2000). Esse gênero de ações pode ser visto como uma forma emergente de promover mobilização e crítica social, no lugar da busca por mudanças radicais, o

que é uma característica dos chamados “novos movimentos sociais” e das novas formas de militância. Logicamente, fatores sociais, culturais e históricos podem interferir no conceito e nos modos de formalização, como vemos no caso francês. Contudo, é importante não perder de vista que essas formas de uso de tecnologia digitais e de organização social que se disseminam em larga escala desde o final dos anos 90 constituem apenas uma possibilidade entre outras possíveis (Baigorri, 2003) e vão se desenvolvendo por meio de experimentações com a tecnologia e com o campo cultural. Esta primeira, aliás, evidencia seu aspecto de construção social (Granjon, 2001), na medida em que as inovações advêm dos usos e não da tecnologia em si mesma.

Nesse sentido, considero que essas ações são também um sintoma de um fenômeno cultural mais amplo, que é a disseminação em escala global de modos de organização da sociedade civil através de redes de comunicação, como sugere Graham Meikle (2002). Este aspecto revela, aliás, um ponto relevante para o estudo: a observação de que essa disseminação expressa o aspecto propriamente sociotécnico das tecnologias digitais, que é ao mesmo tempo objeto técnico e objeto social. Através dos processos de colaboração, formas de organização social são construídas coletivamente através dos usos das tecnologias de comunicação, que estimulam, por sua vez, processos coletivos de criação e de ação política. Com base no potencial de articulação dos artistas e dos ativistas, essas tecnologias favorecem a construção coletiva de uma política de uso das redes.

Os arranjos singulares realizados com elementos da cultura e da técnica parecem confirmar também as teses de Michel de Certeau (1994, p. 45) sobre a possibilidade de uma “politização das práticas cotidianas”, através do deslocamento da ênfase na observação das representações sociais para os usos que podem ser feitos dessas representações, através de uma “estética da apropriação”. É por meio dessas operações que as ações de arte e ativismo procuram subverter determinadas lógicas culturais e promover dissonâncias. Porém, exatamente por falar em escala, tais práticas devem ser vistas como uma configuração possível de produção de dissenso no momento atual. Ao mesmo tempo, devem ser vistas também como um conjunto de ações que se interconectam e que só fazem sentido em seu aspecto constelacional de rede e não isoladas de outras práticas sociais (artísticas, comunitárias, educativas etc) que combinam diversas mídias, velhas e novas, formas artísticas e repertórios do ativismo.

Por isso mesmo, nessas práticas, noções como a de “arte” e de “ativismo” podem ser flexibilizadas e ampliadas. Tais ações podem ser consideradas como um ato ao mesmo tempo “político”, “artístico” e de “comunicação”, pelo trabalho de articulação criadora e de variação com essas instâncias. De fato, as práticas dos coletivos artísticos apresentam um aspecto relacional que se expressa não apenas em seus modos de organização enquanto grupo, como também em suas estratégias e recursos. Interessante observar que para muitos desses

grupos, eventos, reuniões com moradores, encontros com passantes, intervenções, blogs, obras de net art e listas de discussão na internet aparentemente têm um mesmo status ou uma mesma importância: a de viabilizar, cada um a seu modo, encontros e enfrentamentos. São todos recursos articulados e combinados de forma a produzir instantes provisórios mas oportunos e com potência estética, política e comunicativa.

Nesse sentido, termos como “ativismo” ou mesmo “arte” e/ou “ativismo” são apenas formas de nomear práticas sociais comunicativas que não requerem uma definição precisa para fazer seu trabalho, mas que exigem talvez um outro olhar para serem compreendidas. Como afirmou Suely Rolnik (2008), sempre houve convergências entre arte e política na história da arte e dos movimentos sociais do século XX, mas o que muda são os modos de entendermos essas convergências, sem tentar necessariamente nomeá-las. Ao mesmo tempo, enquanto “ação crítica”, as ações de arte e ativismo pelo menos no Brasil escapam aos modelos da “arte política” e do ativismo. Elas se produzem num interstício e formam um composto onde o político encarna o poético e vice-versa e onde uma instância não se reduz à outra, mas juntas produzem variações de uma e de outra, (como vemos hoje no Brasil).

