

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

COLETIVOS E INICIATIVAS COLETIVAS:

MODOS DE FAZER NA AMÉRICA LATINA CONTEMPORÂNEA

CLAUDIA PAIM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, sob orientação da Prof^a. Dr^a Blanca Brites, como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte.

PORTO ALEGRE
2009

Claudia Teixeira Paim

**COLETIVOS E INICIATIVAS COLETIVAS:
MODOS DE FAZER NA AMÉRICA LATINA CONTEMPORÂNEA**

A banca examinadora, reunida para a avaliação no dia 13 de agosto de 2009, foi constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Maria Angélica Melendi (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Tânia Mara Galli Fonseca (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Blanca Brites (UFRGS)

Agradecimentos

Aos professores que colaboraram com suas considerações e críticas e aceitaram o convite para participar da banca: Elida Tessler, Maria Ivone dos Santos, Tânia Galli, Maria Amélia Bulhões e Maria Angélica Melendi.

À minha orientadora Blanca Brites pela confiança e carinho.

Ao Prof. Emílio Martínez da Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, pela acolhida.

À CAPES por ter possibilitado o doutorado sanduíche.

Aos amigos

Aos amores

SUMÁRIO

Lista de ilustrações	vi
Resumo	ix
Abstract	x
Introdução	11
1. MODOS DE FAZER	23
1.1. Observando práticas	23
1.2. Cartografia como método.....	28
1.3. Táticas	32
1.3.1. Táticas de mostrar-se	34
1.3.2. Táticas de narrar-se	53
1.3.3. Táticas de representar-se	56
1.4. América latina, que espaço é este? História ou histórias?.....	61
2. COLETIVOS E INICIATIVAS COLETIVAS	65
2.1. Arte e esfera pública.....	67
2.2. Unir forças	76
2.3. Desterritorializar e compor novos territórios	82
2.4. Arte como resistência.....	91
2.5. Conversar.....	100
2.6. Desejar redes	107
3. ATUAÇÃO NA VIDA: ARTE COM POLÍTICA	113
3.1. A crítica como resistência.....	117
3.1.1. Binômio estética/política.....	121
3.2. Ação direta.....	131
3.2.1. Ativismo cultural.....	137
3.2.2. Arte ativista.....	148

3.2.3. Práticas colaborativas.....	169
4. ATIVAÇÃO DE ESPAÇOS.....	176
4.1. Espaços com autogestão coletiva.....	194
4.1.1. Espaço sedentário.....	195
4.1.2. Espaço nômade.....	201
4.3. Situação – ação espacializada	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	230
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	234
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	247
ANEXO 1 Coletivos ativistas europeus e norte-americanos.....	251
ANEXO 2 Manifestos Escombros.....	258
ANEXO 3 Manifesto Metropolitana.....	291

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Escombros , 1992.....	36
2. Escombros , <i>Graffiti</i> , 1988.....	37
3. Escombros , <i>Brotos. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	39
4. Escombros , <i>Cementerio. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	39
5. Escombros , <i>Cacería. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	40
6. Escombros , <i>Cajón de Frutas. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	40
7. Escombros , <i>Carne Picada. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	41
8. Escombros , <i>Carrera de Embolsados. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	41
9. Escombros , <i>Procesión. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	42
10. Escombros , <i>Pancartas. Série Pancartas I e II</i> , 1988	42
11. Escombros , <i>Noticias. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	43
12. Escombros , <i>Náufragos. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	43
13. Escombros , <i>Naturaleza Muerta. Série Pancartas I e II</i> , 1988	44
14. Escombros , <i>Mariposas. Série Pancartas I e II</i> , 1988	44
15. Escombros , <i>La Noche. Série Pancartas I e II</i> , 1988	45
16. Escombros , <i>Gallos Ciegos I. Série Pancartas I e II</i> , 1988	45
17. Escombros , <i>Gallos Ciegos III. Série Pancartas I e II</i> , 1988	46
18. Escombros , <i>Gimnasta I. Série Pancartas I e II</i> , 1988	46
19. Escombros , <i>Gimnasta II. Série Pancartas I e II</i> , 1988	46
20. Escombros , <i>Forma Anónima. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	47
21. Escombros , <i>Formas Caídas. Série Pancartas I e II</i> , 1988	47
22. Escombros , <i>Escombros. Série Pancartas I e II</i> , 1988	48
23. Escombros , <i>Penitentes. Série Pancartas I e II</i> , 1988	48
24. Escombros , <i>Penitentes I. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	49
25. Escombros , <i>Penitentes II. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	49
26. Escombros , <i>Jirones. Série Pancartas I e II</i> , 1988.....	49
27. Escombros , <i>El Iluminado. Série Pancartas I e II</i> , 1988	50
28. Escombros , <i>El Grito. Série Pancartas I e II</i> , 1988	50

29. Escombros , <i>La Piedad Latinoamericana. Série Pancartas I e II</i> , 1988	52
30. Escombros , <i>Festín</i> , 2003.....	60
31. Coletivo Cambalache , <i>Museo de la Calle, El Veloz</i> , 1998.....	86
32. Coletivo Cambalache , <i>Museo de la Calle</i> , sd	86
33. Coletivo Cambalache , <i>Museo de la Calle</i> , sd	87
34. Coletivo Cambalache , <i>Museo de la Calle. Taller El dibujo 24hs</i> , 2000.....	89
35. La Cuadra , postal de maio de 2004.....	96
36. La Cuadra , postal de junho de 2004.....	96
37. La Cuadra , postal de agosto de 2004.....	96
38. La Cuadra , postal de outubro de 2004.....	96
39. Helena Producciones . <i>7º Festival de Performance de Cali</i> , 2008	108
40. Casa rodante , Ana Armendariz, sd.....	111
41. Casa rodante , Juan Moralejo, sd.....	111
42. Casa Tomada 1 , Flyer de divulgação, 2004.....	117
43. Casa Tomada 2 , Flyer de divulgação, 2004.....	117
44. Obra em trânsito , Projeto <i>Arte en bibliotecas</i> , 2002.....	128
45. Experimentos Culturales , <i>Lexigum</i> , 2005.....	135
46. Experimentos Culturales , <i>Certera</i> , 2005.....	135
47. Experimentos Culturales , <i>Jabón Preformer</i> , 2005.....	135
48. H.I.J.O.S. , material visual usado para as convocações, s/d	162
49. H.I.J.O.S. , imagem usada em <i>escraches</i> , s/d.....	162
50. Monumento a Julio Argentino Roca, Buenos Aires, s/d.....	165
51. GAC , <i>El Antimonumento</i> , 2003.....	166
52. GAC , <i>Escrache</i> a Luis Juan Donocik, s/d.....	167
53. GAC , <i>Escrache</i> a Luis Juan Donocik, s/d.....	167
54. GAC , <i>Carteles de la memoria</i> , s/d.....	168
55. Taller Popular de Serigrafia , manifestação em Buenos Aires, s/d	173
56. Taller Popular de Serigrafia , imagem estampada, s/d	173
57. POIS , <i>complexos vazios</i> , projeção em Santa Rosa, 2004.....	179
58. POIS , <i>complexos vazios</i> , projeção em Santa Rosa, 2004.....	180
59. POIS , <i>complexos vazios</i> , projeção em Santa Rosa, 2004.....	180

60. Reclaim the Streets! , Ação durante o <i>No M11</i> , 1994	188
61. Reclaim the Streets! Pôster da campanha <i>No M1</i> , 1994.....	189
62. La Culpable , <i>Sala de lectura</i> , s/d.....	191
63. La Culpable , <i>Sala de lectura</i> , s/d.....	192
64. La Culpable , <i>Mercado de pulgas del barrio</i> , s/d.....	193
65. La Culpable , <i>El Cariñoso</i> , s/d.....	193
66. H10 , vista exterior, s/d	199
67. H'sH , mapa de Santiago com roteiro da galeria, 1999 a 2003.....	204
68. Hoffmann's House , <i>Cristián Silva</i> , 1999	205
69. Hoffmann's House , <i>Carolina Ibarra</i> , 2000.....	207
70. Hoffmann's House na <i>Galeria Metropolitana</i> , 2001.....	208
71. Hoffmann's House na <i>Galeria Metropolitana</i> , 2001.....	208
72. Hoffmann's House na <i>Galeria Animal</i> , 2001.....	209
73. Hoffmann's House no <i>Museo de la Solidaridad Salvador Allende</i> , 2003....	210
74. Hoffmann's House no <i>Museo de la Solidaridad Salvador Allende</i> , 2003....	210
75. Experimentos Culturales , <i>La Calle del Algodón</i> , 2003.....	215
76. Experimentos Culturales , <i>La Calle del Algodón</i> , 2003.....	216
77. Experimentos Culturales , <i>La Calle del Algodón</i> , 2003.....	216
78. Experimentos Culturales , <i>La Calle del Algodón</i> , 2003.....	217
79. Caja Negra , <i>Proyecto Cubo</i> , s/d.....	220
80. Caja Negra , <i>Proyecto Cubo</i> , s/d.....	221
81. Trabajos de Utilidad Pública , <i>Archivo Jaime Eyzaguirre</i> , 2005-2006.....	223
82. POIS , <i>Cais</i> , 2005.....	226
83. POIS , <i>Cais</i> , 2005.....	227
84. POIS , <i>Cais</i> , 2005.....	228

RESUMO

O presente trabalho versa sobre os modos de fazer de coletivos e iniciativas coletivas de artistas ou multidisciplinares na América Latina. Foram estudados coletivos atuantes fora dos espaços tradicionais de arte. Com suas práticas eles inventam e ativam outros espaços. O coletivismo como posição política. A criatividade e a arte são as ferramentas principais destas ações conjuntas que se desenvolvem em espaços cotidianos promovendo experimentações, experiências e trocas.

Palavras-chave: coletivos, iniciativas coletivas, coletivismo, ativação, espaço público.

ABSTRACT

This work discusses the ways of doing from collective initiatives of artists and multidisciplinary groups in Latin America. Particular attention is given to collective agencies that work outside the traditional art spaces. These practices invent and activate other spaces. The collectivism is a political position. The creativity and art are the principal tools of these joint actions. These practices are developed in daily spaces promoting experimentations, experiences and social relations.

Key-words: collective, collective initiatives, collectivism, activation, public space.

Introdução

As atuações de coletivos e de iniciativas coletivas na América Latina contemporânea são o tema desta pesquisa. Para o âmbito da mesma faz-se necessário algumas definições. Coletivos são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições.

Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros um núcleo central em torno do

qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução. Já as iniciativas coletivas são abertas.¹

Iniciativas coletivas são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, que se formam para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem têm o propósito de formar um coletivo².

Os *espaços autogestionados* aqui observados são aqueles cuja idealização e gestão é realizada de maneira associativa por algum coletivo ou iniciativa coletiva. Exemplos são encontráveis tanto no ciberespaço, como *Casa rodante*, como pelas cidades, é o caso do peruano *La Culpable* (vide capítulos 2 e 4, respectivamente).

Os modos de fazer destes agenciamentos de artistas ou multidisciplinares foram estudados junto aos seus respectivos contextos e analisados como acontecimentos de relações amplas entre o indivíduo e o coletivo, com o espaço praticado e entre este e os demais espaços de exibição do sistema das artes.

Há ainda outro aspecto que se acredita merecer atenção numa proposta desta natureza e que diz respeito à formação da subjetividade: compreender como o indivíduo pode optar por agir em conjunto.

¹ Um exemplo é a iniciativa coletiva boliviana *Mujeres creando* em atuação desde 1992. Não se auto-apresentam como coletivo, mas como um movimento social que tem a criatividade como arma. Apesar disto, já participou de exposições de arte pelo mundo e, inclusive, da 27ª Bienal de São Paulo. Uma de suas várias táticas de ação é grafitar slogans feministas e de criação coletiva pelas cidades: “mulher, nem submissa, nem bonita: livre, linda e louca” ou “nossa vingança é ser feliz”. Ver em: <http://www.mujerescreando.org/>. Acesso em 27/07/07. Todas as traduções que constam nesta tese, dos originais em espanhol, inglês e francês são nossas.

² Um outro exemplo de iniciativa coletiva é, na Colômbia, o projeto de ateliês de portas abertas *La Cuadra* (vide capítulo 2).

Os agrupamentos de artistas não são um fenômeno restrito aos dias atuais, pode-se dizer, entretanto, que desde o início do século XX eles possuem uma configuração diferenciada quanto ao modelo tradicional de ateliê onde havia uma figura predominante – o mestre – e os discípulos. Passando, então, a existir grupos com estrutura não hierarquizada pelos papéis de professor-aluno. Alguns destes, inclusive, são como influências ou precursores internacionais dos coletivos contemporâneos na América Latina. Assim, se pode apontar alguns como exemplos:

- **Grupos dadaístas:** tiveram diversas formações em cidades como Colônia, Berlim e Zurique. Nesta última, foi criado o *Cabaré Voltaire*, marco inicial do movimento, em 1916. Fundado pelo artista Hans Arp e pelos escritores H. Ball e R. Ruelsenbeck, abrigava um espaço expositivo e para espetáculos onde ocorriam eventos voltados para a música, dança, poesia e artes plásticas. Os artistas *dadá* utilizaram também meios impressos, como revistas e manifestos, para divulgar suas idéias e trabalhos. Repercutem por seu humor, iconoclastia e experimentalismo.

- **Group de Recherche d'Art Visuel – GRAV**, 1960/1968, Paris. Grupo em que os artistas buscavam uma fusão das identidades em uma atividade coletiva. Acreditavam que deveriam trabalhar com a colaboração da ciência e da técnica. Participaram do Movimento *Nouvelle Tendance*, na Europa e realizaram experiências com efeitos cinéticos e óticos, com o uso de diferentes tipos de luz artificial e de possibilidades para movimentos mecânicos. Participantes: Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François

Morellet, Julio Le Parc, Joël Stein e Jean-Pierre Vasarely, conhecido como Yvaral.

- **Fluxus**, fundado em 1962, na Alemanha. Tem características de um movimento internacional de artistas. Foi idealizado por George Maciunas e fazia uma crítica à tradição da arte erudita, ao mercado e ao sistema das artes. Adota a antiarte dos dadaístas e faz uso do humor. Pela sua diversidade, provoca discussões sobre sua identidade como grupo, movimento ou atitude, abarcando inclusive, uma ampla gama de manifestações e mídias como a música, performances, dança, teatro, happenings, poesia, vídeo, objetos e fotografia. Alguns participantes são Dick Higgins, Robert Watts, Nam June Paik, George Brecht, Claes Oldenburg, John Lennon, Yoko Ono, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Ben Vautier, R. Filio, Christo, Shigeko Kubota, Takato Saito, E. Andersen e Per Kirkeby, entre outros.

- **Art & Language**, surgiu em 1968. Grupo de artistas radicados na Inglaterra e nos Estados Unidos que não realizavam uma separação entre o artista e o crítico. Sustentavam que a prática artística deveria estar identificada com o terreno da linguagem, com a leitura e a escrita e realizaram trabalhos de viés conceitual. Editaram a revista *Art-Language* e o núcleo de Nova York publicou ainda a *The Fox*. Participantes: Terry Atkinsos, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Com o lançamento em 1969 da *Art-Language*, atraíram outros artistas nos Estados Unidos tais como Ramsden, Ian Burn e Joseph Kosuth que estavam trabalhando em Nova

York; e na Inglaterra, como Philip Pilkington, David Rushton e Charles Harrison. Chegaram a contar, até 1976, com trinta participantes entre os dois países. Atualmente encontra-se reduzido à participação de Baldwin e Ramsden e de Harrison como escritor.

- ***Guerilla Girls***, iniciado em 1985, continua atuando e é radicado em Nova York, EUA. Grupo de mulheres que combate a discriminação contra o sexo feminino e os privilégios masculinos no campo das artes. Buscam também fazer revisões na história da arte com o resgate de artistas mulheres, bem como compreender as influências do discurso masculino nesta história. Participantes: as artistas não divulgam suas identidades e quando realizam manifestações públicas usam máscaras de gorilas.

Cada um destes grupos contribuiu com alguns traços específicos e modos de atuação ou ainda, quanto às questões que formularam relativas aos seus respectivos contextos.

Na América Latina, os modos de fazer de coletivos e de iniciativas coletivas que atuam fora dos espaços tradicionais de visibilidade (considerando como tal os museus, centros culturais e galerias comerciais) e alguns espaços autogestionados aqui foram observados a partir dos anos 90 do século XX. Foi quando tais práticas associativas receberam um impulso decorrente de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos: a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias); o fim das ditaduras militares na América Latina e subseqüentes movimentos de re-democratização

com o fato de vir à tona várias micro-associações que serviram de base para a formação de organizações representativas e como exemplo de ação colaborativa. Há ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve incremento na implantação de cursos de artes que fomentam a convivência e possibilitam a crítica e a atuação. Devem ser consideradas ainda outras formas de sociabilidade que surgem com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica.

Reconheceu-se, entretanto, que para falar de ação conjunta se poderia retroceder a práticas sociais coletivas desde a Grécia Antiga encontradas em descrições de Aristóteles sobre a atividade de “con-filosofar” (synphilosophein), ou seja, filosofar em conjunto como forma de crescimento individual e enobrecimento dos homens. Porém se compreendeu que o recorte temporal aqui adotado permitiu uma pesquisa mais pontual sobre os aspectos do coletivismo no contexto da sociedade e da arte contemporânea.

Outro termo de delimitação adotado é sobre a questão geográfica, não se trabalhou extensivamente com o Brasil, mas com alguns outros países da América do Sul. Este foco surgiu pelo reconhecimento de outros pesquisadores que já desenvolvem investigações sobre o tema em âmbito nacional. É o caso dos paulistas André Mesquita autor da dissertação de mestrado pela USP “Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva”, de 2008, e da pesquisadora Flávia Vivacqua que realiza um banco de dados sobre coletivos. De Newton Goto que, desde Curitiba, organizou a coleção de vídeos *Circuitos Compartilhados* –

registros de ações em circuitos independentes que contempla a arte brasileira desde os anos 70. Já Fernanda Albuquerque, de Porto Alegre, cuja dissertação de mestrado defendida na UFRGS, em 2006, é justamente sobre coletivos brasileiros. Há ainda a própria dissertação de Mestrado desta autora, também defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em 2004, com uma reflexão sobre iniciativas coletivas de artistas e as inter-relações entre estes agenciamentos e espaços de difusão com o sistema das artes, o que estimulou a continuação desta investigação sobre coletivos.

Nesta pesquisa, em virtude da diversidade não se pensou em termos de arte latino-americana, mas de arte desde a América Latina e, mais especificamente, da América do Sul. Este é o espaço de onde se fala e também a partir do qual atuam os coletivos e iniciativas conjuntas aqui apresentados sem, contudo, ser um estudo de caso. Além disto, e não menos importante foi a constatação pessoal de uma rarefação de conhecimentos quanto à arte na América do Sul, Central e região do Caribe, cada qual com suas especificidades, e a ausência de pesquisa que contemple os coletivos e iniciativas coletivas latino-americanos e seus modos de fazer, sobretudo ao criarem outros espaços e não apenas usarem aqueles já existentes no sistema das artes.

A urgência de uma investigação com foco na América do Sul derivou da própria realidade desta região onde se verifica um número significativo de coletivos. Estas práticas associativas ainda não foram estudadas em conjunto e é possível nelas encontrar especificidades, necessidades, discursos e abordagens próprios da arte contemporânea e de seu sistema social.

A questão central da pesquisa é sobre os *modos de fazer coletivos*. Por que agrupar-se para atuar, refletir e buscar visibilidade? Como se instauram? Como atuam? Estas indagações serviram como pólos magnéticos que orientaram a observação e a adoção do método cartográfico.

Na etapa inicial do estudo buscou-se o entendimento destas estratégias conjuntas, para isso foi coletado e sistematizado material sobre as mesmas e seus espaços em uma cartografia da América Latina.

As hipóteses com as quais se operou foram:

- os modos de fazer dos coletivos são heterogêneos e bastante responsivos aos seus contextos;
- no coletivo, a amizade tem um papel aglutinador entre os participantes;
- operam com noções distintas de espaço como, por exemplo, físico, simbólico e funcional;
- os coletivos e iniciativas coletivas, aqui tratados, são associações que se pode dizer como políticas, pois nelas os indivíduos são colocados no espaço do mundo;
- nestes fenômenos associativos ocorre a reunião de esforços para inventar outros percursos, táticas e espaços para si próprios.

Para esta pesquisa, com o foco proposto, é necessário reconhecer dívidas em relação ao pensamento de Michel Foucault. Se, na arqueologia do saber, ele buscou identificar *como* surgiram determinados discursos e práticas e suas relações com o poder, na genealogia o que ele pretendia determinar era o

porquê destes acontecimentos. Assim, também aqui se objetivou identificar os porquês da ocorrência de diferentes modos de fazer coletivos, ou seja, as razões de suas irregularidades – se forem tomados enquanto prática singular, acontecimento no espaço do mundo e não apenas expressão das dificuldades encontradas na sociedade e no circuito artístico ou contestação a estes sistemas. O olhar histórico dentro da genealogia é para tentar mapear o “lugar” do acontecimento de uma prática coletiva, ou seja, tentar identificar e determinar as condições de sua aparição.

Michel de Certeau em seu livro *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*, explora o conceito de espaço e de sua prática e serve como referencial teórico ao se abordar aqui a diversidade das maneiras de fazer coletivas ao inventarem espaços para si próprios – o modo como os imaginaram, praticaram, vivenciaram e narraram.

Foram realizadas entrevistas e analisados escritos de artistas e publicações de coletivos. Repete-se que o tema aqui são os *modos de fazer coletivos* que criaram e ativaram espaços e não apenas atuaram dentro dos lugares de exibição pré-existentes dos seus respectivos circuitos.

Na reflexão sobre o papel da amizade para a inserção política dos indivíduos que atuam em conjunto no espaço público do mundo, o apoio teórico foi encontrado em Francisco Ortega e Hannah Arendt.

Ainda em relação a práticas coletivas onde a existência de um tecido afetivo é um dado que tem fundamental importância, serviram como base dois

conceitos de Michel Maffesoli: o ideal comunitário como um elemento de sociabilidade onde “vive-se uma forma de estar-junto que não está voltada para o longínquo, para a realização de uma sociedade perfeita no porvir, mas que se dedica a organizar o presente” (MAFFESOLI, 1995, p. 17). E a idéia de que as associações contemporâneas ocorrem mais por fatores culturais que sociais, é o estar-junto que opera para estas uniões.

O método cartográfico, por sua vez, foi amparado nos textos de Suely Rolnik e Guattari. A cartógrafa é quem agora escreve e que traçou como objetivo perseguir as *formações do desejo* que se revelam nas práticas de sujeitos reunidos em coletivos e nos espaços por eles inventados.

A viabilidade desta pesquisa deveu-se à existência de documentação e registros acessíveis em blogs e sites e ainda à possibilidade de contato com participantes dos coletivos. Isto foi fundamental visto que não há bibliografia específica sobre o assunto para a região da América Latina, de certa forma buscou-se construir o objeto e o seu conhecimento, simultaneamente.

Realizaram-se, além de pesquisas bibliográficas sobre conceitos que cercam os modos de fazer coletivos, levantamentos de dados, entrevistas e análise de publicações – onde se pretendeu detectar como os coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados representam a si mesmos – sejam elas catálogos, revistas, boletins, jornais ou livros (este último formato, entretanto, é mais raro) e busca detalhada em páginas na Internet.

No primeiro capítulo são apresentados os conceitos de modos de fazer e de tática, a ação cartográfica como método e a América Latina, mais especificamente a América do Sul, quanto a aspectos historiográficos. O capítulo dois é voltado para a reflexão sobre as práticas coletivas e os diversos significados que produzem. No terceiro capítulo há análise de modos de fazer que manejam diretamente com o binômio arte e política, tais como a arte ativista e práticas colaborativas. O quarto e último capítulo trata da ativação de espaços, espaços autogestionados sedentários e nômades e ações espacializadas.

Buscou-se realizar uma investigação que auxiliasse futuros pesquisadores interessados pelos *modos de fazer coletivos* na América do Sul. Esta procura foi motivada pela riqueza do tema e pela urgência de um estudo do mesmo. Há, entretanto, ainda outra razão e que é fundamental: minha prática pessoal em coletivos³ e experiência de criação e desenvolvimento de projetos em conjunto, já há alguns anos, e que são provocadas por um desejo de compartilhamento e de trocas que enriquecem o fazer e ampliam a reflexão, ao mesmo tempo em que pretendem suscitar um olhar amoroso sobre todas as maneiras de estar-junto.

O amor é como a relação entre um peixe e uma bicicleta, posto que nem um nem outra podem calcular aquilo que os une: o amor é a força do antiutilitário na vida. O que existe entre o peixe e a bicicleta é o vazio, o 'nada em comum', que

³ Atualmente sou integrante do coletivo *POIS* e do *geperformance*, de Porto Alegre, e das Redes *CORO* e *Vídeos Bastardos*. Já colaborei com o coletivo *Entretantos*, de Vitória; *GIA*, de Salvador; *Interatividade*, de Fortaleza; *La Tejedora*, de Valencia, Espanha; *Forma-cita*, de Porto, Portugal e, ainda, participei da *Plataforma Perdidos no Espaço*, de Porto Alegre.

deverá fazer-se comum a cada vez. Sobre esse vazio, os amantes são construídos pelo amor. [...] o comum se constrói sobre um vazio de lei (NAVARRO, 2005, p. 113).

1. Modos de fazer

1.1. Observando práticas

O imaginário é composto por um fio terra, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real.

Sandra Pesavento

Foi adotado o estudo do historiador francês Michel de Certeau, sobre as *maneiras de fazer*, para interrogar acerca dos modos de operar de alguns coletivos e iniciativas coletivas latino americanas. Esta investigação foi restrita, por uma questão de síntese e de foco, à apresentação destas práticas desde a

América do Sul, apesar da realização de coleta de dados extensiva à América Central⁴.

A condição usada para recortar o objeto de estudo foi, além de serem práticas coletivas (realizadas por artistas ou por equipes de formação heterogênea, mas que se auto-apresentam ou são apresentados por terceiros dentro do sistema das artes), terem a preocupação de não se realizarem dentro dos espaços físicos tradicionais de visibilidade. Para isto, os coletivos e as iniciativas coletivas inventam espaços próprios que aqui são chamados de *espaços cotidianos*. Mesmo que depois estas práticas possam ser apresentadas dentro dos citados lugares consagratórios sob a forma de registros e documentos e pela sua narração.

A invenção é a capacidade de compor a si mesmo, de desejar e de buscar os meios para atender a esta força. Sempre há, em cada um, cantos escuros onde o poder fica cego. Neles é que brota este desejo que está “fora de controle” e as táticas para a resistência ao estabelecido. A invenção é o contra-poder. É a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção. O lugar onde a imaginação fica solta e à vontade para atualizar o que é virtual. Para produzir e atender desejos. Por isto a arte resiste.

Pode-se pensar esta resistência a partir dos conceitos de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1996, pp. 37-42). Resistir ao que

⁴ Entre os coletivos e as iniciativas coletivas pesquisadas estão, na Guatemala, Caja Lúdica (<http://www.cajaludica.org>) e Casa Bizarra; na Costa Rica, TEOR/ÉTICA (<http://www.teoretica.org>); no México, La Panadería e em Cuba, Espacio Aglutinador, para citarmos apenas alguns.

está dado. Desterritorializar-se do papel já construído para reterritorializar-se de forma compositiva com outros sujeitos e contingências – livrar-se das representações pré-formatadas.

O objetivo aqui foi seguir coletivos e iniciativas coletivas e observar como inventam outras situações para realizar suas propostas. Como provocam ou descobrem fissuras no poder estabelecido nas várias esferas da vida social, política e econômica, no campo da arte e da cultura. Como subvertem os espaços urbanos transformando-os em espaços públicos de fato: onde mora o conflito, onde as relações sociais se encontram em permanente estado de composição, espaços sempre inacabados e incompletos.

Estas formações associativas por seus *modos de fazer* respondem de imediato à vida com a oposição ou a interrogação sobre as verdades aceitas. Resistem à alienação de si e às injustiças sociais. Criam desvios e subvertem a ordem. São procedimentos resistentes. O método que adotam é uma ação tática: apropriação de uma verdade pré-existente e produção de outro(s) sentido(s).

Michel de Certeau parte da interrogação sobre as operações dos indivíduos que se encontram analisados pelas disciplinas sob o apaziguador rótulo de “consumidores” e que são vistos como dóceis e passivos. O historiador ao se debruçar sobre o *caráter modal* da ação destes sujeitos, os resgata como indivíduos ativos que reagem de micro-maneyras cotidianamente, ou seja, inventam seu cotidiano. Isto não significa que o foco deste autor é o indivíduo,

mas que ele o toma como o lugar onde ocorre uma pluralidade de relações (CERTEAU, 2002, p. 38).

Na presente pesquisa foi usado como conceito principal os *modos de fazer* de coletivos e iniciativas coletivas de artistas ou multidisciplinares que estão atuando desde os anos 90 até esta primeira década do século XXI, mais especificamente na América do Sul, fora dos espaços tradicionais de difusão da arte. Atuar fora aqui significa inventar outros espaços e, atenção, outros modos de agir – criar outras lógicas operacionais. Então, a pergunta principal é: “o que fazem e como?” É a investigação do caráter modal destas práticas. A segunda questão que direciona este estudo é: “por que e para quem fazem?” Assim, remete-se ao caráter político das mesmas.

Foi possível observar que estas atuações subvertem o lugar comum. As idéias prontas são questionadas e os coletivos criam outros modos operativos (que não se pretendem como modelos) dentro do campo cultural. Há práticas, entretanto, que questionam o poder estabelecido, porém sem inventar outros modos de fazer. Esta última maneira de agir não será abordada, não por um julgamento valorativo, mas por ser este um estudo das táticas coletivas que criam instâncias próprias de produção e difusão.

Os *modos de fazer* dos coletivos e das iniciativas coletivas que apresentam resistência têm uma grande diversidade e incompletude variando conforme seus contextos de ocorrência. Aqui não se buscou delimitar um perfil fechado para estas práticas compartilhadas que, inclusive por serem inventivas, são infinitas.

Mas foi possível delinear algumas de suas “constantes”, ou melhor, traços que, no entanto, não estão todos presentes nem simultaneamente em cada maneira de fazer observada:

- fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos - propõem a saída da rigidez das idéias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de site-specific ou oriented-site;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão);
- podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea.

Os fazeres coletivos aqui investigados podem ou não narrar suas ações dentro do sistema das artes. Eles podem ainda reagir a idéias dominantes dentro deste sistema e também dentro do sistema maior – o capitalismo – no qual ele se encontra. Isto é, reagem desde dentro.

Há enésimas práticas – *modos de fazer* – pelas quais os indivíduos ou grupos “se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 2002, p. 41). Isto fica claro quando este autor confronta seu pensamento com a “microfísica do poder” de Foucault. Para Certeau, os modos de fazer:

[...] colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault: análogas, porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano; contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância” (IBIDEM).

Os modos de fazer cotidianos e resistentes introduzem o insuspeitado no espaço da cidade. Criam lugares (que sejam efêmeros!) onde o planejamento do urbanista prevê vazios ou outros usos. Certeau diz que “o espaço é um lugar praticado” (IDEM, p. 202). Praticar uma cidade é ativá-la. Dar-lhe vida. Praticar um espaço é torná-lo ativo.

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície [...]. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (IDEM, p. 172)

1.2. Cartografia como método

Cada situação pede uma ação. Cada ação pede diferentes pessoas. Cada formação tem seu modus operandi e descobre em cada trabalho sua melhor forma de acontecer. Laboratório permanente. Descobertas e adaptações constantes. Busca pela química das idéias. LabID⁵.

A cartografia foi tomada como método e a investigadora é a cartógrafa. A opção por este caminho deve-se a que ele permite a observação das práticas coletivas em sua dinâmica que por vezes encontra-se em deslocamentos. Essas práticas não pertencem exclusivamente à esfera artística e devem ser analisadas como provocadoras de resistência cultural ou como sua promotora. Há, ainda, seu caráter de efemeridade. Assim, deve-se levar em conta sua constante mutação, os contínuos deslocamentos, a temporalidade, a intensidade e a precariedade.

Muitos coletivos e iniciativas coletivas e os espaços por eles criados são transitórios: são compostos e pouco depois se decompõem para, logo adiante, seus membros se agruparem em outra formação. Eles obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades. Se há na maior parte dos coletivos estudados o traço de vida breve é por eles não seguirem nenhum regulamento externo e, sim, as suas próprias urgências.

⁵ “Química das idéias” texto de autoria do coletivo *LabID - Laboratorio de Ideas*: fundado na Argentina em 1998 e re-fundado em Euskadi –Pais Basco - em 2004 como *LabID.org – Laboratório de Ideias Cooperativas -Consultoria Social Criativa*. Este texto é parte da publicação *Reverberações 2006*, sem paginação.

A atenção focou-se *nos modos de fazer coletivos*, à maneira como as ações foram sonhadas e aos seus por quês. A metodologia cartográfica foi adequada para este estudo, pois segundo Jacques Leenhardt,

[...] a cartografia não tem apenas referências *topográficas*, senão *imaginárias*, extraídas da memória temporal, quer dizer que são ao mesmo tempo ideológicas, políticas e sociais. Portanto, a cartografia articula, conforme um modelo novo, tempo e espaço (LEENHARDT, 1999, p. 14).

Então, a cartografia autorizou a observar um objeto que se desloca todo o tempo em movimentos de desfazimentos e recomposições e permitiu perceber as intensidades dessa movimentação. Além disso, ela ainda ajudou a evitar a armadilha da busca da neutralidade. Isto é, tomar separadamente o objeto do sujeito que pesquisa e isolando-os de seus contextos. Nem cindidas nem neutras: aqui as iniciativas coletivas foram observadas dentro de suas condições históricas de aparecimento (ou seja, elas são não-neutras) e sofreram o olhar de uma observadora comprometida pela sua própria atuação em coletivos.

A cartografia foi igualmente adotada pela pertinência entre a idéia de fazer um “mapa” que auxiliasse no reconhecimento de espaços e coletivos na América Latina. Este mapeamento foi uma necessidade inicial do estudo por possibilitar uma compreensão mais ampla do coletivismo na região. Posteriormente optou-se por um recorte dos coletivos apenas da América do Sul⁶.

⁶ Esta etapa da pesquisa – o mapeamento - não consta integralmente na tese, ela foi compreendida como fase preparatória, passo necessário, e não teve preocupação dominante em quantificar e normatizar, mas em acompanhar e capturar a movimentação dos coletivos até este início do século XXI possibilitando as escolhas realizadas.

Porém, a viagem que se inicia com o “método cartográfico” é muito mais árdua e cheia de encruzilhadas; nesta não há o melhor caminho, nem o mais correto, não existe o verdadeiro, nem o falso, mas se encontra sim, o mais belo, o mais intenso, o que insiste em se presentificar, o que causa estranheza, temor..., o que se equivoca, se atrapalha..., o que falha. São pelos desvios que se começa a jornada, pelas linhas mal/bem traçadas do desejo que se realiza a cartografia, potencializando vidas em territórios complexos e heterogêneos de forças que se imiscuem umas às outras num constante jogo de poder e afeto característicos de qualquer grupo composto por sujeitos (MAIRESSE, 2003, p. 271).

Por que a cartografia como método para refletir sobre coletivos? Porque ela é o método que captura as desterritorializações: os movimentos desestabilizadores. Os coletivos vão agindo e tensionando os limites do *establishment* e do próprio sistema das artes. Este é esgarçado, questionado, criticado. Tem de se desterritorializar para abarcar os coletivos. E o sistema o faz, pois esta é sua lógica onívora: alimentar-se de tudo. Os coletivos são então, simultaneamente, desestabilizadores e desestabilizados. Esta é a lógica do sistema das artes no momento contemporâneo. Mas isto não significa que não haja possibilidades de autonomia para os coletivos. Há: e é o que os move a inventar espaços próprios e traçar táticas de ação e percursos de atuação.

Porque não se apresentam apenas nos já existentes espaços institucionais? Esta foi a pergunta que se colocou durante a investigação – o que realizaram teria sentido nestes espaços? As especificidades de suas ações, seus *modos de fazer*, são seus traços e, os seus desejos, são os propulsores.

As práticas coletivas são políticas. Quais agenciamentos se fazem que permitem a manutenção de um nível de autonomia administrativa e postura

crítica, mesmo que pontual? Quais as táticas desenvolvidas? O desejo por autonomia e liberdade alavanca ações propositivas e não apenas reativas ou responsivas às insuficiências do campo artístico e cultural.

Mapas estão sempre em processo, nunca finalizados. Este estado fluído foi adequado para acompanhar as movimentações dos artistas e outros propositores que atuam de forma compartilhada: os coletivos e iniciativas não possuem como conjunto (algo como “a totalidade dos coletivos”) um rosto específico. Para pensarmos sobre cada um levou-se em consideração que não adotam um método ou uma pauta única tomada como verdade válida para todos. Antes, foi pela diversidade, pelo embate entre alteridades e pelo contínuo fluxo que eles foram apreendidos. Não foi formulado nenhum conceito que seja válido para todos simultaneamente. Nada de detectar alguma verdade exterior que os unificasse. O que, entretanto, foi sempre colocado a cada caso foram as perguntas “como são possíveis?” e “o quê e como estão fazendo?”

Assim, pensar e escrever sobre os modos de fazer coletivos foi também a busca de uma linguagem que permitisse este contato. Houve que se inventar, na pesquisa, táticas de observação que não reduzissem as ações a meras oposições ao sistema das artes nem a criação de espaços como locais “alternativos” àqueles espaços convencionais de visibilidade do circuito artístico.

1.3. Táticas

A tática não tem um lugar próprio. O procedimento tático acontece no terreno do outro. Este seu não-lugar é que lhe dá vantagens: necessita do tempo para observar e reconhecer o melhor momento e meio de acontecer, porém não domina o tempo, mas o utiliza (CERTEAU, 2002, pp. 45-48).

Assim, é como *tática* que compreendemos o agir dos coletivos dentro do sistema capitalista e do sistema das artes. Este *establishment* é o solo para estas táticas infinitas – *modos de fazer* que o esburaca, cava, esgarça, erosiona e ilumina. Esta luz é para que se possa melhor percebê-lo, compreendê-lo e reconhecer seus mecanismos de poder e os ocultamentos que produz.

Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela *ausência de poder* assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder (IDEM, p. 101).

Outra distinção ainda que se pode apontar entre estratégia e tática diz respeito quanto aos tipos de operações: a estratégia os produz, mapeia e impõe; enquanto que a tática os utiliza, manipula e altera. Aqui entra a força da apropriação como modo de fazer que, aliada à subversão, provoca o seu maior efeito: o vazamento. Quem usa a forma tática, sem sair de sob uma lei imposta, introduz a “pluralidade e a criatividade” alcançando a imprevisibilidade do que produz. A tática é astuciosa: é “a arte do fraco” (IDEM, pp. 92-101).

A idéia aqui é reafirmar a resistência da arte. A arte resiste ao que? Resiste à instrumentalização da vida pelo poder. Como ela resiste? Promovendo situações onde possam emergir subjetivações não programadas. Sendo assim, ela é

política. Os coletivos e as iniciativas coletivas que são conscientes da resistência que exercem podem visar à produção de contra-poder, de contra-informação ou de contra-projetos de sociabilidades.

As práticas coletivas são, por sua própria constituição de multiplicidade de singularidades, uma forma de resistência. São muitos que não formam o Uno. Atuar em coletivo já é uma postura política.

Há algumas qualidades constantes nos modos de fazer coletivos: são *processuais* (as ações não são percebidas como um fato acabado, são caminhos que se fazem ao se percorrer, o próprio processo é tido como mais relevante produzindo mais sentidos); são *positivas* (são ações, provocam situações); são *inventivas* (criam outras maneiras de fazer); são *experimentais* (procedimentos “de laboratório”, feitura de testes).

1.3.1. Táticas de mostrar-se

Os coletivos e iniciativas coletivas que buscaram criar o que aqui se denominou como táticas de mostrar-se tiveram motivações diversificadas que podiam ser tanto a de realizar exposições fora dos espaços tradicionais de arte como a vontade de sublinhar um espaço específico. Sendo assim, o espaço pode ser usado, por exemplo, apenas como moldura ou continente, não havendo interesse explícito por seus aspectos físicos ou simbólicos. Entretanto, nessa forma de ação se percebe críticas quanto aos espaços existentes no sistema das

artes e que dizem respeito à ausência dos mesmos e/ou suas insuficiências quanto a políticas culturais e estrutura física⁷.

Mas pode haver uma busca por agir em um local específico e então entram outras questões em jogo. Por exemplo, o desejo por atuar em um determinado contexto físico ou cultural e um fazer artístico ampliado dentro da arte contemporânea que tem raízes no *site-specific*, do final dos 60 e que toma o espaço como elemento do trabalho. Isto quer dizer que algumas mostras, por exemplo, tiveram como força motriz o desejo por trabalhar com um espaço que provocava os artistas, além de significar a busca por uma autonomia na forma de expor e também por maior qualidade e respeito às propostas dos artistas, não lhes conferindo uma carga simbólica indesejada.

Estas táticas de mostrar-se são idealizadas, desejadas e imaginadas com o fim de obter visibilidade pela forma expositiva. Podem acontecer em espaços efêmeros – como o que é apresentado a seguir - ou permanentes, como é o caso da *Galería Metropolitana* apresentado no capítulo 4.

Esta característica de coletivos que agem taticamente e que inventam modalidades para sua atuação é o fio condutor que será trabalhado e seguido simultaneamente ao longo deste texto. Ação como determinação, procura, investimento e compromisso entre cúmplices, os artistas e outros integrantes como agentes e atores. Atuação compartilhada.

⁷ Um exemplo é a ação do coletivo *Obra en tránsito*, de Bahía Blanca, na Argentina, onde transparece as relações triangulares entre o projeto desenvolvido pelos artistas, os espaços que ocuparam e os locais de visibilidade convencionais da cidade.

Para abordar estas *táticas de mostrar-se* em espaços efêmeros, foi escolhido o coletivo *Escombros* que tem como uma de suas diversificadas práticas a organização de mostras temporárias em espaços ocupados para este fim. Suas táticas de mostrar foram exposições onde buscaram ativar estes lugares promovendo uma concentração de atenção sobre os mesmos. Neste caso estamos nos referindo às exposições *Pancartas I* e *Pancartas II*.

O coletivo “*Escombros – artistas de lo que queda*” é argentino e surgiu em 1988. Todos os seus trabalhos, manifestos, performances e outros projetos são de autoria coletiva⁸. Com formação multidisciplinar, seus membros atuam em diversas áreas tais como a arquitetura, design, engenharia e artes plásticas. Como o nome indica, apresenta-se como um coletivo artístico (ilust.1).

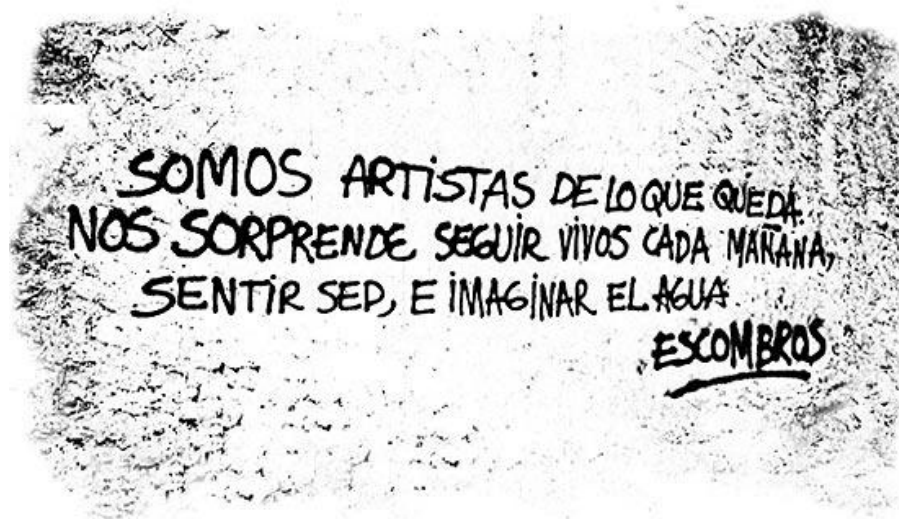


Ilust. 1. Foto da mais recente formação do *Escombros*. José Altuna, Claudia Castro, Héctor "Rayo" Puppo y Luis Pazos.

Sua primeira ação conjunta foi a pintura de um mural denominado *Graffiti*, em 9 de julho de 1988, num terreno vago no bairro de San Telmo, em Buenos

⁸ Seus criadores foram Horacio D'Alessandro, David Edward, Juan Carlos Romero, Luis Pazos e Hector Puppo. Em 2008, além dos dois últimos artistas, é composto por José Altuna e Claudia Castro.

Aires. Este mural foi fotografado e virou um postal que entrou no circuito de arte postal que, por si já é uma tática de difusão (ilust. 2). No ano seguinte lançaram o seu primeiro manifesto – *La Estética de lo Roto* – onde buscaram refletir sobre seus pressupostos artísticos e posicionavam-se também em relação à situação política e econômica da Argentina (vide anexo 2)⁹.



Ilust. 2. Escombros, *Graffiti*, 1988.

Em 26 de novembro de 1988 iniciam uma série de mostras sob o nome de *Pancartas*¹⁰. A primeira delas é conhecida como *Pancartas I* e realizou-se de maneira táctica entre o Paseo Colón e o Paseo Cochabamba, sob um viaduto também no bairro San Telmo, em Buenos Aires. *Pancartas I* era constituída por

⁹ O Escombros escreveu e divulgou um total de cinco Manifestos. Os outros são: *La Estetica de la Solidaridad*, de 1995; *La Estetica de lo Humano*, 2000; *La Estetica de la Resistencia*, 2003 e *La Estetica del Anti-poder*, 2005. Todos estão traduzidos em anexo e estão disponíveis em espanhol em: [http:// www.grupoescombros.com.ar](http://www.grupoescombros.com.ar). Acesso em: 13/12/05.

¹⁰ Pancarta, cuja tradução é *cartaz*.

cartazes feitos com 15 fotografias de performances realizadas no bairro Constitución, de Buenos Aires, e em La Plata¹¹.

Aqui havia uma vontade de atuar em um espaço livre de simbologias associadas somente ao universo das artes e também buscar um contato direto com o público. Não a rua aberta especificamente, mas um espaço mais delimitado, porém “na rua”. Um lugar onde as performances e suas imagens produziram ruído no andar dos passantes, introduzindo um sentimento de estranheza em seus trajetos cotidianos. Um espaço cotidiano de resistência que desestabilizava os modelos de poder, mas também modelos de expor, de olhar e de refletir. Provocar o público, recolocando e relembrando a precariedade do país, a pobreza e exclusão de muitos de seus habitantes. É possível observar o perfil do coletivo *Escombros* pela descrição que fazem de si próprios em seu primeiro manifesto: “somos a ética da desobediência. Uma ética que se opõe à indiferença e à resignação. Não aceitamos a ordem estabelecida, porque essa ordem é injusta” (vide anexo 2).

A partir desta mostra ocorreu outra chamada *Pancarta II*, em dezembro de 1988 em Hernández - localidade perto de La Plata, em uma pedreira abandonada. A seguir as foto-performances que compuseram estas duas exposições (ilust. 3 a 29).

¹¹ Cidade que é capital da província de Buenos Aires, localizada a 55 km da capital federal - Buenos Aires.



Ilust. 3. Escombros, *Brotos*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 4. Escombros, *Cementerio*¹². *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

¹² Esta foto foi produzida em 1988 quando o *Escombros* confeccionou cruzes para participar de



Ilust. 5. Escombros, *Cacería*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 6. Escombros, *Cajón de Frutas*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

um protesto contra a dispensa de 27 atores da *Comedia Municipal de La Plata*. Eles caminharam carregando as cruzes de *Cementerio* com os seguintes dizeres: *La Solidaridad, La Libertad, La Verdad, El Trabajo, La Imaginación, El Futuro, La Voluntad, El Coraje, La Dignidad, La Justicia*.



Ilust. 7. Escombros, *Carne Picada*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 8. Escombros, *Carrera de Embolsados*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 9. Escombros, *Procesión*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 10. Escombros, *Pancartas*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 11. Escombros, *Notícias*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 12. Escombros, *Náufragos*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 13. Escombros, *Naturaleza Muerta*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 14. Escombros, *Mariposas*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 15. Escombros, *La Noche*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 16. Escombros, *Gallos Ciegos I*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 17. Escombros, *Gallos Ciegos III*. Série *Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 18e. Escombros, *Gimnasta I*. Série *Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

Ilust. 19d. Escombros, *Gimnasta II*. Série *Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 20. Escombros, *Forma Anónima*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



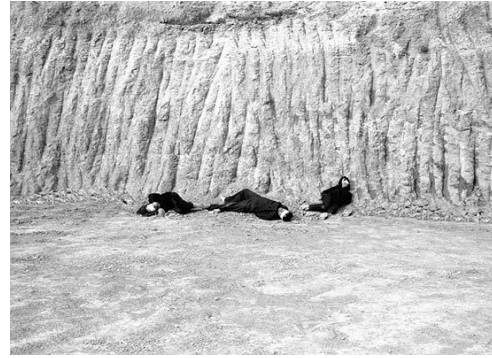
Ilust. 21. Escombros, *Formas Caídas*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 22. Escombros, *Escombros*. Série *Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 23. Escombros, *Penitentes*. Série *Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 24e. Escombros, *Penitentes I. Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

Ilust. 25d. Escombros, *Penitentes II. Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 26. Escombros, *Jirones. Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.



Ilust. 27e. Escombros, *El Iluminado*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

Ilust. 28d. Escombros, *El Grito*. *Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

Podemos constatar o viés político de todas as imagens das séries *Pancartas I e II*, que foram as que aqui se tratou, visto que ocorreram fora dos espaços convencionais. Elas abordam a pobreza e os problemas políticos, econômicos e éticos que assolavam a Argentina e contêm referências à violência perpetrada pelos governos militares da época. Em 2006, ocorreu outra exposição da série: *Pancartas III*. Realizou-se no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires.

Há uma grande força nestas fotografias que se deve, em parte, à ausência de cor promovendo uma concentração temática também reforçada pela construção formal das imagens. Outro aspecto que acentua a potência das foto-performances exibidas é o fato de que não são instantâneos, não são imagens que reclamam o

caráter jornalístico ou documental, mas são encenações. Como se na execução e no registro de uma ação houvesse como que um aguçamento da percepção contra o tipo de violência ali pontuada. Este caráter de encenação é muito evidente em quase todas as fotografias dessas séries. Em *La Piedad Latinoamericana*, por exemplo, a encenação ainda adquire um duplo reforço (ilust. 29). Um, pela citação das *Pietás* da História da Arte que evidencia o distanciamento crítico dos artistas quanto à realidade na qual vivem e outro por terem convidado uma atriz para esta foto, o que sublinha a intencionalidade da busca de um aspecto mais dramático na cena.

O coletivo *Escombros* tem um forte acento social e político que transparece na grande diversidade de suas produções e também nos manifestos que escreveram em conjunto. Em seu segundo manifesto – A Estética da Solidariedade, de 1995, a atenção se voltava para os excluídos e já antecipava a crise que a Argentina sofreu em 2001, comprometendo ainda mais a qualidade de vida de milhares de pessoas que passaram a viver abaixo do nível da pobreza. Evidenciava-se ainda uma reflexão quanto ao papel social do artista naquele contexto: ser solidário com o outro e ativo nas denúncias das injustiças, da corrupção e das práticas antiecológicas¹³. Explicitaram estas questões, e buscaram conscientizar as pessoas para provocar mudanças. “ O Poder sempre é

¹³ Além das foto-performances, das exposições nas ruas e outros espaços a céu aberto, os artistas participantes realizaram uma série de práticas colaborativas chamadas *Ações solidárias*. Nestas, eles trabalharam com alguma comunidade ou grupo social específico motivados justamente pela urgência da solidariedade em situações de desagregação humana e pela premência da ação imediata e fruto da própria iniciativa (algumas práticas colaborativas estão mais detalhadas no capítulo 3).

o verdugo; a sociedade sempre é a vítima. O trágico desta relação é que, as vezes, a vítima não sabe” (ESCOMBROS, 1995. Vide anexo 2).



Ilust. 29 Escombros, *La Piedad Latinoamericana. Série Pancartas I e II*. Foto de performance, 1988.

Nas propostas realizadas após a crise de 2001, percebe-se a questão da resistência como necessária para a sobrevivência, mas também para viver com dignidade. Está é a tônica de *La Estética de la Resistencia*, manifesto de 2003 onde além de propagarem a importância da manutenção da esperança não descartam a força da ação e da imaginação para a continuação da vida. “Porque nos roubaram o futuro, inventaremos um futuro” (ESCOMBROS, 2003. Vide anexo 2).

Hoje o *Escombros*, para alguns dos seus antigos integrantes, está muito diferente da sua fase inicial¹⁴. Houve como que uma diluição de seus interesses políticos e sociais da primeira etapa do grupo e a realização de poucas ações voltadas para o entorno urbano e contexto geral com suas problemáticas específicas. Entretanto, conforme pesquisa realizada, não foi constatado um abandono das antigas preocupações, mas o *Escombros* de hoje tem uma penetração maior nos espaços tradicionais do circuito de arte. Isto quer dizer que mesmo projetando ações para outros espaços, recebe convites de instituições para expor, mostrar documentação de suas ações e realizar debates e apresentações. Como por exemplo, com a série *Pancartas III* (composta de 12 fotografias) que foi exposta no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 2006. Até que ponto esta inserção neutraliza seu potencial de resistência? O *Escombros* mantém o espírito desobediente ou agora se satisfaz com a denúncia? Uma coisa é certa, dentro de um espaço assim ocorre uma modificação quanto à recepção. Isto significa que neles há como que uma bolha de proteção contra a contundência mais literal, justamente a forma adotada por este coletivo.

1.3.2. Táticas de narrar-se

A História é uma narrativa. É preciso reconhecer o papel da ficção dentro desta disciplina, mas usando o sentido antigo do termo: ficção como “aquilo que é trabalhado, construído ou criado a partir do que existe” (PESAVENTO, 2005, p. 53).

¹⁴ Conforme Juan Carlos Romero, em entrevista realizada pela autora em 16 de novembro de 2006, em Porto Alegre.

As atuações coletivas não são procedimentos sem discursos. Ao contrário, estes fazeres, em geral, são depois narrados e muitas vezes esta narrativa serve, taticamente, como meio para sua difusão. Em encontros presenciais ou através do ciberespaço, via sites e blogs, encontramos estes discursos que tentam dar conta da inventividade incessante com que os coletivos atuam hoje.

Porque falar em inventividade incessante? A criatividade é necessária para viabilizar projetos sem ou com escassos recursos, para atuar fora dos espaços tradicionais e para envolver outros participantes – três quesitos que estão presentes nos coletivos e iniciativas coletivas estudados. A freqüência intensa do que não cessa é por terem de, todo o tempo, recompor idéias incluindo os elementos que surgem e as circunstâncias que mudam. A imagem que se pode usar com alguma pertinência, como metáfora, seria a de um par que dança sempre pela primeira vez: os corpos se aproximam e buscam o conhecimento recíproco, tátil e urgente para que a dança aconteça. Este incerto ajuste não tem fim, todo ele é a própria dança. Como disse o pesquisador francês, o relato é ele próprio uma prática do espaço (CERTEAU, 2002, p. 200).

A representação, o imaginário e a narrativa são as portas de acesso pelas quais buscou-se entrar em contato com os coletivos. Observar como eles se imaginam, se apresentam e tecem seus discursos e detectar nesses o que ressoa e o que distoa. Isto quer dizer observá-los desde uma perspectiva entusiasmada e próxima, porém sempre analítica.

A própria história é aqui entendida como uma narrativa e como uma possibilidade de escrita, o que não exclui o fato de ser passível de re-escrituras, e de aproximação com o objeto sobre o qual se debruça. Como esclareceu a historiadora Sandra Pesavento, a história é a escuta das narrativas do que passou e a reconstrução de uma terceira. “O mais certo seria afirmar que a história estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas” (PESAVENTO, 2005, p. 51). Porém o foco deste estudo recai sobre a primeira fala sempre buscando detectar a tática de narrar-se dos coletivos. Seus modos de dizer suas ações, de mostrar-se e representar-se.

O narrador (nesta pesquisa é o coletivo) é quem “se vale da retórica, que escolhe as palavras e constrói os argumentos, que escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto, que fornece uma explicação e busca convencer” (IDEM, p.50).

O *Escombros* pode ser estudado através da maneira como eles se imaginam, como viabilizam a apresentação de si mesmos, pelos seus *modos de fazer*, pela própria produção artística e, ainda, pelos discursos que pronunciam ou escrevem.

Sobre estas narrativas do coletivo argentino, se pode afirmar que elas ainda veiculam uma imagem de resistência e comunicam um desejo de estar atuante dentro de uma sociedade não apenas como artistas, mas como cidadãos lúcidos e ativos, como se constata pela leitura dos manifestos. Ou melhor, concebem o artista como cidadão distanciando-se da idéia romântica do artista como ser especial que cria isolado do mundo na solidão de seu atelier. Mesmo assim, o

coletivo *Escombros* não costuma se apresentar como um grupo que faz arte política, mas coloca sua produção como arte urbana e humanista pela qual busca exercer uma reflexão sobre viver na Argentina. Quando questionado, em entrevista realizada em 2005, sobre as condições de vida em seu país e sua atuação, afirmou que:

A resistência é sempre um projeto no limite do fracasso. Entretanto como chegamos ao futuro sem nada mais para perder, confiamos em que essa debilidade será nossa força. Na realidade, já nos roubaram o futuro, porém nós o inventaremos, o tomaremos de assalto. Reconstruir-lo exigirá a coragem de saltar no vazio e a vontade de sobreviver à queda. A única coisa impensável é render-se¹⁵.

1.3.3. Táticas de representar-se

A informação dos *modos de fazer* dos coletivos, abordando mais especificamente ações que já ocorreram, se faz através de representações. Uma construção que, a partir de conversas e entrevistas com os participantes dos coletivos, da análise de suas publicações impressas e de suas interfaces digitais tais como blogs e sites, pretende verificar como estes agrupamentos atuam, como inventam seus trajetos e espaços de resistência.

É a apresentação de si, a *tática de representar-se*, que é agora analisada. Compreender este processo foi importante por que dentro dessa maneira de mostrar-se ao mundo, dessa apresentação de quem são e do que fazem, é que se detectou o pensamento e a produção dos coletivos sobre seus espaços contextuais e temporais. Ou seja, também se visualizou seus entornos físicos

¹⁵ Entrevista para a revista *Veintitrés*. Disponível em: http://www.grupoescombros.com.ar/02-elgrupo_roberti.htm. Acesso em: 13/02/06.

locais e a consciência global de sua época. Além de ter permitido rastrear suas concepções sobre arte e processos criativos: o que pensam como arte e como fazer cultural e como, partindo daí, se colocam no mundo contemporâneo.

Conceber o imaginário como um sistema também interessou por que assim se pôde analisá-lo como construção e, portanto, identificar seus sujeitos (aqui estes não são indivíduos, mas coletivos) com suas práticas e seus contextos, ou seja, historicizá-lo, em sintonia com a conceituação de Pesavento:

A idéia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a idéia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica (PESAVENTO, 2005, p.43).

É por mais esta via – a de como os coletivos se imaginam e representam – que também se pode buscar os pontos de contato e de distanciamento deles em relação aos seus contextos e circuitos. Quanto ao método de análise do material publicado pelos coletivos, por meio impresso ou digital, ele sofreu indagações sobre quem escreve e qual o lugar de onde escreve, sobre aquilo que fala e como fala e, ainda, no terceiro aspecto que é o da leitura, ou seja, da recepção, refletiu-se sobre para quem este texto foi escrito. (IDEM, p.70).

Imagens videográficas e fotográficas também foram tomadas como fontes iconográficas de pesquisa, pois são produzidas pelos coletivos com a intenção de documentar suas ações e os espaços que criam. Como documentam suas

práticas? O que priorizam nesta documentação? Por quê? Qual o discurso que subjaz nas imagens? Estas imagens representam uma maneira específica de querer ser visto?

É fundamental ter em mente que as imagens são “plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado” (PAIVA, 2002, p.14).

Retomando o coletivo *Escombros*, por exemplo, este apresenta-se como um grupo de arte na rua, ou arte pública. Ou seja, buscam dar significado artístico às suas práticas mesmo quando convidados a falar sobre as mesmas em eventos de outras áreas. Afirmam sua permanente preocupação com a denúncia, e a maneira crítica e posicionada de seus fazeres “sempre expressam a realidade sociopolítica que o país vive nesse momento”¹⁶, mas não querem ser vistos apenas como um grupo de protesto.

A preocupação com o caráter artístico transparece tanto em suas práticas como na produção de imagens e objetos e no próprio apuro da documentação que fazem dos mesmos. Apesar de não serem aqui analisados, vale citar que o acento ético e social deste coletivo também está presente no conjunto dos “objetos de consciencia” que o grupo vem realizando desde 1989. São objetos artísticos que buscam provocar a reflexão sobre determinados temas. Como por exemplo, a série de garrafas *Agua S.O.S*, de 1990. Eram garrafas cheias com a água contaminada do Rio Riachuelo que foram vendidas durante um evento artístico

¹⁶ Apresentação do *Escombros* disponível em : <http://www.grupoescombros.com.ar/grupo-breve.htm>. Acesso em: 13/02/06.

com ênfase em questões ambientais, chamado *Recuperar*, que aconteceu em uma antiga fábrica abandonada, na cidade de Avellaneda¹⁷.