Mas esse interstício não precisa ser pensado necessariamente como um híbrido (“ativismo”) no sentido de uma mistura que esse termo tem nos estudos culturais, mas como um jogo de variações das diferentes dimensões do campo do político, que Suely Rolnik apoiada em Felix Guattari chamou de campo da micro e da macropolítica. Segundo Rolnik (2008, p. 4), enquanto na ação macropolítica busca-se “trabalhar sobre as tensões que se inscrevem nas formas visíveis de dominação”, na ação micro trabalha-se sobre “as tensões que operam no campo sensível das forças que nos atravessam no campo subjetivo”. Para Rolnik, esses campos não se confundem, mas também não se opõem (como vemos hoje na França), antes, fazem parte de um mesmo movimento de liberação. Nem sempre se percebe que estes “compartilham a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra interrompida ou, no mínimo, esmaecida (Rolnik, 2008, p.3). Curiosamente, o que a pesquisa indicou é que, justamente no encontro com a potência artística, a dimensão político-ativista, especialmente no Brasil, é de certa forma renovada, sobressaindo seu aspecto estético e criativo. E no contato com a dimensão político-ativista, a prática artística se recobre de um sentido simbólico que serve para questionar e “inspirar mais táticas conceituais que desmontem o arcabouço mental dominante”, como afirmou Rosas (2003, s/p).

Dado seu poder de disseminação e reverberação, essas ações favorecem a irrupção de uma potência de transformação que recombina uma série de elementos e os articula de modo a produzir arte, questionamentos, protestos e crítica social. Diferentemente, porém, de outros momentos históricos, tais questionamentos e críticas não parecem implicar uma negação da vida, mas a produção de um pluralismo, que tira do efêmero e da partilha a sua força.

É através desse pluralismo que essas práticas sociais de arte e de ativismo apropriam, incorporam e reprocessam elementos da cultura e podem tornar-se mecanismos por meio dos quais se escapa ao instituído e se afirma uma potência de vida. Com isso, finalmente, evidencia-se mais uma vez que é na experiência cotidiana, vivida e compartilhada, que se experimentam formas sociais necessárias à invenção de outros modos de vida, que não são necessariamente nem negação nem utopia, mas que tramam aqui e agora um movimento de liberação dos fluxos da própria existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOUN, H. *Democracia, Multidão e Guerra no Ciberespaço*. In: André Parente. (Org.). *Tramas da Rede*. 1 ed. Porto Alegre, 2004.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Éditions Flammarion, 2004.

BAIGORRI, Laura. (2003) *Recapitulando: modelos de ativismo (1994-2003)*. *Artnodes*. Disponível online: <<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>>. Acesso em 12/03/2008).

CARRILO, Jesus. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, 2004.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Electronic Civil Desobediencia and other unpopular ideas*. Nova York: Autonomedia, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

GATTOLIN, André. (2007) *De la nécessité d'un nouvel écosystème politique*. *Multitudes Web*. Disponível online: <http://multitudes.samizdat.net/De-la-necessite-d-un-nouvel>. Acesso em 15/10/08.

GOHN, Maria da G. *Movimentos sociais no início do século XXI*. Petrópolis: Vozes, 2003.

GONÇALVES, Fernando. *Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros*. E-Compós (Brasília), v. 13, p. 01-17, 2010.

JEANNEAU, L. et LERNOULD, S. *Les nouveaux militants*. Paris: Les petits matins, 2008.

KELLENBERGER, Sonja. *Espaces publics et formes de mobilisation politique: le rôle des pratiques artistiques*. Programme interministériel de recherches « Culture, ville et dynamiques sociales. Paris, 2000.

LINDGAARD, Jade. *Artivisme*. In *Revue Vacarme* # 30, Printemps 2005.

MAFFESOLI, Michel. *Le rythme de la vie: variations sur les possibilités postmodernes*. Paris, La Table Ronde, 2004.

_____. *Notes sur la postmodernité*. Paris: Félin, 2003.

_____. *La transfiguration du politique*. Paris, Grasset, 1992.

MEIKLE, Graham. *Future active: media activism and the Internet*. New York: Routledge, 2002.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Dissertação de Mestrado. USP: Departamento de História Social, 2008.