A busca por conferir um caráter artístico também se percebe não apenas pelo aspecto formal, mas em como estes objetos são apresentados pelo coletivo: “obra-objeto”. A crítica política também se faz presente nestes “objetos de consciencia” como, por exemplo, no objeto *Festín* onde os integrantes abordam de forma evidente sua posição contrária à ação norte-americana no Iraque (ilust. 30).

A imagem é para ser vista e o texto para ser lido. “Mas todo discurso se reporta a uma imagem mental, assim como toda imagem comporta uma mensagem discursiva” (PESAVENTO, 2005, p. 86). Para esta investigação, texto e imagem foram tratados em uma relação de complementaridade. Não interessando discutir qual das duas formas de representação do mundo teria maior conexão com o referente que representa. Tampouco importou abordar as questões quanto ao poder de impregnação de suas mensagens (do texto e da imagem) para um receptor.

[...] a leitura das imagens é, em certa medida, um exercício primordial de alteridade. Isto é, lê-las é, também, aprender a ler o outro, a ler as referências que não são as nossas, a ler o mundo que não é o nosso e a partir daí perceber que o mundo é construído sobre semelhanças e sobre diferenças que coexistem, às vezes de maneira harmônica, outras vezes conflituosa e antagônica (PAIVA, 2002, p. 104).

¹⁷ Avellaneda é uma cidade da província de Santa Fé. Sua população é de aproximadamente 23 mil habitantes e dista 792 km de Buenos Aires e 320 km da capital da província.



Ilust. 30 Escombros, *Festín*. Ferro, couro, madeira e materiais diversos, 2003. 70 x 110 cm.

Sublinha-se que aqui está sendo tratado um tempo presente, ou seja, onde os modos de fazer dos coletivos ainda estão se desenvolvendo. Muitas vezes eles são, portanto, tomados como processos abertos e inconclusos. Foi buscado um cruzamento entre a fotografia e a narrativa, tomando a ambas de modo a não isolá-las de suas condições de produção. De maneira a que elas sejam pensadas dentro de um contexto histórico, social e também artístico quando de sua produção e que se leve em conta, ainda, os sujeitos que produziram como seres históricos. Assim, tanto os discursos quanto as imagens foram observados como *táticas* e como *instrumentos* de pesquisa.

1.4. América Latina, que espaço é este? História ou histórias?

É de Octavio Paz a afirmação de que a América Latina “é um mosaico, um espelho quebrado” (apud GLUSBERG, 1999, p. 30). Referente à história mais recente da América Latina¹⁸, há nos primeiros 30 anos do século XX alguns traços comuns entre os diversos países: economia dependente com desenvolvimento pautado pela produção de produtos primários para exportação e fraco desenvolvimento das forças produtivas com a consequente perpetuação de relações pré-capitalistas, além disto, o despotismo político era exercido pelas classes dominantes oriundas de setores latifundiários e não-industriais (WASSERMAN, 2004, p.7).

Dentro deste período inicial do século XX já se pode observar diferenças históricas, entre os países latino-americanos, que eram devidas à diversidade de seus recursos naturais e tipo de produção, suas estruturas de classes, presença ou não de imigração europeia e quanto ao tipo de vínculos com o exterior tais como a presença de economias de enclave, por exemplo (IDEM, p.17). O processo de industrialização e modernização ocorreu também de forma desigual tendo maior impulso no Brasil, Chile, Argentina, Uruguai e México. Mas foi desse setor que partiu a maior contra-ofensiva ao domínio oligárquico-latifundiário.

A partir da década de 30 houve o surgimento de setores burgueses que investiram ideologicamente no discurso modernizante e a ocorrência de governos

¹⁸ Optou-se por traçar este breve panorama histórico desde o último século para que servisse como base para melhor contextualizar os coletivos tratados e compreender suas preocupações, questionamentos e formas de atuação.

populistas-nacionalistas em países como México, Argentina, Bolívia, Brasil e Equador que, em alguns casos, perduraram até os anos 70. O processo de industrialização entre os anos 30 e 60 também se pautou pela heterogeneidade para a qual diferentes fatores contribuíram, tais como:

[...] tipo e intensidade do desenvolvimento urbano, tamanho do potencial do mercado interno, custos relativos do comércio interno, oferta de matérias-primas, tecnologia, malha de ferrovias e indústrias de transformação de produtos primários (frigoríficos, engenhos de açúcar, beneficiamento de café, etc). (PRADO, 2004, p.28)

Dentro deste quadro de diversidade aponta-se para aqueles países que já há mais tempo tinham iniciado seu processo de industrialização, sendo este, então, anterior à II Guerra Mundial: Brasil, Argentina, México, Colômbia, Uruguai e Chile. Por outro lado, detectam-se outros países de industrialização mais recente – posterior à II Guerra – e desde seu início articulada com o capital monopolista: Peru, Venezuela, Equador, Costa Rica, Guatemala, Bolívia, El Salvador, Nicarágua, São Domingos, Honduras, Cuba e Panamá. Sendo que há, ainda, os países sem industrialização de tipo algum, como o Paraguai e Haiti (LOPEZ, 1998, pp. 117-122).

A partir da II Guerra Mundial intensificou-se a presença dos Estados Unidos drenando a economia latino-americana e se aproveitando da sua dependência tecnológica que limitava seu desenvolvimento industrial. A crise econômica então gerada foi paga pelos trabalhadores que se viram cada vez mais empobrecidos. Houve uma maior politização e organização dos mesmos como classe. A reação que buscava a manutenção do *status quo* se deu através do surgimento das

ditaduras militares perdurando até os anos 80, com o apoio das classes dominantes e dos Estados Unidos. Durante este período, perpetraram uma repressão brutal às manifestações políticas e culturais que condenavam e se opunham aos abusos cometidos. Inclusive, existiam muitos coletivos que possuíam um claro acento político.

Os processos de redemocratização na América Latina também tiveram diversidade de tons nas suas várias regiões. Apesar disto, obedecendo a uma ordem econômica internacional, a volta à democracia teve um caráter conservador onde, entretanto, houve o retorno de organizações políticas que haviam sido proibidas pelas ditaduras. Porém é importante observar o surgimento de outras formas de mobilizações que se organizaram dentro dos próprios regimes de repressão e que, por isso mesmo, contam com um certo aspecto camuflado quanto a suas implicações comunitárias como, por exemplo, os clubes de mães e associações de bairro que indicam formas organizacionais de tipo autônomo e horizontalizado. Estas foram os embriões de diferentes organizações de caráter micropolítico a partir de então, bem como as discussões políticas que estavam em curso até o início do período de repressão.

A partir dos anos 80, na América Latina, observa-se a continuação da ingerência predatória do capital internacional que, via FMI – Fundo Monetário Internacional –, imiscui-se nos assuntos internos dos diversos países. Em nome do neoliberalismo ocorreram desvalorizações monetárias e cortes nos gastos públicos com a piora dos níveis de qualidade de vida e o aumento de processos de marginalização e a deteriorização dos serviços nos centros urbanos. Mesmo

onde não houve golpes militares foram adotadas medidas econômicas conservadoras como no México, Venezuela e Colômbia confirmando a influência econômica e política do neoliberalismo (GUAZZELLI, 2004, p. 77).

Na América Latina as diferenças se impõem e elas dão a tônica desta região mais do que seus aspectos similares superficiais. Há também tempos diferentes conforme desenvolvimentos econômicos e culturais. Ao se falar sobre identidade latino-americana, “não caberia entender este termo como expressão de unicidade, mas como palco comum de diferentes processos de auto-afirmação” (ESCOBAR, 1999, p. 69).

Sendo assim, foi neste espaço multifacetado que foram observados os *modos de fazer coletivos*. Suas urgências e propostas revelando a potência que há no sonho, o prazer de estar-junto e a força da prática compartilhada.

2. Coletivos e iniciativas coletivas

Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa...

Deleuze e Guattari

Neste capítulo iniciamos abordando questões relativas à arte e esfera pública. Estes são termos que aparecem sempre vinculados à produção dos coletivos que atuam nos espaços cotidianos visando ativá-los. A seguir serão apresentadas reflexões sobre as motivações do coletivismo dentro do contexto sul americano contemporâneo. Entretanto, sem esquecer que a autoria coletiva pode ser rastreada na história da arte, mesmo em momentos onde a representação dominante do artista era a do gênio inspirado e que trabalha isolado. Desde então se podem perceber práticas que não confirmam exclusivamente esta maneira individual da criação artística: os alemães do *Die Brücke* que chegaram a trabalhar interferindo uns nas pinturas dos outros e o *cadavre exquis* dos Surrealistas, são exemplos do que Grant Kester chama de “tradição subterrânea de autoria difusa

ou coletiva, interação colaborativa e formas processuais de produção”¹⁹. Havia ainda as formações dos futuristas, dos dadaístas e dos construtivistas que além de se reunirem em grupos para a escrita de manifestos, visavam discutir e divulgar suas produções. Em vários destes agenciamentos havia, entretanto, disputas pessoais internas e expulsões que revelam a indisposição quanto à diferença no interior dos mesmos. Via de regra, exigia-se ainda a subordinação de todos às regras estéticas explicitadas em seus escritos. Na arte moderna era a procura pelo novo e pela ruptura a marca da produção artística.

Na arte contemporânea, não se verifica a busca por uma linguagem universal. Na verdade, observa-se a coexistência de grande diversidade de poéticas que surgem de inúmeras vertentes. Agora, conforme Arthur Danto, estamos em uma era “pós-histórica” que conta com “um imenso menu de opções artísticas e de modo algum restringe o artista no instante de realizar a escolha que lhe interesse” (DANTO, 1999, pp. 159-160).

Quanto à multiplicidade da arte contemporânea, Nathalie Heinich, ao considerá-la como um gênero de arte, observou:

Nos interessa afirmar a *pluralidade das formas de conceber e de praticar a arte hoje*, pois esta pluralidade torna possível a *coexistência de modos de fazer e de ver* [...]. E é precisamente por esta razão que é necessário considerar as categorias da arte não como paradigmas que se excluem uns aos outros [...], mas como gêneros que coexistem sem que nenhum possa legitimamente pretender à exclusividade (HEINICH, 1999, pp. 27-28. Grifo nosso).

¹⁹ KESTER, Grant. Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity. Disponível em: http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/GK_Website/Research/Partnerships.htm. Acesso em: 06/10/2006.

Se em alguns grupos das vanguardas históricas encontrava-se o princípio de morrer por uma causa, na contemporaneidade a idéia é a de viver e gozar todas as causas pelas quais tenhamos interesse.

2.1. Arte e esfera pública

Martha Rosler²⁰ diz que a cidade “é um conjunto de relações tanto quanto uma concentração de construções: é um lugar geopolítico”. Não mais apenas o espaço físico, mas entidade atravessada por relações e disputas, inclusive quanto ao seu modo de usar.

Como os coletivos que trabalham fora dos espaços tradicionais de visibilidade da arte pensam a cidade? São conscientes de que podem intervir na sua representação e na de seus habitantes, sobretudo aqueles que estão ausentes ou são invisíveis nos discursos do poder?

Um espaço público e político deveria ser onde se confrontam idéias. Nele ocorrendo encontros e embates e estes, ao invés de serem apaziguados pela neutralidade dos termos do consenso, devem ser mantidos para que provoquem o surgimento de outras saídas, outras maneiras de conviver.

Rosalyn Deutsche, partindo das reflexões sobre democracia radical do filósofo francês Claude Lefort, afirma que “o espaço público implica uma

²⁰ Neste ensaio ela reflete a partir de seu projeto “If You Lived Here” sobre as cidades contemporâneas, os sem-teto e as representações que deles são produzidas pelo poder econômico e político, os processos de gentrificação e os artistas imersos nestas contingências. In: BLANCO et al, 2001, pp. 173-203.

institucionalização do conflito”. Ele é o espaço onde ocorre a negociação entre o significado e a unidade do social. Onde o que pode ser reconhecido é justamente “a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo” (In: BLANCO et al, pp. 289-355).

Neste sentido, o espaço público nunca está concluído, não se pode tomá-lo como uma entidade fechada em si mesma. Ele é o processo de sua própria construção. Ele é o possibilitador de sua condição de existência que, por sua vez, nunca se conclui. Ou seja, aqui o termo espaço público refere-se a este espaço que pode ser tanto extra-discursivo como discursivo, mas que se caracteriza por suportar os conflitos das condições de sua existência e permanência.

É onde acontecem os projetos compartilhados que partem da conversa entre sujeitos ativos. É o espaço para que se realizem as proposições dos coletivos que buscam atuar fora dos espaços tradicionais. Neste espaço público os conflitos não se restringem ao âmbito dos propositores, ou seja, entre os integrantes dos coletivos, mas podem abrir-se para a cidade, a totalidade de seus habitantes e/ou seus representantes políticos.

Há ainda uma idéia subjacente ao termo “público” quando usado para adjetivar um fazer em arte: o olhar e o que é olhado se constroem mutuamente e, também, socialmente. Assim espaço público é onde tanto o sujeito como aquilo que ele vê e significa estão em interação e contínuo processo de incompletude pelas contingências e pelo fluxo.

No âmbito desta investigação, espaço pode ser tanto físico como discursivo. E público pela condição de abrigar o conflito quanto à legitimidade de sua existência. Nestes espaços públicos construídos social e culturalmente, ou seja, não são “naturais”, é legítimo então perguntar quem os nomeia, circunscreve, usa e para quê.

Tanto a reflexão crítica como a produção de artistas que consideram o espaço mais do que simplesmente um dado físico, não acontecem apenas hoje e podem ser rastreadas historicamente. Sendo assim, para que se contextualize as mesmas, apresenta-se a seguir uma síntese histórica partindo de alguns autores que assim pensaram o espaço e a arte pública.

No minimalismo, as condições do espaço eram consideradas nos termos de sua fisicalidade e em função de um objeto proposto. Isto significa que o idealismo da escultura moderna que os artistas da *Minimal art* pretendiam criticar era, na verdade, deslocado para o espaço.

Douglas Crimp em seu artigo “A redefinição da especificidade espacial”, de 1992, investiga porém o que há de específico na concepção de lugar na obra de Richard Serra e aponta já neste artista, um ícone dos primeiros trabalhos *site-specifics*, que as considerações sobre o espaço onde se instalam suas esculturas indicam muito mais do que apenas os vetores de orientação física. Serra mesmo afirmou que “não existe nenhum lugar neutro. Todo contexto tem seus limites e conotações ideológicas. É apenas uma questão de grau” (citado in: BLANCO et al, 2001, p. 160). Para Crimp, há projetos deste artista que evidenciam a sua

consideração sobre a especificidade política do espaço urbano. Seria o caso, por exemplo, de *Terminal*, instalada em 1977, em Bochum, Alemanha.

Este trabalho foi acusado por sua “fealdade” e por não simbolizar “positivamente” a região de carvão e aço, nele sendo impossível o trabalhador espelhar-se com “orgulho”. Ao não atender a esta ideologização do trabalho e ao encobrimento das contradições entre a realidade do trabalhador, o capital e o Estado, o artista toca na questão fulcral do uso simbólico e político do espaço urbano pelas classes dominantes (IDEM, pp. 163-171). Assim, se pode afirmar que Serra já acionava um pensamento sobre o espaço público, de acordo com o que Deutsche preconizou na década seguinte: ele é onde acontece a legitimidade do debate.

A arte pública, por sua vez, também conta com uma história própria ou, talvez melhor, seja aceitar que existem diversas histórias da arte pública. Nelas, há diferentes pressupostos sobre o que a arte pública é e, ainda, como deve parecer. Mas a heterogeneidade salta aos olhos quando se observa que, desde os monumentos até as ações colaborativas com comunidades específicas, são encontrados sob esta designação.

No âmbito desta pesquisa quando se usou o conceito de arte pública foi segundo Rosalyn Deutsche:

Desde o momento em que qualquer lugar é potencialmente transformável em espaço público ou privado, a arte pública pode ser entendida como um instrumento que, ou bem ajuda a produzir espaço público, ou bem questiona um espaço

dominado que as instâncias oficiais decretam como público (in: BLANCO et al, 2001, p. 310).

Historicamente, desde, pelo menos, os anos 70 e, inclusive, em um país tão marcado pela economia capitalista e pelo modo de vida individualista de seus habitantes, os Estados Unidos, observa-se projetos de arte pública que já buscavam melhorar a qualidade de vida dos habitantes das cidades. Alguns destes foram desenvolvidos procurando envolver grupos sociais marginalizados e obtendo diferentes graus de adesão.

Um exemplo aconteceu no *Soho*, bairro de Nova York, onde Gordon Matta-Clark buscou soluções para a questão da moradia precária dos sem-teto. Experimentou com a construção de paredes feitas a partir de materiais encontrados no lixo, como plástico, latas e garrafas de vidro que foram re-fundidas e se tornaram ladrilhos. O artista fabricava estes ladrilhos diante dos sem-teto buscando sensibilizá-los para a adoção de seu método para a construção de abrigos que seriam mais resistentes à chuva e à neve. Matta-Clark chegou a inaugurar um de seus *Garbage Wall* com um assado de porco para tentar atrair, pelo odor da comida, os sem-teto que viviam em caixas de papelão nas imediações para que discutissem suas idéias. Não logrou, apesar de seus esforços, obter a adoção de suas idéias pelo seu público-alvo.

Entretanto, esta experiência no *Soho* é interessante, pois já demonstra uma certa busca por uma convivialidade entre os artistas. Mesmo não se tratando de coletivos, naquele bairro ocorria uma vivência diária muito próxima e pautada pela ajuda mútua como forma de superar as dificuldades. Se, em algumas ocasiões, o

excesso de proximidade era visto como fonte de conflitos, em outras era também a oportunidade de trocas positivas, de críticas mútuas e de opiniões sobre seus respectivos projetos que saíam enriquecidos destes embates (CRAWFORD, 2007, pp. 29-31).

Nos anos 60 e 70 observa-se uma grande ênfase na experimentação artística, bem como uma guinada de muitos artistas para o lado de elaboração de projetos comunitários e alguns, inclusive, com grande ênfase política e outros, na contracultura. Já na década de 80, houve um crescente interesse na comercialização da arte como forma de investimento, refletindo a economia do período e contando ainda com a absorção daquelas práticas mais experimentais e des-materializadas.

Nos anos 90, ocorreu uma re-organização dos artistas em busca de uma maior comunicação entre eles e iniciava-se uma outra fase de formação de coletivos onde os contatos e as trocas ocorressem sem a interferência de instituições ou pessoas intermediárias. Isto acontecia em paralelo ao crescimento do papel do curador, ao incremento na construção de grandes museus e ao surgimento de novos centros culturais e de bienais de arte ao redor do mundo.

Na Europa, desde então, esta reorganização dos artistas visa fazer frente ao processo de crescimento dos movimentos e partidos conservadores, de direita e extrema-direita. Mas, na América Latina, representa mais um desejo de sobreviver em ambientes onde há ausência de incentivos materiais aos artistas e, importante ressaltar, o desejo de não ter seus projetos vinculados a instituições

mais conservadoras que neles buscam interferir, ou ainda, que têm práticas administrativas marcadas pela ausência de propostas claras e muitas vezes com falta de transparência. Aqui se pode falar tanto de não estar alinhado com práticas que carecem de ética quanto de crise de representação: os artistas querem ser responsáveis por produzir seus projetos e por produzir a maneira como estes serão apresentados ao público.

Observa-se, como uma tendência na arte dos anos 90, a intenção de explicitar os desejos dos artistas por maior liberdade de ação e de movimentos frente ao modo sempre mais atrasado das instituições tratarem as poéticas contemporâneas. No contexto latino americano verifica-se a carência de projetos e políticas mais criativos e de caráter mais aberto das instituições culturais públicas.

Atualmente, pode-se pensar na atuação de alguns coletivos como reação a movimentos de privatização da cultura, como por exemplo, o incremento da aparição de centros culturais pertencentes a instituições financeiras. E o fato de empresas privadas estarem se apresentando como grandes patrocinadoras de exposições, de bolsas para artistas e eventos. Reação dos coletivos também se faz contra a privatização dos espaços urbanos e a maneira de usar projetos de artistas ligados a intervenções urbanas, práticas colaborativas e *site specific* para recuperar áreas físicas e sociais degradadas que interessam à especulação imobiliária. Os projetos desenvolvidos pelos artistas servindo então para “sanear” áreas da cidade e sendo apropriados pelo capital, tanto pelo seu poder de revalorizar áreas como pelo de lhes agregar capital simbólico.

Como fazer frente a estas apropriações pelo capital? Ou talvez a questão seja como escapar da despotencialização da crítica dos projetos de artistas? Ou mesmo buscar táticas que tornem a apropriação, ao menos em um primeiro momento, impossibilitada. Uma possibilidade diz respeito à própria relação com o poder: não reproduzir sua lógica.

Com todos estes antecedentes apresentados o que se pretendeu é sublinhar que tanto a arte pública como a arte ativista têm suas histórias próprias apresentando muitos referentes anteriores em diferentes contextos e épocas²¹.

Agora, para tratar de esfera pública foi adotada a conceituação de Alexander Kluge e Oskar Negt, no texto “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”. Para eles, a esfera pública é a “base dos processos de intercâmbio social”, é a condição da comunidade, “do que tenho em comum com outras pessoas”. É o espaço onde se organiza a experiência coletiva em função de relações sociais. Esta experiência social pode ser emancipatória ou reacionária. No último caso é quando atende a interesses concretos de um grupo dominante que se sobrepõe a outros e os explora e manipula, esta esfera pública oferece a falsa impressão de ser representativa de todos. Já a que se pretende emancipatória é justamente onde as experiências não se submetem a esta condição de mediação e de deformação, não são alienadas (In: BLANCO et al, 2001, pp. 227-271). Segundo os autores,

²¹ Para um aprofundamento neste tema, ver *Insurgências Poéticas, arte ativista e ação coletiva*. Dissertação de Mestrado de André Mesquita. Há ainda o texto, de Nina Felshin, “Pero esto es arte? El espíritu del arte como ativismo”. In: BLANCO et al, 2001, pp. 73-93.

A esfera pública é o que poderíamos chamar a fábrica do político: o lugar onde se produz. Quando este lugar de produção, o espaço onde as políticas são, primeiro, possíveis e, depois, comunicáveis, [...] tende a desaparecer, então sua perda pode ser tão grave hoje como foi a perda das terras comunais para o agricultor da Idade Média. [...] O mesmo ocorre hoje, em um estado histórico avançado, na própria cabeça das pessoas quando se lhes priva de uma esfera pública. Origina-se, então, o seguinte fenômeno: estou sentado em minha casa e tenho razões suficientes para protestar e querer sair, porém não sei a quem comunicar minhas razões, não tenho interlocutores. (IDEM, pp. 270-271).

Sobre a questão da experiência possível de um sujeito, podemos aproximar a posição destes autores com a de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”. Todos estão se referindo a situações idênticas de composição de sujeitos no mundo e esta composição estando comprometida com o lugar onde ocorre.

Há entretanto, nestes autores, a importantíssima consideração sobre a fantasia como atividade de produção de experiência, pois ela, ao se mostrar como saída da situação de alienação do trabalhador, faz também a crítica desta situação. Assim, há uma linha de fuga para o sujeito que não é então absolutamente submisso às condições materiais de sua inserção no mundo. Ele pode responder a estas forças. A fantasia refere-se à realidade de sua produção de três maneiras distintas: “a situação concreta onde surge um desejo, a situação concreta da impressão presente que vai ser elaborada e a situação concretamente imaginada do cumprimento do desejo” (IDEM, p. 260). Estas seriam, por outro lado, nos termos de Rancière, as “condições da partilha do sensível”.

Mas retomando a questão da experiência em Kluge e Negt, deve-se reconhecer que ecoa nela também o pensamento de um outro autor: Michel de

Certeau, justamente por considerar que os sujeitos possuem *modos de fazer* que resistem à pré-determinações.

Retomando e sintetizando a esfera pública é, então, o espaço onde se organiza a experiência coletiva, onde ocorrem negociações em função de relações sociais.

2.2. Unir forças

Quando se atua em um coletivo hoje, é necessário transformar as idéias em verbo, pela fala os participantes interagem. Assim é necessário comunicar e ainda esclarecer uma idéia ao outro, pois ao realizar a escuta este outro sempre agrega elementos da sua subjetividade no ato da compreensão. Discutir os objetivos, as *maneiras de fazer*, ajustar os alvos, eleger táticas, experimentar: o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações. Nestas trocas, além das idéias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto. Tempo longo pela necessidade da conversa, pela superação do choque entre diferentes, pelo que o confronto exige de cada um.

As múltiplas presenças, necessárias para que um coletivo exista e uma iniciativa coletiva se desenvolva, não buscam fundir-se. Seu conjunto não forma uma unidade: permanecem as integridades individuais. Neste sentido é importante tomar o conceito de rizoma. O rizoma “não é feito de unidades, mas de

dimensões, ou antes de direções movediças” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.32).

O impulso dos coletivos a partir dos anos 90 remete a um movimento de resistência à alienação, à expropriação do sonho, do desejo e do corpo. O coletivismo vem sendo observado por diversos teóricos a partir de distintas perspectivas e recebendo várias nomeações.

Há, já nos anos 60, a idéia de “grupo aberto” que se pode tomar como uma das matrizes para as práticas conjuntas e que, então, aparecia em áreas como o teatro. Esta noção já fora observada, sintetizada em uma proposição artística e comentada por Helio Oiticica para a manifestação coletiva *Apocalipopótese*, no Rio de Janeiro, em 1968. Ele propunha uma “experiência de grupo aberto” como uma forma de contato direto:

Grupo aberto [...] posso imaginar um grupo em que participem pessoas “afins”, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’.²²

Nesta pesquisa, as iniciativas coletivas que não têm um número fixo de integrantes ou uma preocupação com um *núcleo* de formação podem ser pensadas com esta abertura proposta por Oiticica. São exemplos a argentina *Red Trama* e a brasileira *Rede CORO* sobre as quais voltaremos mais adiante.

²² OITICICA, Helio. *Apocalipopótese*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0387.69 p01 - 369.JPG. Acesso em: 18/11/06.

Vale sublinhar a percepção de Oiticica para a questão do inusitado quando se atua em coletivos. São vários sujeitos, cada um com suas singularidades, mas não é apenas dessa variedade que um coletivo se compõe. Surgem outras modalidades de pensar justamente no encontro destas singularidades: há o choque, a explosão das idéias que se confrontam e resultam em outras cujo número é desconhecido e incontrolável. Oiticica e Lygia Clark foram artistas que já nos anos 60 trabalharam com questões de participação que alargavam a idéia de “público” para a arte e que repercutiram no trabalho de outros artistas em todo o mundo.

Os modos de fazer coletivos podem ser uma criação compartilhada ou individual. Porém, neste último caso, deve haver a reflexão conjunta quanto à circulação dos trabalhos, ou qualquer outra *tática de ação* que seja desenvolvida de forma coletiva. Existe a consciência da ação comum e as decisões são tomadas em conjunto. Um exemplo é o projeto *La calle del Algodón* do coletivo equatoriano *Experimentos Culturales* onde a partir das fotografias de um dos integrantes todos se mobilizaram para a realização de um projeto de ativação de espaço na cidade de Quito (vide capítulo 4).

Nos coletivos e iniciativas coletivas estudados observaram-se certas preocupações e táticas comuns:

- há movimentos de confluência entre produção e reflexão, o que evidencia a vontade de um amadurecimento gerado pelo pensar e pelo diálogo e, ainda, a busca por uma prática mais reflexiva;

- há questionamentos quanto ao papel do artista e sobre o sistema das artes, incluindo-se aí a questão da posição ética e política dos criadores e da arte e suas ligações com a vida;
- realização de críticas quanto aos espaços de arte (repetimos que ao falar de espaços de arte estamos fazendo referência aos lugares convencionais de circulação do sistema artístico tais como museus, centros culturais públicos e privados e galerias comerciais) bem como criação e gestão de espaços próprios.
- atuação ampliada dos participantes que se tornam, então, agenciadores. Eles tomam para si, além da produção do projeto propriamente dito, a realização de situações, eventos e intervenções. Enfim proposições onde desempenham diferenciadas funções que passam pela captação de recursos, divulgação, entre outras;
- criação de trajetórias próprias de inserção e circulação;
- busca de contato mais direto com o público, sem mediações;
- propostas onde os limites entre público e artistas se borram;
- podem ter atuação com comunidades específicas, inclusive podendo ser em conjunto com movimentos sociais.

Todas estas questões estiveram presentes ao longo desta pesquisa onde foram analisadas à luz de exemplos que permitiram realizar tais colocações. Repetimos que os *coletivos* são agenciamentos onde se atua sob um mesmo nome para todos os projetos realizados e que *iniciativas coletivas* são os agrupamentos que não adotam uma identidade comum como coletivo, podendo

haver criação e trabalho compartilhado, porém visando apenas a um determinado fim. Por sua vez, os espaços autogestionados aqui observados são aqueles cujos integrantes são os responsáveis pela idealização e administração da iniciativa (gestão coletiva), podendo buscar recursos de financiamento em diferentes fontes, desde que isto não implique em perda de autonomia administrativa.

Não se está afirmando autonomia quanto ao campo artístico. Muitos fazeres coletivos investigados não buscam localizar-se fora do sistema das artes, mas ter liberdade quanto ao trajeto que percorrem dentro do mesmo e quanto às táticas de resistência e crítica que desenvolvem. Entretanto reconheceu-se a atuação de alguns coletivos ativistas (que preconizam a ação direta) que não se interessam por circular neste sistema. Desenvolvem ações táticas e podem agir diretamente junto com grupos sociais de naturezas diversas em atuações políticas e sociais e/ou criam manobras de crítica, contestação e subversão e movimentos de inclusão. Não se representam dentro das instâncias de circulação nem de reflexão do circuito artístico, mas se o fazem, são inseridos independentemente do grau de crítica que façam ao sistema (vide capítulo 3). O sistema das artes tem sua lógica de sobrevivência pautada pela assimilação, além do que, é pelo seu caráter informe e adaptável que ele vai absorvendo tudo o que lhe proporciona um verniz de renovação e alimenta sua capacidade de oferta ilimitada de bens simbólicos.

Podemos constatar que, pelo menos, desde os anos 60 do século XX, o sistema das artes foi pressionado para que se tornasse mais elástico. Afirmamos que este sistema é onívoro. Ele se alimenta inclusive das oposições e questionamentos que sofreu e sofre e sua abrangência estende-se para fora das paredes de seus espaços tradicionais. Mesmo ativando qualquer outro espaço como

um espaço da arte, os artistas e suas proposições são vistos por aqueles agentes que elaboram uma fala sobre eles, os re-enviando para o sistema artístico (PAIM, 2004, pp.129-130).

É necessário definir o que se entende por sistema das artes: trata-se das instâncias de produção, circulação, reflexão, apreciação, ensino e consumo da arte e os sujeitos que as representam. Ou seja, o sistema das artes é composto pelos artistas e seus ateliês, pelo público especializado e não-especializado, pelos espaços de visibilidade e pessoas que deles se encarregam, como os marchands e, ainda, pelas exposições e eventos que podem ocupar locais provisórios (como algumas Bienais, por exemplo). Também, pelos críticos e curadores, pelos jornalistas especializados e as publicações destinadas à arte, pelas instituições e cursos de formação e seus professores e alunos, pelos pesquisadores da arte e pelos colecionadores. Então, sintetizando, este sistema se compõe dos espaços e circuitos, dos discursos, das instituições e dos indivíduos que se dedicam à arte.

É Pierre Bourdieu quem afirma o poder legitimador deste sistema ao impor o que ele próprio afirma ser arte, circunscrevendo a sua validade social em um determinado período (BOURDIEU, sd, p.11). Aí se podem observar as inter-relações entre artistas e sistema: as ações de artistas que pressionam estes limites e o sistema que vai reagindo, mas também afrouxando seus contornos. Ainda para Bourdieu, o sistema das artes é “o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1987, p. 105).

Mas além da questão da legitimação e da dominação quanto ao que se entende por arte, há ainda outro aspecto importante: seu elitismo. Este se apresenta muitas vezes velado nos discursos democratizantes sobre arte e público. Estas falas ocultam a forma de distribuição e acesso desiguais em tempos de globalização e capital neoliberal (capital sem pátria). A reflexão sobre o caráter excludente, dominador e elitista do sistema das artes foi desenvolvida por Bulhões:

E os sistemas da Arte continuam a estabelecer o que é ensinado, feito, visto, avaliado e vendido como Arte, colocando-se a serviço das elites como estrutura social veladamente institucionalizada. Suas contradições internas derivam do fato de que, sem abandonar a função de distinção social das elites e sem superar as inserções desiguais nos processos de globalização, essa estrutura não apresenta alterações radicais. Continua concorrendo para a permanência de uma ilusão que disfarça privilégios, eliminando o caráter ostensivo dos eixos de poder político econômico e social, para mantê-los mais fortes e persistentes. Mesmo ocorrendo sistematicamente alterações nos sistemas, as questões básicas do elitismo, da dominação e da excludência, que estavam evidentes nas origens dessa institucionalização, não são eliminadas; pelo contrário, esses aspectos apresentam-se de forma difusa, tornando mais complexo e difícil seu questionamento (BULHÕES, 2005, cópia sem paginação).

Considera-se, para este estudo, que todas as ações de coletivos e todos os produtos que foram narrados ou apresentados dentro de alguma das instâncias do sistema das artes, foram considerados como artísticos. Entretanto, há táticas que permitiram uma autonomia do fazer e margens ampliadas de liberdade.

2.3. Desterritorializar e compor novos territórios

A questão da desterritorialização, nesta pesquisa, deve ser tomada como o efeito da ação consciente dos coletivos e iniciativas coletivas. Ao agirem buscam produzir miragens, ruídos, atalhos e desvios nos territórios já delimitados. Seus *modos de fazer* são práticas desobedientes e resistentes à apropriação ligeira e sem reflexão. Provocam e levam a pensar sobre as paisagens conhecidas ou então a tomar delas uma consciência renovada e alterada. Isto é a operação de desterritorialização: saída de um lugar demarcado pela transposição de suas fronteiras e investigação sobre o que está dentro e o que é mantido fora. Porém o processo não se encerra aí: de uma desterritorialização parte-se para outras combinações entre territórios, recompondo paisagens e transformando o terreno. Este é o significado do primeiro teorema de desterritorialização ou proposições maquínicas, de Deleuze e Guattari:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE e GUATTARI, 1996, pp. 40-41).

Os integrantes das práticas coletivas na América Latina se agrupam para buscar atingir algum objetivo como, por exemplo, realizar ações no espaço das ruas, criar espaços de visibilidade e unir forças para realizar projetos. Os coletivos traçam percursos próprios e adotam táticas; procuram ainda a riqueza da troca e o compartilhamento da criação.

Há a predominância de coletivos de vida efêmera: estão sempre se compondo e recompondo em distintas formações. Entender esta fluidez e tentar capturá-la sem pretender estancar o fluxo foi um dos desafios deste estudo. Ter pensado esta movimentação em termos de territorialização-desterritorialização-reterritorialização, onde as subjetividades se produzem e modificam gerando o dinamismo das composições-decomposições-recomposições.

As condições históricas, por sua vez, não foram ignoradas nestes percursos. Neste sentido identificaram-se as singularidades de cada contexto onde ocorre a atuação dos coletivos, bem como da própria sociedade na qual se inserem.

Assim, como exemplo de um *modo de fazer* que desterritorializa as idéias correntes sobre museu e trocas, pode-se observar o coletivo colombiano *Cambalache* com o seu museu portátil – o *Museo de la Calle*.

Em 1998, o *Cambalache*²³ inicia o projeto deste museu pelas ruas de Bogotá, capital da Colômbia. O *Museo de la Calle* durou três anos, período no qual percorreu as ruas de diferentes cidades na América Latina e Europa²⁴. Para esta pesquisa foi observado o percurso sul-americano que se iniciou na área central de Bogotá, na *Calle del Cartucho*. Esta rua era ocupada por comércio informal e ilegal e estava situada em uma parte da região central bastante deteriorada. Tal rua com estas características não existe mais: dentro do processo de gentrificação, o qual altera os centros urbanos em todos os cantos do planeta,

²³ Integrado por Carolina Caycedo, Federico Guzmán e Raimond Chaves.

²⁴ Atualmente seus integrantes moram na Europa, entre Inglaterra e Espanha.

seus antigos habitantes foram desalojados para dar lugar a uma ocupação voltada para a especulação imobiliária.

Outros ocupantes da rua eram os catadores de papel com seus carrinhos que inspiraram a adoção de *El Veloz* – carrinho usado para transportar o museu (ilust. 31). Então o *Museo de la Calle* era formado por *El Veloz* e um acervo de objetos encontrados e intercambiados na rua. Ou seja, o acervo era passível de acréscimos e subtrações. Alguns objetos poderiam ser “negociados” por outros, mas o dinheiro não era moeda aceita, em seu lugar, se intaurou a troca intersubjetiva que significava a negociação direta entre as pessoas. Elas tinham de barganhar recorrendo, inclusive, aos aspectos simbólicos do que ofereciam e desejavam.

Com este modo de fazer o *Cambalache* provocava duas desterritorializações: uma na idéia de museu e outra na maneira de negociar vigente nas grandes cidades de hoje. O coletivo incluía a obrigatoriedade do contato, da conversa, da barganha sem colocar em questão o valor monetário.

Este museu portátil esteve neste mesmo na Plaza de San Victorino e na Universidade Jorge Tadeo Lozano, em Bogotá. A tática utilizada era a do deslocamento. Escolhido um local, passavam à disposição dos objetos nas calçadas e início das negociações e trocas. Nem todos os objetos eram negociáveis e havia uma regra de só se realizar trocas entre objetos de mesmo valor. O detalhe fundamental desta espécie de jogo é que eram os artistas responsáveis pelo museu quem determinava esta valoração (ilust. 32). Isto

provocou um enriquecimento nas trocas, pois não eram simples, como já foi dito, necessitavam sempre passar por discussões onde o dinheiro não era permitido, mas sim a barganha simbólica, subjetiva e inclusive o cambalacho²⁵.



Ilust. 31d. Coletivo *Cambalache*: *Museo de la Calle, El Veloz*, 1998.

Ilust. 32e. Coletivo *Cambalache*: *Museo de la Calle*, sd.

O *Museo de la Calle* reuniu um variado acervo que em uma boa parte era transitório. Ele era composto por uma enorme gama de objetos cotidianos, alguns estragados, rotos e aparentemente inúteis como, por exemplo, uma cabeça de boneca. Outros eram despojados de sua carga simbólica por estarem apartados de seus contextos, este é o caso das fotografias e das peças avulsas de motores não-identificados (ilust. 33).

Revistas antigas, bijuterias fora de moda, fotos mal enquadradas, chaveiros, pedaços de cordas, facas e espelhos compunham este acervo que mimetizava a

²⁵ Cambalacho compreende, além da troca, a falcatura onde um tenta obter mais vantagens que o outro.

diversidade humana dos centros urbanos. Estes objetos, em sua banalidade, faziam um estranho ruído nas ruas das cidades onde eram expostos: talvez justamente por valerem tão pouco, por poderem ser encontrados ao acaso jogados pelas ruas, mas que, ao mesmo tempo, eram apresentados como disponíveis apenas mediante a troca. Um quase absurdo? Pois justamente este *modo de fazer* é que conferiu potência ao *Museo de la Calle*. Ao estabelecer as negociações necessárias eram resgatados o diálogo, o contato intersubjetivo e a prática política do espaço da rua. Esta maneira de fazer preconizava a resistência à alienação e ao isolamento. Desterritorializava as práticas do capitalismo. “Quando *Cambalache* elimina o dinheiro, o que faz é reconsiderar as relações humanas, historicamente atravessadas por transações monetárias”²⁶.



Ilust. 33. Coletivo Cambalache: *Museo de la Calle*, sd.

²⁶ SANTACRUZ, Natalia Maya. La experiencia como forma de arte. Disponível em: http://artecontexto.com/WWW/003/84_89_caycedo_esp.pdf. Acesso em: 26/07/2008.

Depois de, em 2000, realizar trocas na Eslovênia, em Barcelona e Sevilha, o museu retornou para a América Latina passando por Porto Rico e finalmente regressando à Colômbia onde participou de uma exposição na Sala Pizano do Museu da Universidad Nacional de Bogotá. Ali continuaram a ser realizadas trocas de objetos durante a mostra. Nesta ocasião além da exposição de todo o acervo do *Museo de la Calle*, apresentou-se ainda a documentação audiovisual das suas atividades. Mas, neste estudo, foram observadas mais atentamente três práticas paralelas à exibição no museu universitário. Eram ações que o *Cambalache* realizou nas ruas.

Houve uma proposta chamada *El dibujo 24hs*. Este modo de fazer aqui interessa justamente por ser fora do espaço protegido do museu. Na rua, havia alguns artistas desenhando aquilo que os passantes solicitavam e descreviam: retratos, paisagens, sonhos²⁷... (Ilust. 34). Estes desenhos ficavam expostos durante todo o tempo do projeto, posteriormente eram enviados aos seus respectivos solicitantes que deveriam deixar seus endereços para o envio.

Outra prática paralela na rua, revitalizando este espaço, foi *Yerbas del cambalache*. Para este modo de fazer foi utilizado um carrinho com ervas, plantas medicinais, receitas caseiras, rezas e simpatias que podiam ser trocadas por objetos. Este carrinho percorria as ruas do centro de Bogotá e as imediações da universidade. O produto das trocas foi incorporado à exposição acima citada.

²⁷ Os desenhistas foram Raimond Chaves e Carolina Caycedo e mais uma equipe de, aproximadamente, seis pessoas que se revezaram em turnos.



Ilust. 34. Coletivo *Cambalache*: *Museo de la Calle*. Taller *El dibujo 24hs*, 2000.

A última destas ações/intervenções foi *Escondidas en bicicleta*, uma espécie de jogo de polícia-ladrão onde todos os participantes usaram suas bicicletas para esconder-se em um bairro delimitado (bairro de *La soledad*) e, à medida que iam sendo descobertos, iam ajudando a descobrir os outros jogadores. Era um projeto que buscava re-introduzir o lúdico para um grupo adulto e resgatar o espaço da cidade como *locus* para a convivência pelo prazer.

Estes *modos de fazer* - o museu portátil e sua prática de aquisição e intercâmbio de objetos mediante negociação e as atividades paralelas que aconteciam simultaneamente e eram realizadas a céu aberto - conformam um espaço importante justamente naquilo que Marc Augé chama de não-lugar: as ruas (AUGÉ: 2001). É pela prática de um espaço, pelo modo como nele se habita e vive que ele se torna ativo e “personalizado”, ou melhor, que ele se transforma em um território para quem o pratica, mesmo que temporariamente.

Vale observar o que Federico Guzmán, um dos integrantes do *Cambalache*, fala a este respeito, em entrevista de 2007, quando narra a experiência no bairro

de *El Cartucho*, destruído por um plano de re-ordenação da cidade. Este antigo espaço acolhia em suas ruas agenciamentos informais e criativos e uma cultura material e imaterial específicas que o *modo de fazer* do coletivo evidenciou, ao mesmo tempo em que pontuava a iminência de sua desapareição. Segundo Guzmán²⁸,

Há uma grande mudança nos espaços públicos de Bogotá desde que estivemos trabalhando no final dos anos 90. Era uma época em que na cidade se estavam implementando muitos planos de re-organização do centro. Bogotá estava muito caótica, mais dura. [...] nos demos conta de que o espaço urbano está muito controlado e que, social e economicamente, é muito estratificado. [sobre o percurso do *Museo de la calle* em *El Cartucho*] o que fizemos foi buscar conservar um testemunho, um documento de um lugar onde havia uma vida cotidiana construída com suas próprias regras, linguagem, formas de vestir e mesmo o próprio espaço público. *El Cartucho* parece que era um tipo de espaço realmente público, onde as pessoas estavam pelas ruas, onde as pessoas realmente aí habitavam. O resto da cidade é como uma típica “bolha” onde cada um se preocupa apenas consigo mesmo, onde não se compartilha nada e onde não há nenhum intercâmbio. Estas eram algumas das reflexões a que se propunha este projeto.

Não havia a pretensão de ser uma prática que apregoasse a conservação do patrimônio, era mais poética e voltada para a percepção das relações entre os habitantes. Era, de alguma maneira, uma “prática desobediente” por buscar reavivar o contato, a socialidade entre a agitação individualizada dos centros urbanos. Uma breve pausa para o estabelecimento de contatos e falas, para que se trocassem olhares e sorrisos. Um modo de fazer resistente ao individualismo e

²⁸ Entrevista disponível em http://www.youtube.com/watch?v=1RYp_eZwkOE. Acesso em: 05/02/2008.

também a sociabilidades estandardizadas, como por exemplo, em atividades de ócio programado. Atuando na vida e ativando espaços.

Há outra iniciativa também neste sentido: *La Calle del Algodón*, do coletivo *Experimentos Culturales*, de Quito, Equador. Porém nela o foco foi a re-ativação de uma rua específica como espaço de convivência e a reflexão sobre os mercados informais e os movimentos culturais que podem abrigar (este projeto será abordado no capítulo 4).

2.4. Arte como resistência

O capitalismo cultural, para servir ao mercado, instrumentaliza a criatividade e o conhecimento para a produção incessante de signos produzindo subjetividades “programadas” anestésiantes. É como resistência a essa situação que as ações políticas e artísticas vão se entrecruzar. Claro que podem co-existir com outros disparadores, como, por exemplo, tensões políticas e econômicas mais explícitas.

Para Suely Rolnik é pela percepção da dominação do capitalismo no campo da cultura, ou seja, em seu próprio e peculiar terreno, e pela necessidade de resistência a esta forma de exploração que os artistas passaram a desenvolver práticas extradisciplinares e a somar questões da macropolítica a estes modos de fazer (ROLNIK, 2007, p. 106). Esta teoria ajuda a entender a efervescência das práticas engajadas no contexto contemporâneo. Segundo esta autora a vida pública é instrumentalizada em favor da implantação dos interesses de mercado,

[a vida pública] constitui justamente o lugar que muitos artistas escolheram para montar seus dispositivos críticos, jogando-se em uma deriva para fora do terreno igualmente irrespirável das instituições artísticas. Neste êxodo se criam outros meios de produção bem como outros territórios vitais (daí a tendência a organizar-se em coletivos que se relacionam entre si unindo-se em torno de objetivos comuns, seja no terreno da cultura ou da política, para retomar logo sua autonomia). [...]

A dimensão macropolítica que se ativa neste tipo de práticas artísticas é o que as aproxima dos movimentos sociais na resistência contra a perversão do regime imperante. Esta aproximação encontra reciprocidade nos movimentos sociais, que por sua vez são levados a incorporar uma dimensão micropolítica ao seu ativismo tradicionalmente limitado à macropolítica, na medida em que no novo regime a dominação e a exploração econômica têm, na manipulação da subjetividade via imagem, uma de suas principais armas, quando não “a” principal; sua luta, portanto, deixa de restringir-se ao plano da economia política para englobar os planos da economia do desejo e a política da imagem. A colaboração entre artistas e ativistas na atualidade se impõe muitas vezes como condição necessária para levar a bom termo o trabalho de interferência crítica que cada um deles empreende em um âmbito específico do real e cujo encontro produz efeitos de *transversalidade* em ambos (IDEM, pp. 106-07).

Retomando, a arte resiste à instrumentalização da vida pelo poder tanto econômico como político. Esta instrumentalização ocorre pela produção de subjetividades pré-modeladas, ou seja, representações articuladas “fora” de cada sujeito representado. Justamente estas representações é que levam os indivíduos ao consumo de um leque de produtos materiais e simbólicos que as reforçam e corroboram. A arte é um meio de resistência para escapar a este programa, a este controle e à disciplina imposta. A vida é infinita em sua potência e sempre que se tenta dominá-la, surge a inadequação ao molde. A vida não se con-forma. Sempre há o impulso criativo para “expandir” o modelo ou invalidá-lo. De que

maneira a arte promove subjetivações não-programadas? Uma resposta possível é a da invenção de *modos de fazer* que provocam vazamentos nas ordens existentes. No caso dos coletivos ou das ações realizadas coletivamente existe, já neste fazer compartilhado, uma subversão tanto ao individualismo na sociedade como à idéia de autoria na arte.

Em geral, os modos de fazer coletivos podem ser identificados como inventivos, propositivos e experimentais. Inventivos por apresentar o caráter inesgotável da criatividade, não necessariamente pela busca de algo novo, mas como prática que conjuga elementos existentes em infinitas possibilidades de produzir sentido. Eles são também propositivos por oferecer idéias, ações, situações e espaços a serem transformados. E experimentais por testarem soluções, a experimentação é um método que coloca em interação as situações, os elementos e os sujeitos envolvidos.

Um exemplo de uma iniciativa coletiva inventiva e propositiva é *La Cuadra*²⁹ que surge em 2000, em Pereira, cidade colombiana a cerca de 300km de Bogotá. É um projeto de ateliês de portas abertas com artistas de um determinado bairro franqueando a entrada aos seus espaços de trabalho, onde organizam mostras suas e de outros artistas colombianos e realizam oficinas abertas ao público em geral. Há ainda atividades de rua como concertos, apresentações teatrais, literárias e poéticas. São convidados também artistas de outras de cidades colombianas como San Andrés, Providencia, Cali, Bogotá e Medellín. A abertura

²⁹ Seus idealizadores são Carlos Enrique Hoyos, Javier García, Jesús Calle, Lucía Molina e Viviana Angel.

dos ateliês e as atividades paralelas ocorrem na primeira quinta-feira de cada mês, a partir das 19hs.

Conforme as declarações de seus gestores, a presença do público em *La Cuadra* se deve ao projeto ter assumido e respondido a parte dos seus anseios por uma convivência pacífica no espaço da rua:

La Cuadra divide com outras iniciativas do mundo uma grande parte de seus objetivos, porém sua distinção reside no fato de que, ao erigir-se em um contexto sócio-político altamente convulsionado, seu desejo de gerar paz e recuperar a prática da convivência cidadã é a viva interpretação de uma necessidade comunitária que apóia seus empreendimentos de todas as formas possíveis. *La Cuadra* busca propiciar a união de artistas plásticos, músicos, teatros, escritores e artesãos com o fim de ressignificar a cidade (perdida)³⁰.

La Cuadra, inclusive, já foi uma experiência tomada como modelo para outra similar no bairro San Fernando, em Cali, a partir de 2002. Este projeto hoje conta com mais de 10 espaços participantes e com a presença de um público estimado em torno de 800 pessoas (isto em uma cidade de 550.000 habitantes³¹). Na própria cidade de Pereira há, atualmente, outras iniciativas com os mesmos moldes como, por exemplo, *La Cuadra del Centro* e *La Cuadra de Dos Quebradas*.

Esta experiência de *ateliês de portas abertas* se realiza com recursos dos próprios integrantes e, mais recentemente, tem buscado financiamento junto a instituições culturais e apoio a empresas privadas. Atualmente contam com o

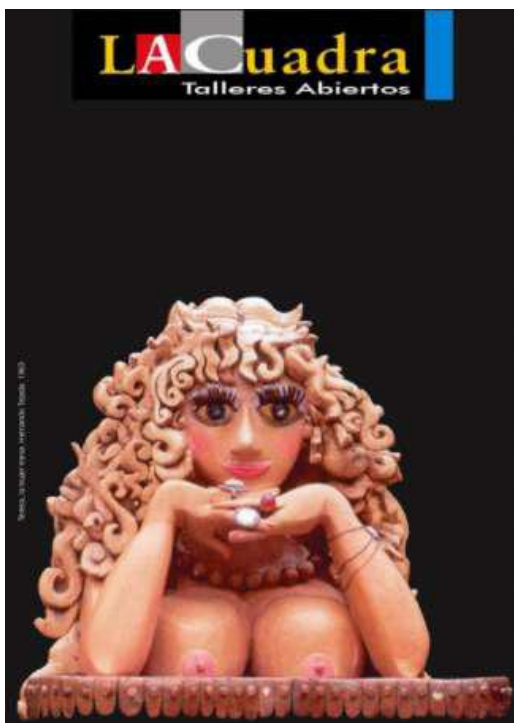
³⁰ Declaração disponível em: www.proyectotrama.org. Acesso em: 12/04/06.

³¹ Pereira é a capital da província de Risaralda e se localiza às margens do rio Otún. É a sétima maior cidade colombiana sendo sede universitária e fazendo parte do que se chama eixo cafeeiro.

apoio da *Telefónica* de Pereira com o qual, entre outras parcerias menores, têm realizado a impressão da programação mensal das atividades desenvolvidas com uma imagem, formato postal, de algum trabalho de artistas colombianos (ilust. 35 a 38). A seleção do artista é realizada por um comitê organizado para este fim e cuja composição se modifica mês a mês. *La Cuadra* conta ainda com o incentivo de algumas rádios da cidade que fazem a divulgação do projeto gratuitamente. Apesar destes tipos de parceria esta iniciativa, bem como outras similares que foram estudadas, é um exemplo de agenciamento com autogestão.

Vale reafirmar que nesta pesquisa foram analisados alguns coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados coletivamente onde os integrantes são os responsáveis pela sua idealização e administração podendo buscar recursos de financiamento em diferentes fontes, desde que isto não implique em perda de sua autonomia administrativa.

La Cuadra é uma iniciativa coletiva que busca resistir à desumanização da cidade e ao abandono das ruas como espaço de convivência. Busca resgatar a vitalidade do espaço público sem esperar pela ação dos poderes estatais e seus representantes. Como se pode perceber pelos objetivos firmados pelos seus gestores, *La Cuadra* surgiu não só a partir da carência do meio local em atender aos artistas quanto ao sistema de visibilidade de sua produção mas, sobretudo, pelo desejo de realizar um projeto maior que não se limitasse aos aspectos de produção-visibilidade tocando em questões sociais e urbanas. Uma maneira de pensar o papel do artista em um circuito ampliado: artista como agenciador. Arte como resistência.



Ilust. 35e. *La Cuadra*. Postal de maio de 2004.



Sila - El Quiso - Tinta oleosa, 16 x 16 cm - 2004

Ilust. 36d. *La Cuadra*. Postal de junho de 2004.



Colección de David Gervá, Asturias

Ilust. 37e. *La Cuadra*. Postal de agosto de 2004.



Viviana Ángel Sobel, Collage sobre lienzo, 48 x 40 cm, 2004

Ilust. 38d. *La Cuadra*. Postal de outubro de 2004.

Para a melhor compreensão dos dados sociais e também políticos implícitos em *La Cuadra*, o mais indicado foi observar os objetivos desta iniciativa coletiva formulados pelos seus idealizadores e em sua própria voz:

- fomentar as expressões artísticas em nossa região convidando tanto os jovens como os reconhecidos talentos a mostrar suas obras em espaços alternativos ao “museu” ou salas convencionais;
- abrir o espaço a pessoas que desenvolvam, paralelamente a outros ofícios, uma atividade artística e que não tenha encontrado espaços para mostrá-la;
- criar novas redes comunicativas entre nossos ateliês e a rua para apresentar, de forma aberta ao público, diversas manifestações culturais;
- propiciar diversas motivações para outros movimentos e assim formar, em médio prazo, um grande bloco cultural;
- abrir espaços alternativos de fácil acesso para outros públicos e recuperar o espaço público perdido (a rua);
- potencializar o sentido de pertinência e convivência, reconhecendo os valores próprios e particulares da comunidade;
- propiciar ao nível de quadras a união de artistas, artesãos, joalheiros, músicos, atores, poetas, escritores, etc para assim multiplicar espaços novos e “hacer juntos ciudad”;
- celebrar atos de recuperação de espaços onde nós – cidadãos – demonstremos que somos capazes de vencer a violência e a ameaça de guerra, exercendo um grande rito coletivo de renovação e esperança que põe em movimento nossa riqueza e diversidade cultural³².

La Cuadra é um projeto que além de buscar uma aproximação com um público mais amplo do que aquele que frequenta espaços de arte convencionais propõe-se, então, a uma ação de re-apropriação do espaço urbano como espaço público e a geração de um sentido de pertencimento. Voltar a usar a rua como

³² Texto de autoria compartilhada pelos participantes de *La Cuadra*, disponível em: <http://www.galeriaartelatino.com/Lacuadra/index.php>. Acesso em: 12/04/06.

lugar onde ocorrem encontros e trocas intersubjetivas – espaço político por excelência. Pela maneira como se representam ainda é possível encontrar algumas indicações sobre o meio artístico da cidade, tais como a insuficiência dos espaços tradicionais de difusão e seu caráter elitista, tanto que em *La Cuadra* os espaços seriam de “fácil acesso”. Além de contemplar uma situação conhecida por todo o artista latino americano: a necessidade do exercício de outros fazeres que garantam a sua sobrevivência. Uma vez que estão em contextos que não oferecem incentivos para este trabalhador e onde tampouco existe um mercado com um nível mínimo de estabilidade que absorva sua produção. Tal situação ainda se torna mais delicada quando os artistas trabalham com suportes de difícil inserção comercial. A ação de usar a cidade, mais especificamente de um quarteirão para, através de manifestações artísticas, resgatar este espaço é uma maneira de construir “locais de atração”,

[...] é importante que os artistas tenham consciência e percebam o poder que têm em relação aos seus trabalhos no sentido de construir locais de atração, territórios que consigam atrair a atenção e aglutinar uma série de conexões. Isso não é pouco, pois parece que produzir arte é mesmo construir estes locais especiais, regiões de atração (BASBAUM, In: CEIA, 2002, p. 111).

Retomando Michel de Certeau para quem *o espaço é um lugar praticado* (CERTEAU, 2002), é pelo uso que um espaço é singularizado. Em Pereira, voltar a usar a rua tem um significado especial, pois é a recuperação da convivência pública perdida para a violência e a guerra do narcotráfico.

São significativas as palavras dos participantes de *La Cuadra* para quem se trata de “hacer ciudad” – fazer cidade – ação, modo de fazer que torna comum um

espaço que era anônimo e despersonalizado. É por esta modalidade de uma prática que buscam resgatar o espaço urbano para um uso social de todos. Produzem esfera pública. Em *La Cuadra* se inventa uma maneira própria de agir dentro da cidade proposta pelos poderes públicos e contra o seu abandono. Esta idéia é fruto de um desejo comum e compartilhado e da ação de muitos. Ainda com Certeau, é possível pensar as táticas de ação daqueles que criaram este projeto de ateliês de portas abertas como “práticas inventoras de espaços” (IDEM, p. 188).

Celebrar atos de recuperação de espaços onde os cidadãos demonstrem que são capazes de vencer a violência e a ameaça de guerra, exercendo um grande rito coletivo de renovação e de esperança que põe em movimento nossa riqueza e diversidade cultural³³.

Aqui é possível apontar, mesmo que brevemente, uma coincidência entre o projeto *La Cuadra* e o *Arte de Portas Abertas*, existente no bairro Santa Teresa, Rio de Janeiro, Brasil. Mesmo não sendo o objetivo neste estudo tratar exaustivamente de coletivos que atuam no Brasil, é pertinente pontuar o paralelo entre estas duas iniciativas, pois ambas foram geradas para resgatar o espaço público como local de convivência. O projeto brasileiro também tem sua tônica na abertura dos ateliês de um bairro. Ocorre anualmente desde 1996 e foi criado como uma forma de revitalizar a vida pública, em um lugar assolado pelo medo imposto pela guerra de gangues ligadas ao tráfico de drogas que se enfrentavam nas ruas colocando em risco a vida de todos.

³³ Conforme questionário respondido pelo grupo. Disponível em: www.proyectotrampa.org. Acesso em: 12/04/06.

A partir desta situação deteriorada, alguns artistas e moradores se organizaram e dispuseram a atuar em conjunto: as primeiras edições consistiam na elaboração de um roteiro numerado que era impresso e nele estavam sinalizados os ateliês que abririam suas portas. Paulatinamente outras associações foram sendo feitas, inclusive com a ONG *VivaSanta*, viabilizando apoios e financiamentos públicos e privados. Desde 2003 o *Arte de Portas Abertas* é produzido pela *Chave Mestra – Associação dos artistas visuais de Santa Teresa*, tornando-se um importante evento na vida do bairro com 55 ateliês participantes e intensa movimentação cultural.

Os exemplos abordados neste estudo não significam que estes coletivos e iniciativas são os únicos a atuar de acordo com estes modos de fazer: outros poderiam ser evocados. As iniciativas escolhidas o foram em função de terem realizado e disponibilizarem documentação de suas práticas em meios impressos ou digitais. E também pela pertinência de sua prática da arte como resistência, assim como o nível de preocupação e conhecimento da realidade cultural, social, política e econômica onde se instauram e do grau de conscientização que apresentam sobre seus objetivos, os resultados alcançados e, ainda, a coerência e inventividade de seus projetos.

2.5. Conversar

De acordo com o sociólogo austríaco André Gorz, o capitalismo está em um estágio onde o que era reconhecido como o elo que vinculava o homem à sociedade encontra-se bastante poroso.