MELUCCI, Alberto. *Mouvements, crise de la politique et nouveaux militants*. Paris: La Découverte, 1999.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume, 1998.

ROLNIK, Suely. *Desentranhando futuros*. In: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. No. 99, Junho de 2008. Disponível online: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=36&id=423> Em 12/07/08.

ROSAS, Ricardo. *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil*. In: Trópico, 2003. Disponível online: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>. Acesso em 22/01/2006.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Redes de movimentos sociais*. São Paulo: Loyola, 1993.

TRIBE, Mark and JANA, Rana. *Arte y Nuevas Tecnologías*. Köln: Taschen, 2006.

192

NOTAS

1. Pesquisa de pós-doutorado realizada com bolsa da Capes entre 2008 e 2009 na Universidade Paris V, Sorbonne, em colaboração científica com o Prof. Michel Maffesoli e seu Laboratório de Pesquisa CIEC/Centre d' Etudes sur L'Actuel et le Quotidien. Os resultados parciais da pesquisa foram publicados na revista Societes em 2010. O presente artigo complementa e atualiza alguns dados e referências bibliográficas em relação ao texto previamente publicado e inédito no Brasil.
2. Falamos aqui das práticas mais recentes. É preciso considerar, como indicam outros estudiosos, que tais práticas são mais antigas (Kellenberger, 2000; Rosas, 2003 e Mesquita, 2008).
3. O primeiro é uma rede virtual de coletivos que funciona através de uma plataforma de discussão online e de encontros presenciais. Os dois últimos foram projetos de redes ativos até meados dos 2000.
4. Por meio de projetos como o BASE e de eventos como o ReverberAções, o Submidialogia e a Semana EIA, desenvolvido por diversos coletivos, os participantes constituem redes de produção e de competência diversa que se compõe de várias sub-redes. Essas "redes sociais" não têm objetivos rígidos ou muito definidos, antes articulam objetivos distintos de vários indivíduos e grupos que desejam fazer uma reflexão crítica da estrutura da sociedade brasileira.
5. Analisamos com mais detalhe a ação dos coletivos no Brasil no artigo Comunicação e Sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros, publicado em 2010. Cf. GONÇALVES, F. N. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. E-Compós (Brasília), v. 13, p. 01-17, 2010.
6. Há no país grupos que trabalham mais com ações usando internet, embora não de forma exclusiva, como é o caso do Poro (MG) e do Bijari (SP), EIA (SP) e Corpos Informáticos (DF), mas a grande maioria dos grupos estudados atua realizando ações em espaços públicos conhecidas como "intervenções urbanas", sejam performances, instalações, projeções de vídeo e ações de *culture jamming* (basicamente a inter-

venção sobre outdoors e painéis publicitários com as quais se espera criar uma espécie de “choque semiótico” com objetivo de fazer uma crítica ao consumo, a poluição visual, a gentrificação, dentre outros temas.

7. A expressão *net art* surgiu em meados dos anos 90 para designar formas de arte que têm como suporte a internet ou para designar propriamente uma “arte da rede” (Tribe, 2006; Carrilo, 2004).
8. Na França, o termo “arte pública” é usado no sentido de “arte subvencionada” e, geralmente, com fins decorativos, bastante distante daquilo que Paul Ardenne chamou de “arte contextual”, e que no Brasil corresponderia ao sentido de “arte urbana”, tal como é proposto por Vera Pallamin (1998). No Brasil, o termo exprime uma possibilidade de apropriação mais “livre” do espaço público - muito mais regulamentado na França - e alguns coletivos estudados inclusive usam o termo para designar ações de intervenção urbana.
9. <http://www.iterature.com/adwords/>
10. <http://www.thechurchofgoogle.org/>
11. Os sites-clone são obras de net art relativamente comuns em práticas de arte e ativismo e que fazem parte de uma forma de protesto chamada “hoax” (brincadeira, trote) estudada por Andre Gattolin (2007) e realizada por coletivos como o Rtmak e o The Yes Men.