Em um período que os valores familiares perdem validade e que os “papéis” sociais e profissionais, em razão de sua precariedade, labilidade e falta de consistência, não podem mais conferir “identidades” estáveis aos indivíduos, só uma *hermenêutica do sujeito pode permitir à sociologia decifrar a busca sem fim pela qual esses indivíduos são destinados a definir-se a si próprios e a dar sentido e coerência a sua existência*. Então, os protagonistas (no sentido etimológico do termo) serão aquelas e aqueles que, no lugar de pedirem à sociedade, em vão, o “papel social” ao qual possam colar sua nostalgia identitária, assumem eles próprios a produção de socialidade, inventam eles próprios suas solidariedades cotidianas, socializam-se na busca contínua daquilo que têm ou podem pôr em comum, daquilo sobre o quê podem pôr-se de acordo (GORZ, 2004³⁴).

O trabalho-emprego já não assegura a inserção no mundo social, o chamado laço social (se é que alguma vez assegurou, sendo esta noção mais uma posição ideológica a serviço deste sistema). O trabalho atualmente é flexível, instável, precário e esta “instabilidade” serve exemplarmente ao sistema, ou melhor, é fruto de suas necessidades. Desta situação de precariedade surgem novos problemas e a exigência de novas posições:

As mudanças que provocam as transformações introduzidas pelo capitalismo em sua fase última dizem respeito aos fundamentos do que foram até aqui as sociedades modernas. Obrigam a redefinir aquilo que pode consistir o “elo social”; a redefinir a relação entre o individual e o social; a repensar de modo crítico a natureza e o processo da “socialização”; a situar de novo os espaços e as modalidades da “produção de sociedade”. Problematizam tudo que era familiar, habitual, normal, tudo que “parecia evidente”. Não admitem soluções ou respostas

³⁴ Esta citação encontra-se on line com fragmentos de Gorz. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2503,1.shl>. Acesso em: 10/09/08.

institucionais que, outorgadas e realizadas do alto, dispensem os indivíduos-administrados de questionarem a si mesmos (GORZ, 2004³⁵).

Nesta pesquisa, pelos *modos de fazer* observados, constatou-se que é possível estabelecer relações entre os coletivos e as transformações do trabalho na sociedade capitalista, como se depreende das afirmações de Gorz. Não que todos eles pretendam transformar o trabalho atingindo a todo o corpo social, mas no sentido de que atuar em coletivos já instaura uma diferença no seio da sociedade capitalista. Somando-se a este quadro o fato de que se está falando desde a América do Sul, região cheia de contrastes, compreende-se melhor a ênfase na resistência, no processual e no contextual³⁶ destes fazeres moleculares.

Há um modo de fazer que diversos coletivos já praticaram, podendo ser encontrado por toda a América Latina e identificado pela instauração de situações para conversar, para dialogar. Isto se refere à idealização e produção de situações onde o foco não é na difusão da produção propriamente dita, mas na reflexão e no diálogo sobre estes fazeres.

A promoção de encontros exige um grande esforço, empenho de energia e tempo, além de testar as habilidades dos integrantes em múltiplos papéis tais como o de captadores de recursos, administradores, produtores, curadores e

³⁵ Ver nota anterior.

³⁶ Conforme Paul Ardenne, a arte contextual é aquela onde o artista é um ator social implicado na vida, no real. Compreende um conjunto de expressões artísticas tais como intervenções e “arte comprometida de caráter ativista [...], arte que se apodera do espaço urbano ou da paisagem” e as estéticas “participativas ou ativas no campo da economia, dos meios de comunicação ou do espetáculo” (ARDENNE, s/d, p.10).

críticos, entre outros. A procura por situações onde a tônica é a reflexão compartilhada já indica uma ausência desta prática de produção de pensamento e de estabelecimento de diálogos, ou, pelo menos, de um refletir mais aberto sobre questões específicas da arte e das sociedades contemporâneas e que ecoe junto aos coletivos e seus fazeres moleculares e resistentes.

Quanto à instauração de diálogos, há iniciativas que têm agido permanentemente neste sentido. Este é o caso, no Brasil, da *Rede CORO* e do *Trama*, na Argentina. Outras promovem situações pontuais, cujos exemplos são o *Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes de América Latina y el Caribe*, do coletivo argentino *DUPLUS* e o *EiEi - Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes* promovido pela chilena *Hoffmann's house*³⁷.

O *CORO – Coletivos em Rede e Organizações* – é uma iniciativa de artistas, uma rede que visa agregar os coletivos atuantes no Brasil. Originou-se em São Paulo, em 2003, pelo coletivo *Horizonte Nômade* e trabalho de Flavia Vivacqua³⁸. Tem um e-grupo³⁹ ativo desde então (corocoletivo@yahoogrupos.com.br) sendo um importante espaço de confrontação, de conversas, trocas de experiências e informações, além de ser utilizado como plataforma para orquestrar encontros e eventos em geral⁴⁰. O site do *CORO* aglutina coletivos de todo o país sendo uma

³⁷ Informações disponíveis em: <http://www.hoffmannshouse.org/eiei/index.htm>. Acesso em: 13/04/06.

³⁸ Flavia Vivacqua realiza exaustivo levantamento sobre coletivos no Brasil, conforme indicado na Introdução.

³⁹ Grupo virtual que permite comunicação rápida entre todos os participantes via e-mail, poderosa ferramenta para organizar ações.

⁴⁰ A autora que ora escreve já foi participante em alguns encontros presenciais e é integrante desta Rede.

importante fonte de pesquisa⁴¹. Quanto a eventos presenciais, desde 2004, já ocorreram, em São Paulo, entre outros, os chamados *Reverberações* e que visavam ser encontros nacionais de coletivos de arte⁴².

Já o *Trama* é um programa de cooperação e confrontação para artistas gestores e coletivos que surgiu na Argentina e assim funcionou entre 2000 e 2005. Tem mantido desde então intensa agenda de atividades com a promoção de debates, oficinas, conferências e intercâmbios. Toda esta movimentação é documentada. Por vezes gera, ainda, publicações impressas e eletrônicas onde se pode acessar um banco de dados sobre iniciativas coletivas, sobretudo, da América do Sul⁴³. É gerenciado por uma equipe de artistas que já teve diferentes formações. Seus objetivos são estimular:

[...] a formação de uma rede cooperativa de artistas organizadores, promovendo intercâmbios e formação em assuntos de gestão cultural para mais de 70 organizações de artistas, capacitando e estimulando suas plataformas através de conexões com a cena internacional da arte, dando visibilidade às produções emergentes e propiciando o intercâmbio artístico inter-regional na Argentina⁴⁴.

A partir de 2006 *Trama* sofre uma reformulação e passa a ser uma rede voltada para a colaboração “entre projetos autogestionados por artistas”. É

⁴¹ <http://www.corocoletivo.org>

⁴² A procura pelo contato com pessoas que atuam de forma coletiva e a troca de idéias e experiências é constatada claramente pela apresentação do projeto: “A dimensão e importância do encontro REVERBERAÇÕES, como o primeiro encontro nacional de coletivos de arte, se deu pela busca em (re)conhecer as atuais práticas artísticas de processo coletivo, que estão acontecendo progressivamente desde meados da década de 90, no Brasil; e pela compreensão de que encontros presenciais gera fortalecimento da Rede ao propiciar troca de conhecimento e experiências entre as pessoas/coletivos”. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org>. Acesso em: 06/07/06.

⁴³ Informações disponíveis em <http://www.proyectotrama.org>. Acesso em: 11/04/2006.

⁴⁴ Ibidem.

coordenada, desde então, por cinco iniciativas coletivas de artistas das cidades de Buenos Aires (La Agencia), Bahia Blanca (Vox), Córdoba (Taller H), Rosário (El Levante) e San Miguel de Tucumán (La Baulera).

Como se pode observar, a busca pelo encontro e pela conversa é uma preocupação forte destas duas iniciativas - *Rede CORO* e *Red Trama*. Nelas o coletivismo é uma constante e a reflexão sobre o mesmo gera diversas atividades que reúnem coletivos e espaços autogestionados em escala nacional e internacional.

A *Red Trama*, por exemplo, realizou, entre outros eventos em 2000, o *Encuentro de Confrontación de obra sobre "Sistemas de construcción de obra"*; em 2001, o ciclo de debates *Redes, contextos, territorios*; em 2002, o *Taller de investigación en gestión cultural para artistas*; em 2003 o *Encuentro de Proyectos de gestión independiente* e em 2005 aconteceu o *El Encuentro - Jornadas regionales de intercambio en gestión artística y redes de cooperación cultural en Latinoamérica*⁴⁵.

Quanto a atividades pontuais realizadas pelo esforço de um único coletivo visando o estabelecimento de diálogos houve, por exemplo, o *Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes de América Latina y el Caribe*⁴⁶,

⁴⁵ Deste evento esta autora participou com uma apresentação no Ciclo de debates sobre *Teoría y práctica artística. La construcción teórica en torno al fenómeno de organizaciones de artistas*, em 04/11/05. Durante estas jornadas aconteceu a projeção do vídeo *Caís*, do coletivo *POIS* (do qual a autora faz parte), na região portuária de Buenos Aires e da qual será tratada no último capítulo - Ativação de espaços.

⁴⁶ Além da apresentação de vários espaços e coletivos, ocorreram debates teóricos e a publicação impressa do material resultante.

realizado Buenos Aires, em 2003, por iniciativa do coletivo argentino *Duplus*⁴⁷. Os objetivos eram estimular a reflexão sobre:

[...] a formação de comunidades e redes de cooperação que não sejam regidas pela lógica estatal e/ou mercantil, a idéia de autonomia como ponto de partida e não como objetivo a ser alcançado por estes projetos, a curadoria como ferramenta para gerar processos de subjetivação livre mais do que como operação conceitual que estrutura um objeto de comunicação (exposição) trabalhando sobre o corpo vivo do artista e a construção de um circuito de cooperação por meio do qual possam gerar-se projetos que elaborem, a partir de diversas perspectivas, problemas estético-políticos contemporâneos (NAVARRO et al, 2005⁴⁸).

Em moldes similares, o chileno *Hoffmann's House*, espaço autogestionado coletivamente, organizou o *Eiei - Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes*, na cidade costeira de Valparaíso, Chile, em 2005⁴⁹. Voltaremos a este espaço, *Hs'H*, no quarto capítulo.

Estes exemplos foram evocados para mostrar a preocupação corrente não apenas com os aspectos de difusão de projetos artísticos, mas com a produção de um pensamento crítico sobre a prática coletiva como um *modo de fazer* contemporâneo. A criatividade, a autonomia administrativa, a autogestão, a colaboração, a afetividade, a autoconsciência e a postura crítica são alguns dos aspectos que devem ser levados em conta ao se observar estas atuações compartilhadas. Refletir é uma maneira de resistir à absorção fácil do coletivismo por parte das instituições e à perda de contundência pela sua própria

⁴⁷ O *Duplus* é um coletivo preocupado com a investigação de processos criativos que podem acontecer ou não no interior do campo da arte.

⁴⁸ Apresentação do encontro por autoria coletiva do *Duplus*, contracapa da publicação.

⁴⁹ Detalhes disponíveis em: <http://www.hoffmannshouse.org/eiei/index.htm>. Acesso em: 13/04/06.

institucionalização. A instauração de situações que propiciem o diálogo é, por um lado, uma procura pela amplificação destes fazeres moleculares, mas por outro, significa uma busca pela reflexão, aprofundamento e amadurecimento.

2.6. Desejar redes

Além dos exemplos já citados de iniciativas coletivas que adotam o formato de rede, há as plataformas de ações coordenadas e os coletivos que realizam eventos com outros coletivos. Coletivos de coletivos.

Há um desejo pelo estabelecimento de tecidos de relações. Para isto tanto podem ser usados espaços físicos como virtuais. A internet viabiliza o intercâmbio sem a necessidade de manutenção e envolvimento que os espaços físicos requerem.

Há diversos coletivos que buscam agir, de forma permanente ou pontual, como rede. O encontro já citado, promovido pelo *Duplus*, por exemplo, é uma rede temporária. Já o *Trama* adquire o sentido de rede permanente.

Há, ainda, uma associação de artistas e designers - *Helena producciones* – com estatuto jurídico de ONG e atuando desde 1998 na Colômbia⁵⁰, que também desenvolve este modo de fazer redes. Desenvolve diversas atividades e visa promover e investigar “novas formas de expressão plástica”, como por exemplo, com os *Festivais de Performance de Cali*. O primeiro destes aconteceu em 1997,

⁵⁰ Seus integrantes, em 2008, são Leonardo Herrera, Ana Maria Millán, Wilson Díaz, Juan David Medina, Claudia Patricia Sarria, Andrés Sandoval e Leonardo Herrera. Informação disponível em: <http://www.helenaproducciones.org/quees.htm>. Acesso em: 24/10/2006.

no *Museo Welcome*. Sob este nome irônico, por eles cunhado, estava o espaço de um antigo bilhar abandonado e que foi assim rebatizado. Este primeiro festival foi uma busca de mapear os artistas envolvidos com performance na cena colombiana, em um espaço despido de simbologias quanto ao estatuto artístico da arte de ação. A partir do segundo Festival, passaram a organizar, como atividade paralela, ciclos de conferências. Em 2008, ocorreu a sua sétima edição com a presença de artistas e coletivos colombianos e de outros países. Um dos espaços para as performances era a *Antigua Harinera Molinos Titán del Valle*, continuando assim o uso criativo de espaços da cidade de Cali e ativando lugares abandonados e chamando para os mesmos a atenção da população local (ilust. 39). O *Helena* ainda realiza outros projetos de curadoria e exposições-festas. Os espaços usados vão dos tradicionais museus a bares, entre outros locais públicos.



Ilust. 39. *Helena Producciones*. 7 Festival de Performance de Cali. Antigua Harinera Molinos Titán del Valle, 2008.

Mas abordando o ciberespaço, atualmente as galerias expositivas virtuais são cada vez mais utilizadas para difusão de obras e de projetos artísticos. Além do aspecto de grande acessibilidade, visto que sites podem ser visitados por pessoas de todos os cantos do mundo, há o aspecto de informações veiculadas em forma de hipertexto. Em uma página podemos encontrar links que nos permitem ir de um espaço para outro apenas com um clic, há maior e mais rápida propagação de informações⁵¹.

As galerias exclusivamente virtuais têm foco mais centrado na questão expositiva de imagens de trabalhos artísticos, algumas entretanto, preocupam-se também em veicular textos reflexivos de autoria de críticos ou de artistas⁵². Nem todas galerias fazem intermediações de vendas. Isto, todavia, não significa que

⁵¹ Há ainda na Web a formação de muitas plataformas voltadas para o debate e a crítica. Podemos citar algumas iniciativas surgidas no Peru. Este país é palco de um aquecimento inusitado no surgimento de coletivos e de espaços com autogestão desde o final da década de 90. Em função do autoritarismo do governo de Alberto Fujimori houve até a data de sua renúncia, em novembro de 2000, muitas manifestações e passeatas estudantis que, com práticas de ocupação das ruas, voltaram a usar o espaço público e a nele agir criativa e politicamente. Em contraste com esta ativação da cidade, as instituições culturais e cursos acadêmicos (como, por exemplo, a *Escuela de Bellas Artes*, em Lima) mantiveram um caráter conservador voltado mais para a difusão de linguagens artísticas mais reconhecidas e menos experimentais, ou com maior apelo comercial. Houve ainda uma redução, nos jornais e revistas, de espaços para a crítica de arte (LÓPEZ, 2008, pp. 42-43). Todo este contexto fez surgir um desejo pelo diálogo que provocou o surgimento de espaços virtuais voltados para a discussão. Entre eles, estão os blogs *Arte-Nuevo*, *Micromuseo* e *Escuela-de-mArte*.

<http://www.arte-nuevo.blogspot.com>

<http://www.escuela-de-marte.blogspot.com>

<http://www.micromuseo-bitacora.blogspot.com>

⁵² Além das *galerias web*, hoje há na rede uma imensa quantidade de *blogs* com a apresentação da produção de artistas *blog*, abreviação de *weblog*: espaços virtuais que são alimentados frequentemente, as informações podem ser de qualquer natureza; muito utilizados como diários não exigem que o usuário tenha conhecimento técnico aprofundado e podem receber textos, fotos e vídeos). Pela informalidade destes espaços virtuais e sua infinita variedade, os mesmos não foram utilizados como fontes de estudo. Estes *blogs* não se apresentam como *galerias web* e tampouco são construídos como páginas para este fim.

deixem de realizar a promoção dos artistas, pois procuram justamente sua visibilidade aliada ao aspecto quantitativo e aberto da mesma.

Há uma galeria web – *Casa rodante* – criada por um conjunto de pessoas que buscam com ela suprir lacunas quanto a espaços expositivos em Médanos, na Argentina. Este modo de fazer – criar e administrar um espaço virtual para a difusão da arte – indica um desejo de fazer redes, estabelecer conexões. Não há apenas a relação entre os participantes do coletivo responsável, pois ela é ampliada pelo contato com outros artistas. A cidade de Médanos fica no sudoeste da província de Buenos Aires a uma distância de 642 km da capital federal. A *Casa rodante* tem agregada uma outra especificidade, ela pode atender solicitações de montar exposições presenciais e por tempo limitado. Então ela é um espaço expositivo virtual, mas que também pode atuar fisicamente sendo, então, nômade⁵³.

Casa rodante é mantida por um coletivo chamado *ViAjo* que surgiu em dezembro de 2004 e aglutina artistas e gestores culturais de Médanos que buscam outras formas de atuação sócio-cultural e acreditam na cultura como meio de integração social⁵⁴. A estrutura das mostras em *Casa rodante* compreende uma apresentação com o nome do artista, a linguagem dos trabalhos apresentados e sempre quinze imagens dos mesmos que podem ser ampliadas e salvas. Alguns artistas apresentam textos de sua própria autoria e de caráter

⁵³ Conforme informações disponíveis em: <http://www.casarodante.medanos.net.ar>. Acesso em: 25/04/2005.

⁵⁴ Apresentação disponível em: <http://viajo.medanos.net.ar/>. Acesso em: 25/04/2005.

poético. Já foram realizadas exposições com diversas linguagens tais como desenho, cerâmica e fotografia (ilust. 40 e 41).



Ilust. 40. *Casa rodante*: Ana Armendariz. Fotografia colorida, sd



Ilust. 41. *Casa rodante*: Juan Moralejo. Desenho, grafite sobre papel, sd.

Os coletivos até agora observados que fazem a opção por realizações fora de espaços já existentes no circuito artístico informam sobre terem buscado suprir suas lacunas, mas também sobre a procura de outras formas de apresentação. Conquistaram uma maior liberdade quanto aos parâmetros museográficos, possibilidades amplificadas de trocas entre os artistas e entre estes e o público. Tiveram autonomia sobre sua maneira de agir indo desde a escolha de espaços até a formas de apresentação de trabalhos e de aproximação com o público. O preço é o abandono do papel tradicional do artista apenas como inspirado criador de obras, agora ele é um agenciador.

Neste capítulo, então, abordou-se o tema do coletivismo e de algumas de suas motivações tais como a união de forças, o desejo por conversar e por formar redes, bem como a tática de ação de provocar desterritorializações com o objetivo de resistir. Para isto, coletivos e iniciativas coletivas foram apresentados como exemplos esclarecedores de tais questões.

Atuar como coletivo hoje, indica uma procura por diálogo e pela troca de idéias. Pensar o coletivo como um palimpsesto: as idéias se sobrepõem, mas sem produzir apagamentos, permitindo ver umas através das outras. É composição inacabada e infinita. Mas, caso se interrompa este movimento, tudo está ali à vista: as idéias de todos formam um corpo comum, mas não homogêneo. Pode se pensar também em idas e vindas na areia: as pegadas, quando se inicia a caminhada, ainda podem ser isoladas pela observação, mas com o movimento se intensificando elas se misturam em um solo revolvido.

3. Atuação na vida: arte com política

“Criar, criar, poder popular”.

Palavras de ordem dos chilenos durante as marchas em apoio a Salvador Allende.

Serão abordadas a seguir as relações da arte com a política, mas não na acepção da macropolítica. Ao contrário, é na esfera da micropolítica que muitos dos coletivos têm atuado. São ações moleculares que se efetuam na vida cotidiana, no dia-a-dia miúdo e rotineiro. A potência desta resistência como ação política está justamente em infiltrar-se na vida comum, buscando tanto questionar o que parece natural como gerar atitudes próprias onde os indivíduos envolvidos são os agentes diretos. Logo depois serão analisados coletivos ativistas e discutidos termos tais como ativismo cultural, ação direta, arte ativista, práticas desobedientes e colaborativas, que aparecem ligados a estes fazeres dentro da bibliografia existente sobre o tema.

Criatividade na vida. Cotidiano permeado de pequenas invenções diárias, ele mesmo sendo inventado a cada momento. Este é o poder do homem comum, de cada um de nós. Esta é a resistência ao seu aniquilamento enquanto ser potente. Mesmo que para resistir conte apenas com seu próprio corpo.

Em um documentário de Patricio Guzmán, *A Batalha do Chile*, há cenas das passeatas que aconteceram em Santiago e outras cidades chilenas a partir de 1970, quando Salvador Allende assumiu, e que perduraram até 11 de setembro de 1973 – data do golpe militar que resultou em sua morte e no início da ditadura de Augusto Pinochet que, por sua vez, se manteve até 1990. O refrão gritado e repetido “criar, criar, poder popular” revela a potência da multidão pelas ruas e a força da criatividade.

No Chile, foi pela via da criação que os trabalhadores das fábricas começaram a inventar, improvisar e construir peças de maquinário e ferramentas que faltavam nas indústrias em função do boicote norte americano que visava derrubar o governo socialista. Táticas criativas foram usadas pela população para sobreviver e fazer frente às dificuldades cotidianas provocadas pelas greves de transportes orquestradas pela reação ao governo de esquerda. A oposição a Allende se organizara e recebia auxílio dos Estados Unidos provocando distúrbios nas ruas, desabastecimento de energia, combustível e produtos de primeira necessidade. Por seu lado, a população com métodos de auto-organização criava saídas que surpreendiam a todos, sobretudo nas esferas da macropolítica. A criatividade como método e arma de resistência foi tão eficaz que apenas o uso da força, da repressão e da violência puderam vencê-la.

É na constituição do comum e não na retirada da esfera da vida, da micro-existência, que se constata o investimento de muitos coletivos e iniciativas coletivas. É fora da lógica do espetáculo, mas no campo do afeto, do contato, da

proximidade e da troca que eles atuam. Um exemplo é o *Casa Tomada*, um coletivo de artistas de Cali, Colômbia⁵⁵.

Eles já realizaram, entre outras atividades, exposições em diferentes bairros da cidade, usando casas desocupadas visando um contato mais direto com o público. Costumam apresentar-se como:

[...] um coletivo que através da colaboração, da interação, investigação e criação busca estabelecer nexos com outros artistas, coletivos, espaços e comunidades diversas como uma nova forma de abordar a prática artística contemporânea⁵⁶.

As exposições coletivas organizadas eram de trabalhos dos próprios integrantes do *Casa Tomada* e de outros convidados. Em junho de 2004, ocorreu a primeira *Casa Tomada* no bairro de *Colseguros*. Para atrair público, havia show de três bandas locais e foi distribuído pelo bairro um *flyer* convidando para a inauguração e ainda ocorreram conversas informais que foram mantidas com os moradores da região (ilust. 42).

A segunda *Casa Tomada* ocorreu em setembro do mesmo ano, no bairro central *San Bosco*, em um grande sobrado que foi dado em empréstimo aos artistas para este fim. Desta vez contaram com artistas locais e da cidade de *Popayán*. As táticas para atrair público foram as mesmas da *Casa Tomada 1*. (ilust. 43).

⁵⁵ Seus integrantes são Mónica Restrepo, Lina Hincapié, Juliana Jiménez, Carolina Ruiz e Luis Mosquera.

⁵⁶ Informações disponíveis em: <http://casatomada.multiply.com/journal>. Acesso em: 19/02/08.

A *Casa Tomada 3*, em agosto de 2005, ocorreu em um bairro conhecido pelo seu grande número de bordéis. O coletivo fez uma convocatória aberta a todos que desejassem participar, um tema foi proposto: *Amor*. Na casa, além da exposição dos trabalhos, foi organizado um espaço para debates e leitura, com uma pequena biblioteca sobre arte contemporânea e que foi chamado *El rincón de la crítica*. Aconteceram paralelamente visitas guiadas e a venda de uma pequena publicação com textos sobre o projeto.

Especificamente, esta atuação do *Casa Tomada* se caracterizou por ser um modo de fazer focado na produção de exposições de trabalhos criados individualmente, porém onde os integrantes atuaram de forma conjunta na idealização e na produção das próprias mostras. Criaram espaços para si, de forma autônoma e promovendo contatos diretos com o público e evidenciando as insuficiências dos espaços culturais da cidade provocando vazamentos nos seus discursos legitimadores. Muito próximo da maneira de fazer do *Casa Tomada* há no Brasil, em Belo Horizonte, o coletivo *Kaza Vazia* que opera com “ocupações efêmeras, a partir de uma estrutura cambiante, em constante movimento” e busca “fomentar um circuito autônomo de arte, em diálogo crítico com as instituições formais”.⁵⁷.

⁵⁷ Informações disponíveis em: <http://kazavazia.sarava.org>. Acesso em: 24/04/08.

Para uma reflexão sobre as relações entre arte e política é interessante observar os questionamentos de Hal Foster e de Jacques Rancière sobre a resistência que a arte pode realizar.

Foster em seu texto “Recodificaciones: hacia una noción de lo político em el arte contemporaneo”⁵⁸ observa a etapa atual do capitalismo onde as teorias marxistas baseadas na luta de classes e na posse dos bens de produção não são mais suficientes para analisar o presente. Agora é a transformação dos signos e das diferenças em mercadorias explorando a “construção cultural da subjetividade” que ocupa o lugar dominante na reflexão teórica (In: BLANCO et al, 2001, pp. 95-124).

A arte política atual, diferentemente do que Foster aponta no realismo social da Rússia pós-revolucionária, para ele também arte política, não mais se pauta apenas pela representação do indivíduo como um ser pertencente a uma determinada classe. A questão central que se pode rastrear desde os anos 60 é a emergência da consciência da “produção do sujeito social através da história” e da produção e circulação de signos. Sendo assim, é na cultura que se deve agir para se opor resistência aos poderes. Aliás, segundo o referido autor, a esfera cultural é “um lugar de contestação tanto dentro das instituições culturais como frente a elas”. Portanto é nesta esfera que se deve realizar a resistência ou interferência ao “código hegemônico das representações culturais e regimes sociais” (IDEM, pp. 99-103).

⁵⁸ Este texto é baseado em dois ensaios publicados em 1985 “For a Concept of the Political in Contemporary Art” e “Readings in Cultural Resistente”.

Porém, reconhecendo a capacidade onívora de apropriação do capital, Hal Foster se pergunta, tal como Rancière e também os coletivos: *como resistir?*

Colocando a transgressão das vanguardas como historicamente superada, Foster propõe uma análise que faz avançar o pensamento acerca da arte política que vai do modelo de transgressão ao de resistência. Os projetos transgressores devem ser abandonados em prol de uma posição de resistência e contra-hegemônica onde se observa a sociedade como um “conjunto de práticas, muitas delas contrapostas e onde o cultural é uma arena possível para a contestação”. Apenas tomando o político como “prática de resistência ou interferência” é que se pode concebê-lo na arte contemporânea do ocidente (IDEM, p. 106).

A apropriação dos códigos do capital não é suficiente para resistir aos mesmos, pois reproduz a sua lógica. A resistência deve ir além e desconstruir os mesmos com suas representações ideológicas. Esta é a diferença fundamental entre arte política (que reproduz estas representações) e *arte com política* (que pretende criar um conceito de política que faça sentido no contexto em que se produz). (IDEM, p. 112).

Para Foster a *arte com política* é um modo de fazer resistente. Segundo o autor, deve-se resistir à codificação dos signos transformados em mercadoria, inclusive as atividades simbólicas, como a política. Ele propõe dois modelos de resistência: um com o conceito de *menor* de Deleuze e Guattari, que significa o uso desviante de uma linguagem em relação a sua função “oficial”; outro com o

conceito de *revolução cultural* que possibilitaria o afloramento do que foi rechaçado pela história:

Aqui surgem importantes tarefas tanto para a crítica como para a arte: é preciso que a crítica (re)apreenda no trabalho (histórico) das práticas artísticas os conflitos revolucionários (entre sistemas de signos e, talvez, entre classes) que a obra resolve ou repropõe; por sua parte, é imprescindível que a arte se dedique mais a expor do que a reconciliar estas contradições no presente ou, inclusive, as intensifique. O que proponho não é de todo novo: é basicamente aquilo que Nietzsche chamava de “genealogia” e o que Foucault chamou “a insurreição dos saberes subjugados”. Porém o que devemos enfatizar é a necessidade de *conectar* o enterrado (o não-sincrônico), o desqualificado (o menor) e o que ainda está por vir (o utópico, o melhor, o desejado) nas práticas culturais concertadas. Assim, será esta associação a que poderá resistir à cultura maior e suas apropriações semióticas, suas categorias normativas e sua história oficial (IDEM, p. 124).

Neste sentido apresentamos o coletivo peruano *Realidad Visual*⁵⁹ que realiza, desde 2001, diferentes atividades envolvendo arte com novas mídias e preocupando-se com a discussão e elaboração de projetos de políticas culturais para o Peru. Após discutirem de forma aberta, escrevem os projetos e buscam o apoio de políticos no sentido da “adoção” dos mesmos. Conforme observa o *Realidad Visual*, diversas vezes a classe política de seu país aprova propostas que não são representativas dos interesses da comunidade cultural peruana, pelo menos de determinado segmento urbano. Foi assim que surgiu a idéia de conceber e redigir planos para serem defendidos pelos políticos que se mostrem interessados.

⁵⁹ Informações disponíveis em: <http://www.realidadvisual.org/>. Acesso em: 12/04/06.

Além da realização de festivais, publicações e outras atividades de difusão artística, o *Realidad Visual* produz coletivamente documentários. Este é o fazer que aqui interessa por enfrentar a questão da representação: dando voz a quem usualmente ela é negada.

O último documentário que realizaram, em 2005, foi *Noqanchis (Todos nosotros)*⁶⁰. Este vídeo é sobre comunidades andinas, no Peru, que sobreviveram à violência política dos confrontos, nos anos 80 e 90, entre grupos militares, paramilitares (os *Sinchis*, com treinamento nos EUA) e *Senderistas* (membros da organização guerrilheira *Sendero Luminoso*). São imagens de homens e mulheres contando sobre as táticas que utilizaram para sobreviver no meio do caos e as que ainda usam para suportar a lembrança daqueles dias e a situação de exclusão e miséria em que vivem. Mostram estas pessoas como indivíduos ativos a partir de suas *próprias* perspectivas comunitárias e em seu próprio meio, com a invenção de táticas para responder a situações de hostilidade e de repressão e com a elaboração crítica de um pensamento sobre si próprios⁶¹.

3.1.1. Binômio estética/política

Quanto ao binômio estética/política, há autores que sobre ele se debruçam de diferentes maneiras: do desencanto e desconfiança à denúncia da cooptação

⁶⁰ NOQANCHIS. Formato Original: DVD NTSC, 35'21". Falado em Quechua com legendas em espanhol.

⁶¹ Este vídeo pode ser assistido em:
<http://video.google.es/videoplay?docid=2939391183112752416&q=noqanchis&pr=goog-sl>

da primeira pela segunda, ou seja, da estética pela política. O filósofo francês Jacques Rancière tem especificidades em seu pensamento sobre as inter-relações entre arte e política que é importante observar e que configuram o que ele chama de “partilha do sensível”.

A arte é política, em um sentido primordial, pela maneira como configura um sensível espaço temporal que determina maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, em frente ou no meio de... É política enquanto circunscreve um espaço ou tempo determinados, enquanto que os objetos com os quais povoa este espaço ou o ritmo com o qual assina este tempo determinam uma forma de experiência específica que está de acordo ou em desacordo com outras formas de experiência; uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e, sobretudo, formas de reunião ou de isolamento. Porque antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, a política é a circunscrição do espaço específico dos “assuntos comuns”; é o conflito que determina quais objetos pertencem aos assuntos comuns e quais não, etc. Se a arte é política, o é enquanto os espaços e tempos que circunscreve e as formas de ocupação destes tempos e espaços que determina, interferem com esta outra circunscrição de espaços e tempos, de sujeitos e objetos, do privado e do público, das competências e incompetências que definem uma comunidade política (RANCIÈRE, 2007, pp. 155-156).

A arte para ser política não precisa ser explicitamente engajada em alguma luta, quando assim ocorre é o caso da arte ativista. A arte ativista é aquela onde se usa a ação direta para a transformação de um determinado contexto. Mas esta não é a única forma, ou manifestação, que a arte política assume. Tampouco a arte tem o “papel social” de conscientizar as pessoas sobre alguma problemática que lhes envolva, nem evidenciar ou criticar explicitamente algo.

Segundo Rancière, a arte é política por atuar sobre o ser sensível. Para este autor, a arte e a política têm em comum o fabricar ficções. Essa ficcionalização “é a construção de uma relação nova entre a aparência e a realidade, o visível e seu significado, o singular e o comum”. A partir daí, Rancière reitera sua posição crítica sobre a “partilha do sensível” colocando-a como a grande questão política da arte: interferir, reverter os modos dessa partilha embaralhando a ocupação dos lugares sensíveis e permitindo que aqueles que lhes são mantidos à distância, deles se apropriem (IDEM, p. 161). O que ele quer dizer com isto, é que a arte deve provocar o deslocamento do lugar comum, desestabilizar a idéia pronta e consensual, permitindo a criação de outras formas de perceber e a ocupação de outros lugares dentro da ordem vigente. Conforme este autor a arte, além de produzir ficções, produz dissensos ao ativar a interação entre regimes diferentes do sensível. Este é o seu potencial político por permitir a redistribuição do sensível.

Rancière não busca delimitar como deve ser uma arte política, ao contrário, busca refletir sobre a impossibilidade de estabelecer normas fixas. É na tensão insolúvel, entre heterogêneos, que o dissenso assume a importância de ser o lugar da diferença.

Resistir é inocular mudanças. Mas o que pode a arte? Para artistas e teóricos da arte ativista ela é força ativadora de mudanças, tendo potência para transformar a sociedade. Esta noção de arte permeia todas as práticas artísticas declaradamente engajadas com questões sociais e voltadas para uma atuação

direta com a finalidade específica de “estar a serviço”, de não ser separada da vida cotidiana e da sociedade.

A desapareção ou, pelo menos, a diluição das fronteiras entre arte e ação política são bastante evidentes em vários países da América do Sul. Na Argentina, por exemplo, há hoje muitos coletivos e iniciativas que têm *modos de fazer* ativistas. Estas operações têm antecedentes históricos neste país onde, sobretudo no final da década de 60, muitos artistas adotaram práticas até então encontradas apenas no âmbito da militância e da guerrilha políticas. Segundo Ana Longoni, ações clandestinas, distribuição de panfletos e seqüestros fizeram parte da atuação que se pode chamar de artístico-revolucionária. O ativismo político, naquele período, teve a adesão de artistas que o praticaram junto com sua atividade artística – a revolução artística e a política eram as possibilidades daquilo que mais interessava – a revolução (LONGONI, 2007, p. 71).

Mas antes de apresentar algumas propostas de coletivos voltados para a arte ativista, é importante entender o conceito de política proposto por Hannah Arendt e que foi adotado neste estudo para tratarmos destas práticas. Para a teórica política Arendt há uma força no conceito de natalidade, pois o homem, ao nascer, surge para a ação, está capacitado para agir no mundo. Por esta ação é que o homem instaura a novidade no mundo. O novo significando um rompimento com o já estabelecido, um “vazamento”. Neste sentido, a novidade aparece como a subversão da regra, por rompê-la (ARENDR, 1983, pp.189-190). A importância do imprevisível como algo que se interpõe à idéia de desenvolvimento retilíneo do nascimento em direção à morte e aqui se pode falar do contexto contemporâneo

onde Arendt compreendeu a falência do pensamento de continuidade do passado, sem contudo negar esse tempo pretérito, mas percebendo a necessidade de criar outros parâmetros e não apenas esperá-los dados pela tradição. Considerar a imprevisibilidade também como sendo uma contribuição que contém as singularidades de cada um. A ação é a atividade que se dá entre os homens e brota na pluralidade – a condição da política (CORREIA, 2007, p. 42).

Arendt conceituou e fez distinções entre trabalho, obra e ação, em meados da década de 60. O trabalho (labor) refere-se ao metabolismo dos corpos com a natureza, é o responsável pela manutenção da vida. Ele dura o tempo da vida biológica de cada organismo. Já a obra refere-se ao fabrico de objetos artificiais e cuja durabilidade pode ultrapassar a nós - *homo faber*. A ação, cuja condição é a pluralidade, é *aquela que acontece entre os homens*⁶². A pluralidade da ação significa, para Arendt, que vivemos em um mundo onde há outros homens. A imprevisibilidade é decorrente da singularidade de cada homem-agente: ele atua no mundo inserindo a si mesmo junto aos outros. A irreversibilidade da ação pode ser entendida ao se tensionar este termo junto ao de obra: um objeto pode ser destruído, inclusive pelas mesmas mãos que o fabricaram, ao passo que uma ação não pode ser desfeita no tempo. A ilimitabilidade advém de a ação acontecer entre os homens e ser impossível prever todas as infinitas implicações que ela ou uma palavra podem provocar. “Sempre agimos em uma teia de relações, as conseqüências de cada ato são ilimitadas; toda ação deflagra não apenas uma reação, mas uma reação em cadeia, e todo processo é causa de novos processos

⁶² ARENDT, Hannah. “Trabalho, obra, ação”. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n.7. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/cefp/Cefp7/arendt.pdf>. Acesso em: 21/12/2007.

imprevisíveis”⁶³. No seu livro *O que é Política?*, estão reunidos alguns fragmentos que Hannah Arendt escreveu durante a década de 50 e que se destinavam a uma publicação que seria uma *Introdução à Política*. Ali, sob a forma enxuta dos textos e, sobretudo, das notas e apontamentos, encontra-se a síntese de seu pensamento sobre o tema. Partindo da experiência de seu próprio tempo e contexto, a ascensão dos totalitarismos de direita e de esquerda e a Segunda Guerra Mundial com a adoção da “solução final” na Alemanha, sua reflexão entretanto, não está condicionada a este período e continua reverberando nesta primeira década do século XXI.

Quando se observa os coletivos evidencia-se o desejo por estar junto e a possibilidade de ação e criação compartilhada que impulsionam as iniciativas e aglutinam os indivíduos. É pela ação conjunta que eles passam a realizar projetos de maneira idealizada, conforme seus sonhos. É agindo que instauram e ativam outros espaços e outros processos criativos. É atuando que se colocam no mundo desviando de padrões e modelos. Agir para os coletivos aqui estudados é lançar-se. Projetar-se em um espaço ainda a ser inventado, que surge pela sua ação e que é o espaço entre seres humanos, bem como o espaço das suas proposições⁶⁴. “A política trata da convivência entre diferentes” (ARENDR, 2007, p,21). A partir deste conceito de Arendt é que outro autor - Francisco Ortega - desenvolveu a idéia da importância da amizade. Para ele, a amizade é uma forma de inserção no mundo bastante distinta do parentesco. Neste, a diversidade é

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Proposição no sentido dado por Hélio Oitica: o artista como propositor de práticas - situações a serem vividas. In: LAGNADO, Lisette (ed). Programa HO. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em: 12/03/07.

reduzida à homogeneidade: o outro é transformado “no mesmo” pelos laços familiares e a pluralidade é apagada pela semelhança⁶⁵.

O espaço entre os homens é o mundo, nesse inter-espaço é que ocorrem os assuntos humanos. A possibilidade de perceber, no pensamento arendtiano, o homem como ser agente no mundo - como aquele que atuando com o outro vai produzindo o mundo - é visível em sua negação em admitir o mundo como expressão da natureza humana. Ele é antes “o resultado de algo que os homens podem produzir” (ARENDR, 2007, p. 36). Esta posição ativa pode ser também verificada nos *modos de fazer* coletivos. Para muitos propositores os espaços existentes não são suficientes para abrigar seus projetos ou nem ao menos são contenedores onde suas idéias adquiram algum significado. Daí a atitude, a ação para objetivar outras possibilidades do fazer. É o caso, por exemplo, da ação proposta pelo coletivo argentino *Obra en tránsito*⁶⁶.

Obra en tránsito surgiu na cidade de Bahía Blanca, na província de Buenos Aires e, em 2002, realizou um projeto chamado *Arte en bibliotecas*: organizaram exposições em cinco bibliotecas públicas de bairros e uma série de atividades paralelas tais como oficinas, apresentações ou simplesmente rodas de mate com funcionários e usuários (ilust. 44). O objetivo era agrupar-se para justamente transitar pela cidade. Assim visavam alargar as possibilidades de confrontação e

⁶⁵ Ortega escreveu uma “trilogia” sobre a amizade: *Amizade e estética da existência em Foucault; Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault e Genealogias da Amizade*.

⁶⁶ Seus integrantes são Vanesa Bojat, Horacio Culacciatti, Cecilia Miconi, Nilda Rosemberg, Juan Luis Sabattini, Nicolás Testoni, Laura Lucchesi, Sandra Biondi, Walter Montes de Oca, Maximo Casazza, Juan B. Justo. Informações disponíveis em: <http://www.proyectotrama.org/00/TRAMA2004/EMERGENTES/SUR/obraentran.html>. Acesso em: 15/11/06.

abertura para outros diálogos e para outros interlocutores. É a produção de mundo pela ação. Um mundo desejado e produzido coletivamente.



Ilust. 44. *Obra em trânsito*. Projeto *Arte en bibliotecas*, 2002. Detalhe. Bahía Blanca, Argentina.

Arendt, no contexto do pós-guerra se questionava: tem a política algum sentido ainda? Aqui, em uma realidade atual e latino-americana marcada pela corrupção e pelas diferenças sociais, pela calamidade econômica e pela posição subordinada dentro de um capitalismo internacionalizado, parece também pertinente recolocar a mesma pergunta.

O homem é apto para a ação e por ela impele processos e impõe começos, para Arendt este é o milagre humano: “os homens, enquanto puderem agir, estão em condições de fazer o improvável e o incalculável e, saibam eles ou não, estão sempre fazendo” (IDEM, p. 44).

Esta autora resgatou a idéia de política de Aristóteles para quem *politikon* era um termo relativo á organização na *polis*, mas nela nem todos os homens eram políticos. Assim, o homem não é naturalmente político. Da *polis* estavam excluídos os escravos e os estrangeiros, por exemplo. Para viver numa *polis* a condição era a liberdade: não ser escravo de outro homem e nem das necessidades da sobrevivência. Sendo assim, o sentido da política é a trama relacional entre homens livres, isto quer dizer iguais que vão buscar organizar seu convívio sem o uso da força. É necessário compreender o significado de ser livre para Arendt, tendo sempre presente a relação com o espaço, no caso, a *polis*: “sendo liberdade entendida negativamente como o não-ser-dominado e não-dominar, e positivamente como um espaço que só pode ser produzido por muitos, onde cada qual se move entre iguais” (IDEM, p. 48).

Seguindo, então, o pensamento de Arendt, a liberdade não é o objetivo da política. Ela é seu próprio sentido. *A política é a ação entre - homens*. No sentido grego, a *polis* é o espaço da política, pois é nela que os homens livres vão se encontrar. Para se estar neste espaço político, o homem tinha de ser livre: ou seja, ter liberdade para ir e vir e assim, estar na *polis*; e livre das pressões pela sobrevivência para poder se dedicar à política. Atenção: público não é sinônimo de político para esta pensadora. Político é onde acontece a inter-ação – que só ocorre entre homens iguais (IDEM, p.23). Ainda segundo Arendt, a liberdade é dada pela compreensão e compreender significa ter conhecimento de outros pontos de vista sobre um determinado dado e, assim, poder mover-se dentro

deste quadro amplificado (IDEM, p. 101). E este, por sua vez, só acontece na pluralidade, no encontro entre muitos e onde cada qual vê a sua maneira.

Além do conceito de política, o de compreensão também reverbera nesta pesquisa, pois nos coletivos o confronto entre diferentes perspectivas é fundamental por duas razões: é inevitável quando ocorre um agrupamento de indivíduos singulares e é procurado como forma de ampliar a si mesmo. Sobre este último ponto o que se quer afirmar é que atuando coletivamente há um enriquecimento, uma amplificação de cada um por justamente ocorrer esta troca, ou no mínimo, um contato, uma fricção entre pontos de vista distintos.

Assim, os *modos de fazer* coletivos já são políticos por sua própria formação: no coletivo existe as condições para a política, pois há o espaço entre-homens. Além disto, muitas destas iniciativas preocupam-se ainda com os outros indivíduos da sociedade. A arte ativista e a arte colaborativa expressam esta abertura e devem ser analisadas dentro de seus respectivos contextos.

O crítico, historiador da arte e pesquisador das práticas artísticas socialmente engajadas – Grant Kester – argumenta que a grande ocorrência destas práticas se dão em razão da rarefação do poder do Estado sob a pressão do mercado. Há aí aspectos negativos evidentes, mas também uma positividade – o espaço da ação propositiva.

Enquanto as narrativas políticas perdem sua legitimidade, *espaço se abre para novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, eu acredito, que anima a notável profusão de*

práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e engajamento cívico, não apenas dentro dos Estados Unidos, mas também globalmente⁶⁷.

Observando as cidades contemporâneas, as metrópoles e as megalópoles com suas dimensões desumanas, as cidades latino-americanas com todos os seus impasses, cercamentos e assombradas pela violência; fustigadas pelas tensões oriundas da disparidade social e submetidas ao depauperamento e a descalabros administrativos, outra pergunta que se impõe é: a cidade ainda é um espaço político? E mais: na cidade há ainda algum espaço político? O que seriam espaços políticos hoje? É possível fomentá-los? Como oportunizar a política em uma cidade contemporânea? Estas questões estão presentes nos *modos de fazer* coletivos que buscam ativar espaços, vide capítulo 4.

3.2. Ação direta

O conceito de ação direta está objetivamente associado a práticas ativistas, engajadas e colaborativas, tenham elas tonalidades mais políticas, culturais e/ou artísticas. Atualmente observa-se que este *modo de fazer* está bastante disseminado entre os coletivos e as iniciativas coletivas que, entretanto, algumas vezes não se apresentam como artísticos, mesmo tendo entre seus integrantes

⁶⁷ Grant H. Kester. Colaboração, Arte e Subculturas. Texto disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>. Acesso em: 30/09/08.

aqueles com atuação nesta área, estando muito mais alinhados com a noção de ativismo cultural e atuando no campo da representação. Conforme John Jordan⁶⁸,

[...] a ação direta consiste em mudar as coisas através da auto-organização e, em último termo, tomar o controle de nossas próprias vidas e comunidades, sem a mediação de políticos nem burocratas. A ação direta se baseia no princípio da participação direta e imediata e ameaça a base da sociedade capitalista, sua necessidade de espetáculo, hierarquia e separação (in: BLANCO et al, 2001, p. 378).

Apesar do tom otimista de muitos coletivos que tem a ação direta como um dos seus modos de fazer, há pensadores que questionam a efetividade dos mesmos. Brian Holmes questiona o quanto as práticas artísticas de ação direta e socialmente engajadas atendem e favorecem ao capital cultural das instituições e do campo cultural? Segundo ele, há assimilação e mesmo o desejo de instituições e patrocinadores por um tipo de arte política que estaria “na moda”, como se pode observar pela variedade de exposições com o foco em arte política e questões de representações multiculturais – as últimas *Documentas* são, inclusive, um bom exemplo (HOLMES, s/d, pp. 69-81).

Por acaso o discurso da multiculturalidade não seria legitimador dos processos da globalização do capital? Todos podem se apresentar no mundo

⁶⁸ Jordan é participante do *Reclaim the Streets!* – RTS – (Reconquistar as ruas) é um movimento preocupado com a ocupação das ruas visando a denúncia e oposição ao capitalismo globalizado e com forte acento ecológico. Usa a festa como forma para suas manifestações – as *Street Parties*. Surgido em Londres, nos anos 90, passou a ter suas ações realizadas por todo o Reino Unido e, depois, por outras cidades inclusive em outros continentes. Apresenta-se como uma “rede de ação direta para a(s) revolução(s) social-ecológica global e local que transcenda a sociedade hierárquica e autoritária”. Informações disponíveis em: <http://www.rts.gn.apc.org/>. Acesso em: 31/03/07.

globalizado, mas que todos são estes? De que maneira podem se apresentar? Por quem são mediados? Para quem se apresentam?

A arte é hoje um dos poucos campos abertos para a experimentação com as técnicas, os costumes e as hierarquias das trocas simbólicas, cuja importância em uma sociedade mediatizada é fundamental. Porém estas experimentações apenas podem adquirir força transformativa em um contexto aberto, em processo de desenvolvimento permanente, de um movimento social, fora das camarilhas e das clientelas do jogo da arte (IDEM, p. 81).

Surgem inúmeras perguntas a partir desta crítica de Holmes para quem, além do mais, a força da arte está em deslocar-se para fora de seu protegido nicho, evidenciando-se a questão sobre qual tática ainda é possível para a arte mais alinhada diretamente com os problemas de seu tempo do que com poéticas individuais? Os coletivos mais do que se apoderar da produção da sua própria imagem ou da dos grupos sociais envolvidos em seus projetos, a política da representação, teriam o desafio de deslocar esta produção para fora do marco artístico onde ela estaria como que permitida socialmente. Atuar realmente na vida com os suportes da atividade criativa para transformá-la.

Um exemplo de tática para este fim é a *sabotagem*. É adotado pelo coletivo @TMark que ajuda a financiar projetos de sabotagens que tenham objetivos estéticos ou ativistas⁶⁹. As sabotagens que recebem financiamento realizam-se com materiais que são produzidos em massa e contam com rede de distribuição

⁶⁹ É importante observar a maneira como este coletivo se apresenta: “assim como as corporações são inteira e unicamente máquinas de incrementar a opulência de seus acionistas (seguidamente em detrimento da cultura e da vida), @TMark é uma máquina para melhorar a cultura e a vida de seus acionistas (seguidamente em detrimento das opulências)”. Disponível em: <http://www.rtmark.com/homesp.html>. Acesso em: 23/10/07.

ampla (como, por exemplo, as bonecas *Barbie* que tiveram suas vozes e falas trocadas)⁷⁰. Eles afirmam que a sabotagem como *modo de fazer* significa “uma busca por tornar mais habitável o meio em que vivemos, por ter mais relações com nosso entorno e, em geral, torná-lo mais humano” (in: BLANCO, 2001, pp. 461-. 465).

Outro exemplo, o “atrevimento ao sonho” é uma tática de sabotagem do projeto *La Tienda* proposto pelo coletivo equatoriano *Experimentos Culturales*. Sob o slogan “Pára de sofrer! Atreve-te a sonhar!” são oferecidos diversos produtos “oníricos” em quatro “sessões”: *supere-se, revele-se, atreva-se e inspire-se*. Pelo humor e pela sátira visam criticar a cultura consumista, entretanto utilizando sua própria forma – a do comércio de mercadorias⁷¹. O *La Tienda* existe em versão web e também acontece de forma presencial com a venda dos produtos à comunidade em geral. Um exemplo é a goma de mascar *Lexigum* que serve para aumentar o vocabulário do usuário e é apresentada da seguinte maneira: “cada caixa contém 12 tabletes cheios de sabor e sabedoria” (ilust. 45).

Outro produto oferecido é *Certera*, uma bolsa com pedras para serem usadas em protestos. Pedras “100% naturais, sólidas e puras como são seus ideais” (ilust. 46). Ou ainda o *Jabón Performer* (sabonete *Performer*) cujo perfume produz “uma agradável sensibilidade artística tanto em você como em seu público” (ilust. 47).

⁷⁰ Sobre esta ação ver detalhes disponíveis em: <http://www.rtmark.com/simcoptersp.html>. Acesso em: 23/10/07.

⁷¹ Ver em: <http://www.experimentosculturales.com/latienda/thome.html>. Acesso em: 11/04/2006.



Ilust. 45e. *Experimentos Culturales. Lexigum, 2005.*

Ilust. 46d. *Experimentos Culturales. Certera, 2005.*



Ilust. 47. *Experimentos Culturales. Jabón Preformer, 2005.*

Mas ainda sobre a colocação de Brian Holmes - a força da arte está em deslocar-se para fora do seu campo - observa-se como Marcelo Expósito, um dos fundadores e editores da revista espanhola *Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas* utiliza a expressão *prácticas desobedientes*. Uma prática

desobediente é aquela que ultrapassa a norma de seu campo de ação (EXPÓSITO, s/d, pp. 88). Ela excede o conhecimento e o pensamento normativo. Normatizar é transformar em norma, é tornar normal. As práticas desobedientes ocorrem com um alto grau de informalidade. Isto nos dois sentidos da palavra: primeiro, como fora das leis que as “formalizariam”, tornariam normatizadas; segundo, como sem forma prévia. Estes fazeres adaptam-se às contingências, aos embates, reagem às pressões e às questões que surgem durante os acontecimentos aos quais se abrem ou provocam.

Toda prática antagonista incorpora algum traço de desidentificação, expressa um litígio com algum tipo de consenso social pré-determinado e a desobediência que aqui interessa não apenas impugna uma lei – como comumente se afirma, navegando, de fato, entre a dialética legalidade/legitimidade -, mas também – e isto é mais relevante – excede a norma consensual, inclusive aquela que busca compreendê-la ou justificá-la, produzindo todo o tipo de experiências, saberes e afetos militantes que fluem, atravessando as instituições sociais, para unir-se e constituir outros laços de sociabilidade, projetos de formas e espaços de vida anti-autoritários (IDEM, pp. 88-90).

Por prática desobediente compreende-se um modo de fazer política que inventa táticas apropriadas ao seu meio e cujo fim seja assaltar o poder, ou, no caso de atuar no campo do imaginário, fazer vazar as certezas. É possível então pensar que se trata da “organização coletiva da desafecção e o rechaço global às formas instituídas de subjetividade” (IDEM, p. 91). Assim se afirma que as práticas de desobediência não visam apenas à oposição a uma lei ou norma, mas atuam propiciando o surgimento de sujeitos e situações “fora da lei”.

Tanto a arte política como a arte ativista podem diferir quanto a métodos, táticas, objetivos e abrangência, porém têm em comum a negação das imagens e narrativas culturais realizadas pelo poder. Os diversos *modos de fazer* que adotam são a resposta criativa aos impasses que os coletivos e iniciativas optam por confrontar ou subverter. Segundo Nina Felshin,

Para os artistas ativistas já não se trata simplesmente de adotar um conjunto de estratégias estéticas mais inclusivas ou democráticas, ou de abordar os problemas sociais ou políticos sob a forma de uma crítica da representação dentro do mundo da arte. Ao invés disto, os artistas ativistas criaram uma forma cultural que adapta e ativa os elementos de cada uma destas práticas estéticas críticas, unificando-os organicamente com elementos do ativismo e dos movimentos sociais. Não contentes em limitar-se a realizar perguntas, se comprometem em um *processo* ativo de representação, buscando ao menos “mudar as regras do jogo”, dotar os indivíduos e comunidades e, finalmente, estimular a mudança social (in: BLANCO et al, 2001, p. 90).

3.2.1. Ativismo cultural

Guerrilha é “morder e correr”. Guerrilha cultural é contaminação libertária por exposição significativa, pontual, transitória e impactante de atos de resistência.

Paulo Amoreira

É importante esclarecer o que se entende por ativismo e, sobretudo, aquele que acontece no campo da cultura. As práticas ativistas assumem diferentes denominações de acordo com seus meios e/ou objetivos e é relevante observá-las dentro do contexto histórico para que se possa compreender suas especificidades e significado na contemporaneidade. O ativismo cultural pode ou não estar ligado com alguma atividade artística ou contar com a ação de artistas.

David Deitcher refletindo sobre o sentido do termo *ativismo cultural* diz que ele refere-se às práticas “que permaneceram como ilhas de resistência após a dispersão dos movimentos de protesto dos anos 60 e princípios dos 70” (in: GUASCH, 2000, p. 260). O autor reconhece no pensamento de Althusser uma flexibilização dos pressupostos marxistas, pois haveria certa autonomia do aparato ideológico do Estado em relação às condições de produção econômica - seriam esferas que se relacionariam em mão dupla. Nesta teoria aparecia certa “permissão” para que as práticas culturais ou críticas de oposição apresentassem

[...] o poder de desestabilizar e imobilizar os poderes reprodutores da ideologia dominante. Esta crença na capacidade de resistência da obra cultural, assim como em sua direta implicação nas lutas em prol da mudança social, constitui a condição histórica prévia para que o termo “ativismo” possa encontrar seu lugar junto às práticas culturais. (IDEM, p. 261)

Durante os anos 80 verificou-se um grande impulso no número de produções independentes que utilizaram o cinema e o vídeo como meios para questionar as representações, por exemplo de identidade e gênero, veiculadas na mídia. Uma das táticas adotadas era justamente a criação de contra-representações. O incremento destas linguagens aliado à busca por ampliação no âmbito da distribuição reverberou no ativismo político e comunitário como instrumentos disponíveis e de alto alcance (IDEM, p. 267).

Ainda durante o mesmo período, Deitcher apontou, dentro do contexto norte-americano, para a absorção promovida pelas instituições, mesmo as mais tradicionais, das práticas ligadas ao ativismo cultural. Quanto a esta questão

haveria duas situações sobre as quais é necessário refletir: a primeira diz respeito à difusão das táticas ativistas que raramente têm espaço na grande mídia.

É um lugar comum o fato de que na arte e na cultura do pós-guerra as instituições vinculadas às artes liberais servem de anfitriãs para as últimas inovações da vanguarda cultural. Seja por compromisso social ou por inversão na vanguarda cultural – ou por ambas – o certo é que durante os anos 80 as instituições ampliaram sua definição de cultura visual para aceitar práticas que sempre, e de maneira extremada, estiveram condicionadas pela política. Os riscos que esta mudança supõe podem ser apreciados pela importância que na sociedade de hoje tem a entrada nos espaços respaldados – e muitas vezes elitistas – da cultura de vanguarda (ou acadêmica), de vozes dissidentes que nos permitam contar com análises lúcidas sobre importantes temas sociais e políticos. De outro modo e, tendo em vista as raríssimas ocasiões em que os ativistas de rua podem representar-se a si mesmos e a seus pontos de vista nos meios de comunicação, estas vozes e análises estariam totalmente ausentes dos espaços que destina ao espetáculo a, às vezes denominada, esfera “pública” (IDEM, p. 271).

Na América do Sul, de forma generalizada, esta absorção aparece de maneira mais evidente a partir da década seguinte, atingindo maior presença nos anos iniciais do século XXI. É o que ocorre ainda com as bienais como, por exemplo, a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, com a presença argentina do coletivo *Taller Popular de Serigrafia* e de *Eloísa Cartonera* (trataremos deles mais adiante).

Seguindo a reflexão promovida por Deitcher sobre a absorção das práticas de ativismo cultural pelas instituições, há um segundo ponto a ser pensado e que diz respeito à potência do ativismo nestes espaços e à possibilidade de resistência a sua transformação em um “modismo” ou mercadoria. Diz ele:

Uma vez dentro das instituições culturais, os ativistas devem resistir, além disso, à tendência à neutralização de sua obra, que é o efeito combinado dos sistemas institucionalizados de exposição e do abstrato olhar estético ao qual já estão habituados os espectadores cultos. Em seu desejo de criar espaços de enfrentamento e debate, nas duas décadas passadas [anos 70 e 80] os ativistas culturais desenvolveram estratégias para *combater a domesticação* de suas obras. (IDEM, p. 271. Grifo nosso).

Por *ativismo* entende-se, então, a ação transgressora que pretende romper com a ordem dominante. Geralmente ocorre no campo social e político e nas últimas décadas tem se desenvolvido no cultural também.

Artivismo é um neologismo que surgiu da união das palavras arte e ativismo. Seu aparecimento está muito vinculado aos primeiros trabalhos de arte na Internet a partir de 1994, embora seja usado para projetos que se desenvolvam tanto em ambientes eletrônicos quanto fora deles. Aponta para uma tendência a trabalhar de forma comprometida e consciente. Pode adotar diferentes formas e táticas que vão da crítica à sabotagem. Porém o que elas têm em comum é o desejo de comunicar e, ao assumir este viés comunicacional, visam provocar, pelo esclarecimento, questionamentos (BAIGORRI, 2006, p. 161).

Para esta pesquisa foi adotado o termo *arte ativista* para designar as práticas artísticas de ação direta seja no campo cultural, social ou político, muitas vezes de perfil multidisciplinar e que podem contar com a colaboração com outros grupos sociais. Mas sobre a arte ativista há uma maior discussão a seguir.

A arte ativista também pode ser encontrada nos meios eletrônicos, cuja existência é importante reconhecer, mesmo não sendo aqui analisados. Assim,

juntamente ao termo *ativismo* e dentro do contexto da Web também surgiram outros como *hacktivismo*, *art-hacktivismo* e *desobediência civil eletrônica*. Estes três últimos estão unicamente vinculados a ambientes virtuais. O *hacktivismo* unindo o modo de ação dos *hackers* (entrar em espaços institucionais e realizar sabotagens) com o ativismo, resultando em ações que objetivam não o proveito pessoal, mas criticar e/ou sabotar o sistema com motivações sociais e políticas. O *art-hacktivismo* designa ações de sabotagem “orientadas a denunciar a perigosa inclinação da Rede de copiar todas as convenções artísticas tradicionais: direitos de autor, objetualização, em um espaço on line e sua conseqüente comercialização” ⁷². A *desobediência civil eletrônica (ECD- Eletronic Civil Disobedience)* é um conceito apresentado, em 1994, pelo coletivo *Critical Art Ensemble*. Eles se apresentam em seu site como “um coletivo de cinco artistas de várias especializações dedicado a explorar as intersecções entre arte, tecnologia, política radical e teoria crítica”⁷³. O grupo *Eletronic Disturbance Theater* é um dos vários exemplos de comunidades virtuais de desobediência civil eletrônica. Realizam ataques a sites governamentais e de grandes empresas entre outras táticas de desobediência.

⁷² BAIGORRI, Laura (2003). "Recapitulando: modelos de *ativismo* (1994-2003)". Artigo on line disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>. Acesso em: 07/12/06.

⁷³ Informações disponíveis em: <http://www.critical-art.net/home.html>. Acesso em: 11/01/07.

Já o *Ativismo videográfico* é o que o próprio nome diz – ativismo que usa o vídeo como meio básico de difusão de suas lutas. Os primeiros ativistas do vídeo surgiram já no início dos anos 70 e adotaram tanto o ideal de revolução quanto o de solidariedade. Opõem-se ao *establishment* e, em geral, a difusão dos seus vídeos é bastante específica (raramente alcançando cadeias de TV comerciais e, apenas algumas vezes, cadeias públicas): as emissões são por canais de TV comunitários de acesso local e em alguns casos há o trabalho de distribuidoras independentes. Entretanto esta movimentação não é restrita, como pode parecer em um primeiro momento: a veiculação dos vídeos na Internet é de uso corrente e há redes de divulgação que multiplicam o alcance destes materiais para muito além da circunscrição geográfica e social onde são produzidos. A eficiência dos vídeos ativistas, sejam de caráter documental ou processual (feitos durante processo de integração e/ou colaboração com algum grupo social), é atribuída ao seu “poder de impacto”, mas principalmente, ao seu “potencial comunicador” o que significa que um maior número de indivíduos poderá ter acesso e ser afetado pela causa em questão (BAIGORRI, 2006, p 157).

Culture Jamming é o termo usado para referir-se a ativistas que atuam realizando anti-publicidade. Uma de suas táticas mais conhecidas é a intervenção em *outdoors* publicitários.

A crítica Claire Bishop questiona estas práticas, por exemplo as denominadas como “community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist, research-based”, mais arte participativa, arte socialmente engajada e arte colaborativa, por sacrificar a estética em nome da transformação social. Ela

questiona o fato do seu foco ser predominante sobre o processo e as intenções dos artistas ou sobre os efeitos de melhorias sociais dos projetos, negligenciando o impacto estético do trabalho ⁷⁴. O que talvez se possa contra-argumentar a essa autora, é que estas práticas exigem um outro método de aproximação que não utilize exclusivamente critérios formais pré-determinados, já que elas estão muito mais voltadas para os processos que estabelecem, por exemplo. Há ainda outras questões bastante relevantes que surgem quando se pensa sobre o ativismo cultural. Contra o quê se resiste hoje? Onde, neste início de 3º milênio, está o poder? Quem o representa?

Algumas hipóteses se apresentam quando se volta o olhar para os anos 60, período que assistiu a um alargamento do campo artístico que passou a assumir desde então algumas experiências como arte participativa, engajada e outras formas de ativismo. Mas e nos dias atuais? Quantos artistas atuam sob este acolhedor guarda-chuva e percebem, com clareza, contra o quê se opor? Quais táticas podem usar para justamente atingir o alvo e, simultaneamente, não ser neutralizados antes de potencializar um mínimo de crítica?

Justamente em função destes aspectos, há práticas de produção de representações de comunidades com diferentes perfis. As questões de gênero, explicitadas pela ação de mulheres, são alguns exemplos de busca de produção de si – de suas próprias subjetividades contrapondo-se à absorção de identidades

⁷⁴Conforme entrevista *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop* disponível em: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php. Acesso em: 15/10/2006.

pré-fabricadas, codificadas por ideologias interessadas na manutenção do *status quo*.

O *Mujeres creando*⁷⁵ é um exemplo que se pode, mais uma vez, evocar. Sobretudo com a ação das frases que são produzidas em conjunto e grafitadas pelas cidades, tanto da Bolívia como de outros países. Em León, Espanha, em julho de 2005, María Galindo e Florentina Alegre juntamente com um grupo local de mulheres, criaram a frase que foi levada para as ruas: *“tomamos cañas, tomamos el sol, tomamos la palabra”*⁷⁶. Além desta afirmação de serem as portavozes de suas próprias reivindicações e desejos, se assinam como *“Mojadas”* (Molhadas). Elas assim estão assumindo muito mais do que o seu sexo, mas a sua sexualidade.

Outro dado que ocupa coletivos que operam com ativismo cultural e artístico é o problema da distribuição da informação. Ou seja, buscam subverter os modelos de distribuição e questionar quem produz a informação e como ela chega ao seu alvo, como este alvo é eleito e por quê? Estas questões são freqüentemente encontradas nos textos produzidos sobre arte ativista. Estas práticas de ação direta têm como ponto em comum, em sua diversidade de manifestações, a consciência da dominação existente por trás do discurso da globalização:

⁷⁵ Esta iniciativa coletiva foi fundada em 1992 por Julieta Paredes, María Galindo e Mónica Mendoza, em La Paz, Bolívia.

⁷⁶ “Tomamos cervejas, tomamos sol, tomamos a palavra”. Conforme artigo disponível em <http://www.mujerescreando.org/pag/prensa/DR17P9.PDF>. Acesso em: 10/02/08.

As armas do inimigo são a informação – o trânsito das palavras de ordem, o controle dos meios eletrônicos de distribuição dessas informações, empunhadas pelos legitimadores do discurso oficial: os ideólogos do consumo e de uma globalização para globalizadores, sobre globalizados. [...] As armas da guerrilha são então a contra-informação; a democratização dos meios eletrônicos de distribuição dessa contra-informação; o resgate e releitura dos meios não-eletrônicos de distribuição de contra-informação; a desconstrução dos legitimadores do discurso oficial (convoquemos o arlequim para esse front!), os processos de deturramento de peças publicitárias – como fazem os congestionadores culturais como o Adbusters. [...] As anti-armas estão mais interessadas na distensão do tempo. Na ampliação do espaço-tempo. Ao contrário da velocidade mortificadora dos meios tradicionais, onde tudo exala uma vida intensa e curta, onde tudo é descartável, os meios de resistência preferem a consistência da experiência⁷⁷.

Desde a década de 90 há uma aproximação renovada entre coletivos que usam práticas estéticas e atuam sobre as formas de representação e mobilizações sociais, tal proximidade recebeu o incremento da ofensiva neoliberal da globalização capitalista. Nos dias de hoje, tal conexão significa a já experimentada prática de borrar os limites entre arte e vida. O que agora parece distinto é a busca pela politização do cotidiano, do ordinário. Perceber as micro-resistências que habitam as cidades. O cidadão comum como agente - sujeito que atua - mesmo submetido a bombardeios ideológicos. Vale lembrar a idéia da “invenção do cotidiano” de Michel de Certeau.

As aproximações entre arte e ativismo podem ser observadas na atuação de alguns dos coletivos, aqui analisados, indicando uma busca por práticas culturais

⁷⁷ Paulo Amoreira. *A Paz do Grito*. Texto disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=138&secao=artefato>. Acesso em: 30/09/2008.

e sociais que sejam abertas à participação. Procuram, com a ação direta, uma autonomia em relação a instituições e a formas participativas tradicionais, como os partidos políticos, por exemplo.

André Mesquita ao observar a atuação de coletivos norte-americanos e europeus assinala que:

Tendo como base o trabalho coletivo e suas redes horizontais de relacionamento e de criação, o ativismo cultural sintetiza o hibridismo entre arte e política, criando territórios de conhecimento, zonas autônomas temporárias e condições de intervenção no contexto urbano, além de propor uma maior liberdade de criação desvinculada do sistema institucional de arte⁷⁸.

Já os modos de fazer colaborativos são compreendidos como aqueles desenvolvidos entre coletivos artísticos e outros grupos sociais ou outras formas agrupacionais tais como associações comunitárias e grupos ativistas de diferentes matizes – políticos, ecológicos, sociais, etc. Alguns que se apresentam como artísticos, devem ser observados dentro da arte contemporânea que, já há mais de 40 anos, conta com operações de desmaterialização. Repetimos que olhar estes projetos como se fossem “obras” é insuficiente: são processuais, da ordem da experiência, da participação e com a transposição dos limites entre propositor e participante. Isto é importante por indicar uma construção compartilhada não só do projeto em si, mas da subjetividade de cada um dos integrantes e de todos os envolvidos. O artista, ou propositor, não tem o comando, é só aquele que propicia

⁷⁸ André Mesquita. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=300&secao=artefato>. Acesso em: 30/09/2008.

o *start*, a fagulha inicial. Neste estudo, o papel de propositor é o coletivo que assume com os objetivos de criar ou incrementar trocas intersubjetivas e/ou modos de integração social.

Há uma desconfiança por parte de alguns críticos quanto a esta aproximação entre arte e ativismo que pode variar quanto ao seu grau de intensidade: da mera precaução teórica ao aberto rechaço. Esta resistência tem raízes históricas, um exemplo está no Construtivismo russo que buscava inserir a arte diretamente na vida e no cotidiano, a intenção dos artistas era participar na construção de um mundo socialista. Esta utopia sofreu o revés dos anos 30 quando, sob Stalin, foi desautorizada e reprimida em favor da oficialização do Realismo Socialista como única forma artística aceita com evidentes intenções de colocar a arte a serviço da propaganda política do poder.

Este olhar desconfiado para as relações entre arte e movimentos organizados claramente engajados, que pode ser observado em críticos como Claire Bishop, é questionado e contextualizado por outros teóricos que defendem tal articulação, como é o caso do historiador da arte Grant H. Kester:

No cânon emergente da estética relacional encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidas em oposição pura e simples a elas. Longe de ver este tipo de deslize categórico como algo a ser temido, eu acredito que é tanto produtiva como inevitável, dado o período de transição que vivemos. Essa é, de fato, uma característica persistente da arte moderna criada durante momentos de crise e mudança histórica (o Dadaísmo e o Construtivismo no rastro da Primeira Guerra

Mundial e da Revolução Russa, a profusão de movimentos e novas práticas que emergiram do redemoinho político da década de 1960 e de 1970 etc.). [...] De minha parte, eu acredito que o *locus* decisivo para a transformação política e cultural será precisamente no nível dos coletivos, sindicatos, grupos ativistas e ONGs progressistas em conjunto com as lutas e movimentos políticos que vão desde o local até o transnacional⁷⁹.

3.2.2. Arte ativista

A humanidade só será livre quando o último burocrata for enforcado nas tripas do último capitalista.

Slogan *Situacionista*, maio de 1968.

As práticas de arte ativista estão voltadas para o campo social. As ações ativistas e as ações artísticas, para Suely Rolnik, têm em comum a liberação de um movimento vital, isto significa que elas confirmam seu “potencial inventivo de transformação” mesmo que possam atuar sobre tensões de naturezas diversas e com táticas diferentes. Sobre as especificidades destas ações – a ativista e a artística – Rolnik diz que:

A operação própria do ativismo, com sua potência macropolítica, intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre pólos em conflito na distribuição dos lugares estabelecida pela cartografia dominante em um determinado contexto social (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc.). A ação ativista se inscreve no coração destes conflitos, localizando-se na posição do oprimido e/ou do explorado e tem por objeto lutar em prol de uma configuração social mais justa. Já a operação própria da ação artística, com sua potência micropolítica, intervém na tensão da dinâmica paradoxal encontrada entre a cartografia dominante, com sua relativa estabilidade por um lado e, do outro, a

⁷⁹ Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>. Acesso em: 24/02/09.

realidade sensível em permanente movimento, produto da presença viva da alteridade que não cessa de afectar nossos corpos (ROLNIK, 2007, p. 104).

Assim, para esta autora, o ativismo se volta para atuações na esfera da macropolítica, enquanto que a arte se dá na micropolítica: é no espaço entre o que é tido como pré-estabelecido e as forças que tentam desestabilizá-lo é que surge a potência da prática artística calcando-se sobre o sensível. Mas, continuando com Rolnik:

Estas mudanças tensionam a cartografia em curso, o que termina por provocar colapsos de sentido. Estes se manifestam em crises na subjetividade que levam o artista a criar, de maneira a dotar de expressividade a realidade sensível que gera essa tensão. A ação artística se inscreve no plano performativo – visual, verbal ou outro -, operando mudanças irreversíveis na cartografia vigente, estas mudanças ganhando corpo em suas criações, fazem com que elas se tornem portadoras de um poder de contágio em sua recepção. [...] do lado da militância, nos encontramos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (o plano das estratificações que delimitam os sujeitos, os objetos e suas representações); do lado da arte, estamos diante das tensões existentes entre este plano e aquele que se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (o plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires) (IBIDEM).

Para Rolnik, a conexão entre práticas distintas é observada como uma “deriva extraterritorial” (IDEM, p. 100). Já Brian Holmes vai chamar estes entrelaçamentos entre ações feitas a partir de disciplinas distintas de “deriva extradisciplinar”. Esta deriva permite entradas e saídas das disciplinas que resultariam na revitalização das mesmas, enriquecidas pelos aportes mútuos e também pelas tensões dos confrontos de seus princípios específicos. Agenciamentos heterogêneos. Entra aqui a noção de transversalidade de Holmes.

Mas, ao fim e ao cabo, ambas as derivas são semelhantes em suas causas e efeitos para os dois autores.

Mudanças do pós-guerra e a crítica ao formalismo e ao sistema das artes: Nina Felshin escrevendo sobre o ativismo artístico faz além de uma síntese do seu processo histórico mais recente, uma análise de suas características. Ela localiza nos anos 70 a aproximação e contaminação entre a arte, os movimentos sociais e o ativismo político através de práticas híbridas que perduraram na década seguinte e passaram a ser absorvidas pelas instituições a partir dos anos 90. Tanto na arte como na sociedade em geral, desde o final dos 60 verifica-se uma série de mudanças iniciadas após a Segunda Guerra: os deslocamentos e rearranjos do poder político e econômico, a emergência mais sistemática de movimentos pelos direitos humanos, de reivindicações das minorias apagadas pela narrativa da História e das lutas pela igualdade. O ativismo cultural, dentro do qual estão as práticas de arte ativista, busca então “desafiar, explorar ou borrar as fronteiras e as hierarquias que definem, tradicionalmente, a cultura tal e como é representada desde o poder” (in: BLANCO et al, 2001, pp. 73-74).

Características: ainda para Felshin, a arte ativista apresenta alguns traços que lhes são peculiares. Ela trata do contexto norte americano, ao passo que neste capítulo, estas características foram confrontadas com alguns *modos de fazer* coletivos desde a América do Sul. Repetimos que, na arte ativista, a processualidade desloca o foco do objeto final para o processo de idealização e/ou realização e recepção da proposta. Esta arte ocorre, geralmente, em espaços públicos ou lugares não tradicionais de difusão do sistema das artes. A

efemeridade é outra recorrência nestas práticas com sua sobrevivência vinculada ao registro e à narrativa. Usam, muitas vezes, suportes e técnicas empregados pelos meios de comunicação como, por exemplo, outdoor e cartazes como veículos de distribuição. Adotam a colaboração como método de realização que pretende integrar a todos os participantes visando, na maioria dos casos, conscientizar, ativar a crítica e promover mudanças sociais (IDEM, pp. 74-75).

Para a realização de uma proposta de arte ativista pode haver a participação de grupos sociais organizados ou informais. Esta é buscada de acordo com o interesse e empatia dos artistas e em consonância com o contexto no qual estão inseridos. Muitas práticas buscam a participação com outros atores sociais, não reconhecendo nem tampouco estabelecendo barreiras entre os integrantes. Ainda se pode apontar para uma preocupação com a apropriação, pela comunidade, dos projetos construídos e a sua manutenção sem a necessidade da presença dos seus iniciadores.

A produção de auto-representação dos envolvidos e a conscientização do significado desta construção de si são igualmente importantes como objetivos das práticas de ativismo cultural. Segundo Felshin,

A participação se converte, deste modo, em um processo de auto-expressão ou auto-representação protagonizado por toda a comunidade. Através de tais expressões criativas, os indivíduos são *dotados* [no original, em inglês, o termo adotado é *empowering*], adquirindo paulatinamente voz, visibilidade e a consciência de formar parte de uma totalidade muito maior. O pessoal, assim, passa a ser político e a mudança se torna possível (IDEM, pp. 75-76).

Os anos 60 e os meios de comunicação: neste período ocorreram a manipulação ideológica do medo, com a Guerra Fria; havia a Guerra do Vietnã e os movimentos de oposição a ela, sobretudo nos Estados Unidos; os movimentos estudantis e de operários na Europa e, em especial, na França; a contracultura, o movimento Hippie e Black Power; o feminismo; as lutas ecológicas; as manifestações pelos Direitos Humanos. As instituições artísticas passaram a ser questionadas bem como seus métodos de exibição e de seleção. É o momento no qual se processava uma evasão de muitos artistas que passaram a buscar e/ou fundar outros espaços, como os espaços públicos das cidades, as paisagens e os espaços alternativos.

Havia ainda a emergência do debate sobre os meios de comunicação de massa e a extensão da tecnologia do vídeo. Para Felshin, o ativismo político destes anos passou a fazer o uso da criatividade nas suas mensagens e atuações, bem como o uso das mídias comunicacionais, e isto é o que o aproxima da arte ativista. Ela, quando usa os meios de comunicação, pode fazê-lo com duas estratégias: pela imitação das formas e dos meios da publicidade e pela captação da atenção, da cobertura e da difusão destes meios (IDEM, pp. 76-81).

Um exemplo deste modo de fazer é a ação *Ensacamento* do 3NOS⁸⁰. Eles cobriram com sacos de lixo vários monumentos da cidade de São Paulo na madrugada do dia 27 de abril de 1979. Pela manhã os artistas ligaram diversas vezes para os periódicos pedindo informações sobre o fato. Os jornais Diário da

⁸⁰ Grupo formado em São Paulo, em 1979, pelos artistas Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França.

Noite, Folha da Tarde e Última Hora deram cobertura do ocorrido. Vale lembrar que esta ação foi realizada sob a ditadura militar quando imperava o medo da repressão. Na América Latina, é possível apontar também para uma politização crescente dos artistas em função dos contextos de ditadura e a criatividade e ironia necessárias para sobreviver sem calar.

As décadas de 70 e 80: a arte conceitual dos anos 70, de acordo com Felshin, pregava a importância do contexto: quer seja “físico, institucional, social ou conceitual”. A partir daí deu-se a expansão do conceito de escultura e de arte pública, bem como o de *site specificity* que passa a referir-se a relações, não apenas com os dados físicos de um lugar, mas considerando outros aspectos tais como: históricos, sociais, simbólicos e políticos. A expansão do conceito de *site* e todo um contexto de discussão e reflexão em torno do que, nos Estados Unidos, passou-se a reconhecer como “nova arte pública” indicavam um desejo de realizar projetos que tivessem ligação com seus respectivos contextos. Esta “nova arte pública” já era aquela que não se limitava mais à colocação de esculturas pela cidade, mas tomava a mesma e suas problemáticas como tema (IDEM, pp. 84-86).

Neste período, há um clima internacional de recessão quanto aos direitos do trabalhador e avanço e modificação do capitalismo. Sublinha-se, entretanto, que estas questões foram apontadas desde um contexto distinto do latino americano onde, nos anos 70 e 80, ainda se lutava (e se continua lutando) por questões básicas de sobrevivência. Isto faz com que aqui a produção artística maneje com outras prioridades e limitações. Sendo assim, parte-se muito mais de questões tais como a precariedade, a fragilidade, a efemeridade, o abismo social, a falta de

garantias de trabalho e a falta do próprio trabalho. E, dentro do sistema das artes, há a crônica ausência de políticas públicas para a cultura e de transparência na condução das instituições. Há ainda a insuficiência do próprio sistema que, tendo artistas produzindo, não oferece expressivas condições de difusão e de reflexão, nem um mercado significativo, sobretudo para a arte contemporânea.

A institucionalização: a partir da década de 90 é que ocorre a entrada da arte ativista e também da arte de crítica institucional nos espaços museais e no discurso crítico. É o reconhecimento e a absorção definitivos destes *modos de fazer* pelo sistema. Há ainda o perigo da neutralização e a perda de contundência de muitas idéias e ideais.

Apesar disto, há uma continuidade da atuação de artistas ativistas em diversos lugares, com distintos parceiros e diferentes objetivos e táticas. Muitos deles buscando a participação e a apropriação pública para além da sua presença, ou seja, que os projetos que foram iniciados pelos ativistas sejam continuados por outros. A entrada no sistema das artes não significa o fim da arte ativista desde que se mantenha “um olhar crítico e sem compaixão sobre si mesmos e as intenções do trabalho” – este é o conselho de Nina Felshin para os artistas ativistas (IDEM, p. 93). Dentro da perspectiva histórica da arte ativista, é bastante relevante o aporte da reflexão de Mary Jane Jacob:

No final dos anos 80, uma vertente ativista da arte contemporânea, mesmo que existente desde os anos 60, ganhou força e reconhecimento. É provável que esta postura agressiva surgisse da crítica pós-moderna que apoiava a dimensão social e política da arte. A arte pública, não circunscrita ao espaço e ao público do

museu ou da galeria, oferecia um caminho direto para que os artistas pudessem enviar sua mensagem e influir na sociedade ou transformá-la. [...] Este esforço mudou a definição comum de arte vigente neste século [século XX], incorporando no processo criativo a comunidade como co-autora, recusando a idéia moderna do artista como heróico gênio e re-incorporando a arte a suas origens comunais, sobretudo nas formas existentes na tradição não-ocidental (in: GUASCH, 2000, pp. 279-80).

A arte fora dos espaços tradicionais de visibilidade pode permitir ao público um tipo de experiência que ele vivencie mesmo sem percebê-la como artística. Aqui se pode pensar em uma distensão para além da noção de arte, mas da idéia de público também.

Mais do que tornar a arte acessível a todos, projeto que suporta questões como “quem são este *todos*?”, o que é possível afirmar é que muitos dos projetos executados por coletivos e iniciativas coletivas em espaços urbanos e com viés político, possuem como principal objetivo a promoção de encontros, de conversas e de conscientização. São práticas para aglutinar, mobilizar, congregar. *Modos de fazer* que são catalisadores de energias dispersas. Isto não significa que uma comunidade ou grupo social específico não possa se reunir independente destes projetos, mas quer dizer que eles se somam à necessidade de reunião comunal. Representam uma maneira de ativar um espaço: o espaço da cidade, político por excelência. Muitas destas práticas coletivas não visam encontrar soluções para a problemática urbana refletida em uma comunidade, mas evidenciar a mesma e gerar atitudes propositivas e críticas. Porém, dentro do quadro da arte ativista, se afirma que ela quer sim transformar a sociedade.

Entretanto, é necessário lembrar que nem todos os coletivos e iniciativas abordados neste estudo estão necessariamente vinculados ao perfil ativista, alguns sim, mas há outros mais ou menos distanciados, como foi visto nos capítulos anteriores e será observado no próximo. Muitos deles são conscientes da urgência de adotar práticas que busquem inventar outras possibilidades de estar no mundo e de pertencimento. Formas de habitar o mundo, táticas de emancipação humana. Estes *modos de fazer* – sejam arte ativista ou arte política – inserem-se dentro de um movimento maior de resistência global que é constituído de fluxos que são o resultado de coalizões micropolíticas, de ação de grupos que não reproduzem as formas mais convencionais de representação política. O coletivismo é justamente a manobra que agrega esforços de vários para um objetivo compartilhado. Seus instrumentos são a criatividade e a cooperação e seu método é agonístico e praticado dentro de estruturas autogeridas e auto-organizadas. André Mesquita diz que “a diferença estratégica entre arte política e arte ativista está na apreensão conceitual de que a arte política *representa oposição*, ao passo que a arte ativista *produz instâncias de oposição*” (MESQUITA, 2008, p. 47). É do mesmo autor a seguinte reflexão sobre a colaboração entre as práticas artísticas e ativistas⁸¹.

Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas

⁸¹ André Mesquita realizou extensa pesquisa sobre arte ativista e oferece abundante informação sobre o tema em sua dissertação de mestrado “Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)”. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>. Acesso em: 05/11/2008.

e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência” (IDEM, p. 49).

Percebe-se com maior clareza a intersecção entre ativismo e arte, neste início do século XXI, nos movimentos contra o capitalismo globalizado que ocorreram, sobretudo, entre os anos de 1999 e 2001 em cidades como Seattle, Davos, Praga e Gênova onde a alegria, a festa, a ironia e a criatividade serviam como instrumentos da ação contestatória⁸². Ver no Anexo 1 uma síntese dos mais expressivos coletivos e iniciativas coletivas de arte ativista baseados na Europa e América do Norte.

Na América do Sul: a partir dos anos 60, a arte politicamente engajada vai atuar em contextos políticos bastante hostis. Em diferentes países, ditaduras militares foram impostas e mantidas com o uso da censura e da repressão além da dissolução de organizações sociais e outras formas de representação. Muitos artistas e intelectuais foram perseguidos, presos, torturados, exilados ou mortos. Dentro deste quadro de terror e supressão das liberdades, muitos coletivos re-direcionaram suas críticas das questões relativas ao mundo da arte para a política.

Se a partir dos anos 50 as vanguardas em países como Argentina, Brasil e Chile realizavam questionamentos sobre as instituições, a autonomia e o papel do

⁸² Em Seattle, EUA, as manifestações ocorreram durante a Terceira Conferência Ministerial da OMC; em Davos, na Suíça, por ocasião da reunião anual do Fórum Econômico Mundial; em Praga, na República Tcheca, simultaneamente ao encontro do FMI e do Bird e em Gênova, Itália, durante reunião da cúpula do G8.

artista, elas passaram, na década seguinte, a denunciar a repressão, a ditadura e os interesses econômicos dominantes. Os coletivos atuaram com outros grupos sociais ou por si mesmos e, paulatinamente começaram a usar o espaço urbano em detrimento do “cubo branco”. Quanto a este uso da rua, pode-se também pensar que ele tem suas variações: indo de “palco” a elemento constitutivo das proposições. A rua passou a ser tomada como um espaço onde o contato com o público ocorre sem a mediação simbólica dos espaços museais.

Verifica-se certa tradição em organização coletiva com a existência de pequenas associações, grupos culturais e outras formas de vivência grupal nas diversas culturas sul-americanas. Assim, o coletivismo contemporâneo encontrou um solo fértil para seu desenvolvimento. A convivência e contaminação entre culturas já indica um modo de convívio e adaptação com as diferenças. Esta é uma questão fundamental para as iniciativas coletivas como as que aqui foram investigadas. Nelas não se opera com a submissão das individualidades, mas com as situações que surgem de seus encontros.

Cada coletivo cria sua plataforma de ação, seu repertório. Há alguns que adotam um programa único em função dos interesses de seus integrantes, mas pode-se afirmar que, em geral, os repertórios são flexíveis e adaptáveis a realidades onde eles querem intervir. Além de incorporar outras disciplinas, incorporam outros sujeitos e grupos sociais.

A heterogeneidade é outra idéia que temos de ter em mente para refletir sobre coletivos e iniciativas coletivas no contexto sul americano: eles não fazem

parte de um movimento unificado dentro do qual há consonância de intenções. São heterogêneos quanto à formação, manutenção, duração, objetivos e táticas. Os coletivos, além de auto-organizados e auto-geridos podem ser auto-financiados ou buscar parcerias e verbas junto a outras instâncias, como verbas estatais e de ONGs, por exemplo. Vários buscam formas transversais ao colaborarem com outros atores e comunidades, agregando experiências diversas e construindo plataformas e representações com as diferenças e os dissensos presentes nestas trocas.

Movimentos que integram a prática artística com o ativismo são imprevisíveis e diversos. Constroem redes temporárias, operam em esferas conflituosas e em espaços de encontro de diferentes subjetividades e oposições. Arte ativista transluz um hibridismo coletivo que retira da realidade o seu material de trabalho e registra uma história criativa e dissidente. Sua transversalidade com os movimentos sociais e autônomos proporciona novas formas de identidade política, cria um campo experimental de práticas de democracia direta e desafia projetos políticos tradicionais (MESQUITA, 2008, p. 139).

Agora, vamos analisar alguns exemplos de coletivos argentinos⁸³. Na Argentina, a partir da crise econômica de 2001, ocorreram várias manifestações de arte ativista, com a freqüente articulação entre artistas e coletivos e outros grupos sociais. Porém, neste país verifica-se a presença significativa destes agenciamentos desde, pelo menos, os tempos da ditadura militar. É o caso do *H.I.J.O.S. – Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio*, por exemplo. Sobre os precursores na Argentina, Ana Longoni refletiu a respeito das inter-relações entre os termos vanguarda artística e revolução e realizou um

⁸³ A Argentina é um país com tradição em arte ativista e onde a atuação dos coletivos salienta-se pela sua contundência.

mapeamento das práticas artísticas que adotaram esta proximidade com a política durante as décadas de 60 e 70. Esta autora identificou três etapas no cruzamento entre arte e revolução que, por sua vez, seriam como que “idéias-força” deste período que tem sua primeira fase iniciada em meados dos anos 50 quando os artistas ligados à vanguarda (vertente basicamente delineada pela adesão ao informalismo) viam a contestação artística – sobre materiais e técnicas convencionais – como uma revolução (LONGONI, 2007, p. 62).

A segunda fase, a partir de meados dos anos 60, foi o período de acirramento da politização dos artistas argentinos que não viam a experimentação formal como termo antitético de eficácia política: a revolução como experimentação – a ação artística conduz à ação política (IDEM , p. 66).

A última etapa iniciou-se quando uma necessidade de revolução se impôs a artistas e intelectuais a partir do final dos 60, ecoando os movimentos internacionais e aderindo à movimentação política argentina com a ação de grupos de guerrilha armada já desde o princípio dos anos 70. A vanguarda artística é diluída na urgência da ação política e no empenho pela revolução. Alguns artistas, inclusive, abandonaram a arte para pegar em armas⁸⁴.

⁸⁴ Sobre este tipo de deslocamento dos artistas, Brian Holmes afirma que: Agora, as maiores inovações simbólicas estão tendo lugar nos processos de autogestão que se desenvolvem fora do marco artístico. É da referência a âmbitos exteriores como estes que adquirem seu sentido as obras mais concentradas e auto-reflexivas da arte nos museus. A única maneira de não empobrecer estas obras, ou de não reduzi-las a pura hipocrisia, é deixar que nossa maior admiração vá para aqueles artistas que colocam suas cartas sobre a mesa e que se dissolvem, durante os momentos críticos, no torvelinho de um movimento social (HOLMES, s/d, p. 81).

No contexto argentino atual, o legado desta hibridização entre arte e revolução é observado por Ana Longoni em dois momentos específicos: nos anos 90, com o *H.I.J.O.S.*, grupo de filhos de desaparecidos que praticavam *escraches*: modo de fazer com o qual indicavam os lugares onde viviam colaboradores da ditadura militar e ex-torturadores que haviam sido indulgenciados pela justiça. *Escrache* significa evidenciar: são práticas de denunciar aqueles que se posicionaram ou trabalharam a favor da repressão (ilust. 48 e 49). O *Grupo Etcétera* também participou de *escraches* junto ao *H.I.J.O.S.* entre 1998 e 2000. A tática era a de agrupar-se e manifestar-se diante dos domicílios daqueles a quem desejavam tirar da sombra. Foram utilizados distintos modos de fazer tais como performances, balões com tinta que eram projetados contra as casas e sinalizações nas ruas entre outros. Assim tornavam claro para todos os vizinhos a identidade do *escrachado* visando atingi-lo, já que a lei não o fazia.

O segundo momento, foi a partir da crise financeira de 2001 e os movimentos de manifestação popular que contavam com a adesão de muitos artistas e coletivos, como o *Taller Popular de Serigrafia*, por exemplo.

Aqueles primeiros momentos e atuações podem ser observados como precursores do *Grupo de Arte Callejero - GAC*, do qual se falará adiante, e como contexto onde surgiu o *Escombros* (no final dos anos 80 e em um país acossado pela hiperinflação, tentando firmar um processo de redemocratização e buscando curar suas feridas pelo saldo de cerca de 30.000 pessoas presas pela ditadura militar e 2,4 milhões de exilados).



Ilust. 48. *H.I.J.O.S.* Material visual usado para as convocações para a realização de *escraches*.



Ilust. 49. *H.I.J.O.S.* Imagem usada em *escraches*.

Mas ainda tratando dos precursores na Argentina, já no final dos anos 60, ocorreu o projeto *Tucumán Arde* do *Grupo de Artistas de Vanguardia* (ativo entre

1965 e 1969)⁸⁵ que visava produzir contra-informações sobre o programa de modernização, promovido pelos militares no poder desde o golpe de 1966, na empobrecida província de *Tucumán*. Em 1968, na sede da Central Geral dos Trabalhadores – *CGT de los Argentinos*, na cidade de Rosário, montaram uma exposição com as informações por eles recolhidas sobre a realidade naquela região⁸⁶.

Há, desde então, muitos coletivos e iniciativas coletivas na Argentina com grande variedade de práticas de arte ativista e modos de fazer diversos tais como *escraches*, práticas colaborativas, intervenções urbanas e coordenação de espaços com autogestão. Sobressaem ainda algumas práticas conjuntas, além daquelas já citadas ao longo deste texto, pela contundência de suas ações e complexidades de pesquisa:

- *Ala Plástica*⁸⁷ (La Plata, 1991). Com atuação ambientalista e bastante enfática que busca cruzar ecologia, sociedade e arte;

- *Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común – CAPaTaCo* (Buenos Aires). Produziam pôsteres, performances e intervenções urbanas junto com

⁸⁵ Uma das integrantes, Graciela Carnevale, mantém um arquivo deste projeto. Ela, ainda dando continuidade a práticas coletivas e de resistência, é uma das fundadoras do *El Levante*: iniciativa coletiva, na cidade de Rosário, que coordena um “espaço democrático de práticas, de reflexão e de debate como meios para produzir formas de autonomia e resistência cultural ao valorizar a dimensão da produção frente a do consumo e do mercado”. Ver em: <http://www.ellevante.org.ar>. Acesso em: 12/04/2006.

⁸⁶ Os participantes eram: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo J. A. Sapia e Roberto Zara.

⁸⁷ <http://www.alaplastica.org.ar>

mobilizações populares nos anos 80 (sua primeira denominação foi *GAS-TAR - Grupo de Artistas Socialistas por la Transformación*)⁸⁸;

- *Colectivo Situaciones*⁸⁹. Coletivo de investigação militante com trabalho editorial;

- *Crear vale la pena*⁹⁰ (Buenos Aires, 1993). Desenvolvem um programa de integração social para jovens através de atividades artísticas e sociais atuando junto a centros comunitários já existentes;

- *Eloisa cartonera*⁹¹ (Buenos Aires). Projeto artístico e social com prática colaborativa. Editam livros com a participação de catadores de papel;

- *Grupo Etcétera* (1998). Realizam performances e instalações urbanas muitas vezes com outros grupos ligados à defesa dos direitos humanos. Seus *escraches* contam com práticas teatrais;

- *Ph15*⁹² (Buenos Aires, 2000). Projeto com crianças e adolescentes da periferia que usam a fotografia como meio de expressão;

- *Proyecto Venus*⁹³ (Buenos Aires, dissolvido em 2006). Visava explorar novas formas comunitárias e de relações sociais;

Para falar de arte ativista o *Grupo de Arte Callejero - GAC* é um exemplo muito rico por ter uma trajetória de mais de dez anos com *modos de fazer* diversificados. Muitas de suas ações são desenvolvidas com outros grupos, com a apropriação de espaços públicos e uma preocupação clara e consciente de suas

⁸⁸ Alguns dos seus integrantes são Fernando Coco Bedoya, Emei, Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual e José Luis Meirás.

⁸⁹ <http://www.situaciones.org>

⁹⁰ <http://www.crearvalelapena.org.ar>

⁹¹ <http://www.eloisacartonera.com.ar>

⁹² <http://www.ph15.org.ar>

⁹³ <http://proyectov.org/venus2/>

práticas enquanto união entre a arte e a militância. Outra recorrência nestes modos de fazer é o anonimato dos mesmos, inclusive o GAC incentiva a apropriação de suas práticas por outros grupos ou indivíduos que compartilhem de seus interesses. As ações que realizaram e que aqui foram investigadas são aquelas que se desenvolveram em *espaços cotidianos*, lugares sem nenhum vínculo com o sistema das artes e dos quais se fez um uso criativo e singular. Um exemplo é o projeto *Antimonumento*. Observamos a intervenção no monumento equestre a Julio Argentino Roca, realizada em 2003 (ilust. 50 e 51). Eles grafitaram a imagem de um herói e sua espada caindo do cavalo. Vale dizer que Julio Roca foi um militar, presidente da Argentina entre 1880 e 1886 e o responsável pela anexação da Patagônia ao custo do massacre de milhares de vidas de indígenas da etnia *mapuche* que habitavam a região. A idéia desta imagem pintada como um *antimonumento* é duplamente pertinente: primeiro pela crítica às distorções produzidas pela história oficial provocando uma curiosidade sobre o que realmente fez este “herói nacional” e, segundo, por revelar a produção ideológica de imagens e símbolos pelo poder.



Ilust. 50. Monumento a Julio Argentino Roca, Buenos Aires.



Ilust. 51. GAC. *El Antimonumento*, 2003.

O GAC, a exemplo do *Grupo Etcétera*, também esteve ao lado do *H.I.J.O.S.* participando de *escraches* (ilust. 52 e 53). Entretanto começaram a marcar seu posicionamento por outras questões como a Guerra no Iraque e os direitos dos trabalhadores. Apropriavam-se dos códigos visuais dos sinais de trânsito para suas próprias mensagens. Assim os ressignificavam e os devolviam às ruas ao alcance do olhar de qualquer um (ilust. 54).



Ilust. 52. GAC. *Escrache* a Luis Juan Donocik.



Ilust. 53. GAC. *Escrache* a Luis Juan Donocik.



Ilust. 54. GAC. Carteles de la memoria.

Mas o GAC têm realizado também ações mais performáticas como, por exemplo, em 2000, o *Juego de la silla* (Jogo das cadeiras) com o qual criticavam as políticas econômicas adotadas na Argentina que aumentavam o nível de desemprego. Realizaram esta dança em torno de cadeiras que sempre estão em

número menor do que o dos participantes, em frente ao Banco de Boston, em Buenos Aires. Ao participante que, ao interromper-se a música, não conseguisse sentar, se penduraria ao pescoço um cartaz dizendo DESEMPREGADO. Esta ação ocorreu em repúdio às determinações resultantes do encontro, em Praga, entre o Banco Mundial e o FMI. Assim, este coletivo tem tido um significativo papel na história da arte ativista na Argentina e já influenciou, inclusive, ações em outras cidades.

Sobre o debate acerca da aproximação entre práticas artísticas e ativistas vale observar a posição de Suely Rolnik a respeito da potência de cada uma e da preservação da diferença e das tensões advindas da relação entre ambas quando em colaboração:

Nesta deriva em direção à vida pública, as intervenções artísticas que preservam sua potência micropolítica seriam aquelas que se fazem a partir do modo como as tensões do capitalismo cultural afectam o corpo do artista e é esta qualidade de relação com o presente o que as ditas ações pretendem convocar em seus receptores. Quanto mais precisa é sua linguagem, maior é o poder das mesmas para liberar a expressão e suas imagens de um uso perverso. Isto favorece outros usos das imagens, outras formas de recepção e também de expressão que podem introduzir novas políticas da subjetividade e de sua relação com o mundo – quer dizer novas configurações do inconsciente no campo social, em ruptura com as referências dominantes (ROLNIK, 2007, p. 107).

3.2.3. Práticas colaborativas

Em um *modo de fazer* colaborativo deve haver cooperação com outros grupos sociais, independente de serem informais, efêmeros e se formarem apenas em torno de um projeto ou serem permanentes e contarem com estrutura mais

formalmente organizada. Há um elemento de complexidade que é a troca e que faz com que a idéia de dentro e fora seja invalidada. Há sempre colaboração entre grupos e muitas vezes se pode atingir um “nível máximo” de intercâmbio que é quando desaparecem as fronteiras. É *co-labor* – trabalho compartilhado.

Muitos dos artistas que desenvolvem práticas colaborativas (apesar da enorme diversidade de motivações e de intenções) têm em comum, segundo Claire Bishop, uma “crença no empoderamento criativo das ações coletivas e das idéias compartilhadas”⁹⁴. Para estarmos de acordo com esta afirmação, o termo empoderamento deve ser tomado segundo a acepção de Paulo Freire. Para Freire, empoderamento de um grupo significa uma conquista interna (VALOURA, s/d). Sendo assim, um coletivo, visando sua própria emancipação, realiza por si mesmo as ações às quais se propõe e as mudanças que deseja.

Para Mary Jane Jacob que escreveu defendendo os projetos engajados com a comunidade dentro do programa *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago*, é fundamental reformular as perguntas sobre o sentido da arte e o papel social dos artistas:

Trabalhar fora da instituição – em outros lugares, com outros meios, com temas cotidianos – é um bom ponto de partida para que se modifique o lugar ideológico que a arte ocupa em nossa cultura. Se reconhecemos a função social da arte, se a contemplamos como atividade e mecanismo criativo para a resolução de problemas em todos os âmbitos da vida, poderemos chegar mais longe. Tudo isto exige menos transformar a definição de obra de arte do que ampliar a definição da

⁹⁴ BISHOP, Claire. "The social turn: collaboration and its discontents". Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_44/ai_n26767773. Acesso em: 15/10/2006.

obra do artista. O papel maior da arte na vida necessita ainda ser indagado; além do mais, os canais pelos quais a arte pode atrair o público não pertencente ao mundo da arte ainda não foram convenientemente explorados. *O trabalho com as comunidades constitui um passo importante para tirar da margem a arte e o artista contemporâneos, para criar novos laços com o público e para estabelecer a importância da arte em nossa sociedade* (In: GUASCH, 2000, pp. 283-84. Grifo nosso).

Esta última frase revela o pensamento desta autora quanto à necessidade de engajamento como premissa para que fique estabelecida a importância da arte. Mas é legítimo perguntar: por quê? Por que é importante reconhecer esta como a “função” da arte? E quanto aos projetos que não se apresentam como artísticos? Existe nos projetos colaborativos um toque utópico – a arte a serviço da vida, da sociedade e ao alcance de todos – que permanece válido mesmo em *modos de fazer* que não possuem a intencionalidade da arte ativista.

Em diversos projetos colaborativos o objetivo é usar a arte como meio para criar, incrementar, ou re-ativar relações sociais entre os participantes. Estes podem ser executores de projetos concebidos anteriormente à sua inclusão ou podem ser co-criadores e co-laboradores. Esta é uma sutil diferença: colaborar como forma de reconhecer o outro. Um exemplo de iniciativa coletiva que assim atua é o do peruano *Realidad Visual*, conforme já foi afirmado anteriormente.

Grant Kester é outro autor que sublinha o aspecto ético da arte colaborativa. “Colaboração, então, porta uma orientação implícita e ética em direção ao

diferente”⁹⁵. Esta orientação para o outro pode ser observada nos modos de fazer do *Taller Popular de Serigrafia – TPS*⁹⁶. Este é um coletivo argentino, em atuação desde 2002, surgido por iniciativa de três artistas plásticos, mas que hoje reúne pessoas de diferentes áreas de atuação. O *TPS* foi criado justamente no calor das marchas populares em função crise de 2001. Aqui o foco é sobretudo na atuação deste período, onde eles estampavam gratuitamente, durante as manifestações, camisetas e faixas de imagens e mensagens que eram definidas previamente em encontros com as organizações que convocavam as marchas. Seus integrantes ao estarem juntos com os manifestantes continuavam com a escuta dos mesmos e a partir daí também havia co-produção (ilust. 55). Ao atuar com outros atores sociais nas manifestações de rua não estavam produzindo imagens e mensagens textuais sobre as pessoas nem tampouco das pessoas, mas *com* elas.

Além desta ação em si mesma – realizar serigrafias – havia a questão de torná-la visível. Colocá-la na rua também era processo, pois para a rua é que se destinava. Era lá que obtinha significado pulsante e se abria ao olhar e ao confronto com o outro. As mensagens iam desde protestos contra as medidas econômicas do governo ao apoio aos trabalhadores que tomavam as fábricas (ilust. 56).

⁹⁵ KESTER, Grant. “Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity”. Disponível em: http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/GK_Website/Research/Partnerships.html. Acesso em 06/10/2006.

⁹⁶ Seu nome faz referência ao mexicano *Taller de Gráfica Popular – TGP*, fundado em 1937 e com forte acento político posicionando-se contra a ascensão do nazismo na Europa e a falência da Revolução Mexicana.



Ilust. 55. Atuação do *Taller Popular de Serigrafia* durante manifestação em Buenos Aires.



Ilust. 56. Imagem estampada pelo TPS.

Essa saída para a rua ganhou uma importante reflexão de Brian Holmes sobre a atuação do *Ne pas plier*⁹⁷, coletivo francês de produção e difusão de imagens políticas. Chama atenção o significado de seu nome: *Ne pas plier*, “não dobrar”, é a expressão gravada nos envelopes de correspondência na França. Aqui ela significa “não dobrar-se”. No sentido de resistir à alienação imposta a todos pelos interesses neoliberais e, simultaneamente, é um convite à ação.

O objetivo, desde o princípio, foi não apenas fabricar imagens socialmente comprometidas, mas também usá-las, levá-las para a rua, desdobrar seus significados em confrontos públicos a partir da seguinte idéia: a arte é política não quando permanece em seu próprio marco, mas por seu modo de difusão. A arte se torna política quando sua presença e suas qualidades estéticas são indissociáveis dos esforços para transformar as condições de vida no mundo (in: BLANCO et al, 2001, p. 274).

Um exemplo que aproxima a ação colaborativa do *Ne pas plier* com a do *TPS* é o da criação e distribuição, pelo primeiro coletivo, da imagem URGENT-CHOMAGE (urgente-desemprego) em colaboração direta com a *Apeis* (Associação para o emprego, informação e solidariedade das pessoas em greve e trabalhadores precários). O que foi feito foi justamente ajudar estes atores sociais em sua busca pela visibilidade pública, “um rosto entre a multidão, uma subjetividade que fale por si mesma” (IDEM, p. 277).

Os coletivos que atuam politicamente em espaços cotidianos, com modos de fazer como a arte ativista e as práticas colaborativas o fazem pela potencialidade da vida. Por ter infinitas possibilidades. Sonhar, desejar e inventar a vida. Se a

⁹⁷ Fundado em 1991 por Gerard Paris-Clavel e Marc Pataut, designer gráfico e fotógrafo, respectivamente.

invenção é potência e ela é a ferramenta da arte, a vida é o campo dos possíveis⁹⁸. Arte e vida diluindo-se uma na outra – uma vez mais na história da arte.

Experimentações que, em não poucas ocasiões, partem da precariedade e da efemeridade. Muitas vezes os coletivos e as iniciativas coletivas iniciam pelo prazer de estar juntos e pela necessidade de unir forças. Alguns sem uma consciência clara da importância que a forma associativa tem nas sociedades contemporâneas, que são assaltadas e extorquidas em suas forças e potências pelo capital, seja ele tanto do sistema econômico como artístico. Os coletivos representam experiências dentro desse sistema que o fazem vaziar. Vazamentos minúsculos, pontuais, moleculares. São práticas que podem ser, inclusive, claudicantes, tímidas e frágeis, mas que têm a potência da criação. Bloqueiam a manipulação do poder pela criatividade do comum, pela invenção de *modos de fazer* singulares. Fazeres que preservam o antagonismo ao capitalismo imaterial e globalizado.

⁹⁸ Esta reflexão deveu-se a Peter Pál Pelbart em sua apresentação “Seqüestro da vitalidade social e revides biopolíticos” durante o QG do GIA/Intermediae. Matadero Madrid (Madri, Espanha), fevereiro de 2008.

4. Ativação de espaços

O espaço público não se determina em sua totalidade pelas estratégias do poder. Também pode ser conformado pelos sentimentos e desejos das pessoas comuns, os usuários da cidade.

Sonja Brünzels

A utilização dos espaços públicos das cidades por coletivos ou artistas individuais não obedece a fórmulas. Podem usar diversos meios tais como a fotografia, vídeo, texto, o próprio corpo e escolher diferentes táticas. Coincidem no desejo de contato direto com o outro e na vontade de ativar os espaços onde atuam.

Ativar um espaço é um *modo de fazer*. Mas o que é a ativação de espaço? É torná-lo um território vivenciado. Um lugar de tramas de relações entre os indivíduos e onde estes possam ainda reconhecer-se ao mesmo tempo em que entram em contato uns com os outros. Os espaços ativados que aqui interessam são *espaços cotidianos*: que ainda não estão dotados de carga ou função

simbólica como “espaços artísticos”, na verdade não são os espaços tradicionais do sistema das artes.

O interesse por estes espaços cotidianos advém da sua potencialização através de um fazer original, de uma prática criativa ou artística que é experimentada e vivida sem condicionamentos, sem um olhar que a rotule como arte e que, portanto, pressuponha uma recepção específica. Estes *modos de fazer* nos espaços cotidianos buscam produzir significados nas relações entre os sujeitos e entre eles e os próprios espaços.

Em um texto denominado *Extramuros*, Mary Jane Jacob ao falar sobre a arte que sai dos espaços museais afirma que ela:

Re-investiga o lugar que ocupa a arte na sociedade; apresenta o artista como um catalisador ou ativista da mudança, ao mesmo tempo em que re-introduz a figura do artista como xamã ou curador da comunidade; busca ampliar o público de uma arte na qual domina um mundinho de facções, filiações e aceites museísticos e chegar a cidades nas quais as fronteiras sociais ou as divisões geográficas inibem o público de acercar-se das portas de um museu. (In: GUASCH, 2000, p. 273).

Quais os objetivos dos coletivos ao promoverem a ativação de um espaço? Há uma busca por recuperar um viver social. Neste sentido é como um trabalho de restauração na cidade: por re-instaurar vínculos sociais e de convivialidade, alguns exemplos são certas atuações do *La Culpable*, do *TUP* e do *POIS*. Há também uma procura por contatos ampliados com outros usuários da cidade, é o caso do *Experimentos culturales* e dos espaços autogestionados *H10*, *Metropolitana* e *Hoffmann's house*.

Tanto a arte pública, aquela envolvida com os espaços, no caso os espaços públicos, e/ou com o contexto para onde se destina, quanto a arte de ação direta visando a mudanças sociais, a arte ativista, buscam enfrentar a dissolução das cidades como lugar de interação social.

Um exemplo de atuação em um espaço público e de ativação do mesmo é a projeção do coletivo *POIS*⁹⁹. Este coletivo propôs em Santa Rosa, uma pequena cidade no sul do Brasil, uma intervenção em um espaço buscando ativá-lo pela instauração de conversas sobre o mesmo e pela experiência de percorrê-lo iluminado por diversas projeções.

Na referida cidade há um prédio abandonado construído, nos anos 50, para abrigar a prefeitura. Hoje com problemas estruturais está em desuso e seu destino divide a população local: alguns são pela venda e demolição e outros pela sua recuperação e transformação em espaço cultural. Nos fundos desta construção o *POIS* projetou o vídeo *complexos / vazios*. Este vídeo aborda distintos significados da idéia de vazio contendo imagens alusivas a vazios institucionais, arquitetônicos e simbólicos (ilust. 57 e 58). Foram projetadas ainda, fotografias de época da citada prefeitura, de eventos públicos ali sediados e do espaço vago, anterior a sua construção, obtidas com a participação dos moradores (ilust. 59).

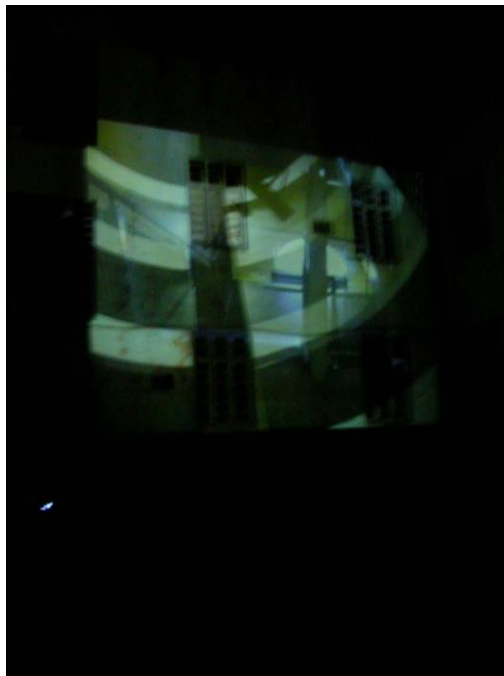
⁹⁹ *POIS – Palavras Objetos Imagens Instalados* surgiu em 2003, em Porto Alegre, e é formado por Luciano Zanette, Marcelo Gobatto e Claudia Paim.

Após as projeções houve um debate sobre as possibilidades de uso daquele lugar¹⁰⁰. Assim, buscou-se ocupar e vivenciar aquele vazio: com as imagens projetadas e com a conversa – a fala e a escuta - sobre este espaço, suas condições de existência e os interesses que ela mobiliza. Um coletivo que criou uma *situAção*: uma ação situada, que só naquele lugar produziria sentido. Que transformou um espaço da municipalidade em espaço público de fato. O que se realizou foi experimentar imagens e experienciar contextos e relações entre os heterogêneos envolvidos. Uma mescla entre o experimental e o experiencial. Inventar lugares de encontro ou re-criar estas situações e espaços para elas – como é a própria rua, o espaço público.

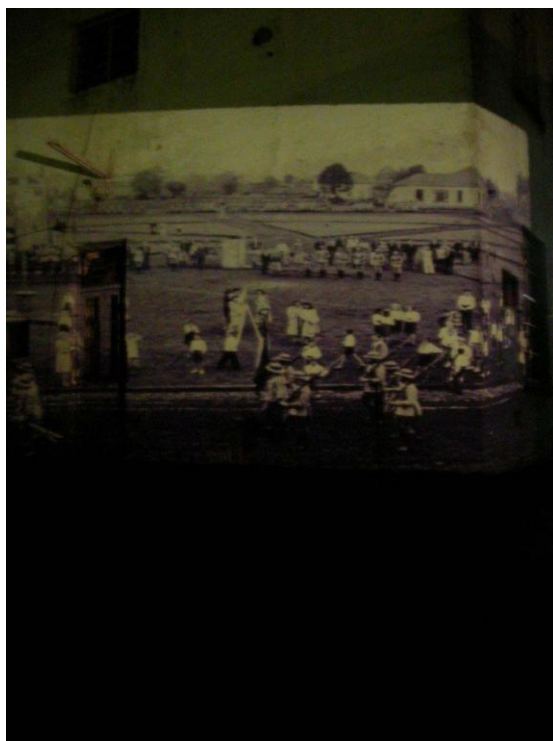


Ilust. 57. Projeção do *POIS*. Santa Rosa, 2004.

¹⁰⁰ Há um texto escrito coletivamente “*Uma experiência na cidade*” com mais informações sobre este trabalho. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm2005/interna.htm>



Ilust. 58. Projeção do *POIS*. Santa Rosa, 2004.



Ilust. 59. Projeção do *POIS*. Santa Rosa, 2004.

Agora se buscou traçar uma breve genealogia da arte realizada em e com espaços públicos, visando ativá-los, usando ou não modos de fazer colaborativos. Esta síntese é para introduzir a questão da arte feita por coletivos nos espaços cotidianos. É necessário repetir que parte significativa da bibliografia produzida sobre o tema é norte-americana e/ou trata do contexto tanto artístico quanto social e político deste país. Esta produção textual é seguida quantitativamente pelo continente europeu, em países como Espanha e Inglaterra. Em contraposição, há escasso material que tenha como objeto as práticas latino-americanas com as especificidades locais que as circunscrevem. Sendo assim, constatou-se a urgência que há na produção de textos sobre uma história da arte dos coletivos que visam produzir esfera pública na América Latina.

Paloma Blanco aponta para duas linhas genealógicas que podem ser seguidas na observação de um foco artístico que evidencia uma passagem da arte em espaços para a arte *com* espaços. A primeira linha dizendo respeito à arte pública e que se desenvolveu a partir das preocupações com a espacialidade do trabalho para uma atenção quanto ao contexto, sua linhagem descendendo da *minimal art*. A segunda – a arte crítica – está vinculada com as práticas mais engajadas dos anos 60 e com a arte conceitual dos 70 e todo um pensamento sobre a desmaterialização (BLANCO et al, 2001, p. 24).

Aqui chamamos de “lógica do monumento” à instalação de esculturas que não foram pensadas para um lugar específico da cidade. A arte em espaços públicos passa da adoção mais ou menos normalizada desta lógica por concepções onde a arte servia para valorizar um entorno urbano – a “lógica do

embelezamento” – até surgirem os trabalhos *site-specifics* com a sua “lógica dos espaços”. Ou seja, no primeiro caso, trabalhos eram colocados na cidade sem se relacionar com um espaço, eram então considerados autônomos e válidos em si mesmos e não havia necessidade de relacioná-los com nada exterior a sua forma e matéria. No segundo caso a arte é convocada para agregar capital simbólico ao meio onde era instalada e, conseqüentemente ela servia para aumentar sua valorização ou re-valorização. Nos trabalhos *site-specific* eles eram idealizados e realizados para um determinado local estabelecendo com ele algum tipo de relação.

A passagem do museu para os espaços públicos pode ser observada, nos Estados Unidos, com a implantação, em 1967, dentro do *NEA – National Endowment for the Arts* – de um projeto estatal de subvenção para a arte chamado *Art in Public Places Program*. Este programa não surgiu isolado, mas em um contexto mais amplo: na Europa do pós-guerra, eram criadas estruturas públicas para a promoção da cultura tais como, já em 1945 na Inglaterra, o *Arts Council*, seguido pelo Ministério de Cultura, na França, em 1959. Isto significa, conforme Blanco, em um primeiro momento a adoção de políticas públicas voltadas, para a instalação nas cidades, de obras comissionadas que eram selecionadas sem levar em conta as relações que poderiam ter ou não com o entorno que as receberia. O pensamento reinante era deslocar um trabalho que poderia estar em um museu para algum espaço público e o nível de reflexão que advinha desta operação era também circunscrito ao mundo da arte observado como algo exterior à cidade, discutia-se, por exemplo, o estilo do artista.

Paulatinamente, entretanto, foram sendo desenvolvidas algumas estratégias de mediação entre os administradores públicos, a comunidade e os artistas.

Durante a década de 70, nos Estados Unidos, o *NEA* passa a recomendar, aos artistas que buscavam sua subvenção, uma aproximação com o espaço – surge a distinção entre arte pública (esculturas instaladas sem relacionar-se com o entorno) e arte nos espaços públicos. Simultaneamente houve um movimento de inclusão de propostas ligadas a *land art* e com suportes pouco usuais. Assim, a arte *site-specific* com sua atenção focada sobre os dados físicos e visuais do espaço tornou-se, a partir dos anos 80, a forma privilegiada para receber o apoio institucional. Daí aos artistas passarem a envolver-se com o contexto histórico e sociológico do espaço foi apenas um passo que, entretanto, não significava ainda, a colaboração com o público. Mas, paulatinamente, um modo de fazer artístico comprometido com a comunidade onde ele se desenvolvia passou a ser conhecido como “novo gênero de arte pública”¹⁰¹. Neste “novo gênero” a comunidade era tomada como um dos elementos de constituição espacial (BLANCO et al, 2001, pp. 25-29).

¹⁰¹ Ainda nos Estados Unidos, em 1989, ocorreu o programa *City Sites: Artists and Urban Strategies* que reuniu os artistas Adrian Piper, Allan Kaprow, Helen e Newton Mayer Harrison, John Malpede, Judith Baca, Lynn Hershman, Marie Johnson-Calloway, Mierle Laderman Ukeles e Suzanne Lacy para discutir sobre seus trabalhos e suas vinculações com comunidades e espaços e realizar atividades com a tônica no diálogo e na colaboração. Daí surgiu para o “novo gênero” como que um modelo teórico pautado nos seguintes pressupostos: “socialmente comprometido, conscientemente reflexivo sobre os meios empregados, sobre a necessidade de desenvolver uma pedagogia artística e de vincular o trabalho com comunidades específicas”. Quanto à crítica de arte, foi dentro deste contexto que se verificou a necessidade de uma produção textual com conceitos que incluíssem e servissem como critérios aproximativos deste gênero que já era aceito institucionalmente. Assim, em 1989 e 1992, ocorreram os simpósios *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, na Califórnia, que ajudaram na sua normatização. (BLANCO et al, 2001, pp.30-31).

Mas, retomando as duas vertentes genealógicas, propostas por Paloma Blanco, para a arte pública, lembramos que a primeira, a que foi apresentada até aqui, parte da noção de espacialidade e acompanha a complexificação da mesma. A segunda, que será agora apresentada, tem como premissa um entendimento da arte como “fundadora de uma esfera pública de oposição” e de uma “visão ativista da cultura”. As práticas que a autora relaciona em seu texto são formas híbridas entre arte, ativismo e organização comunitária. A vinculação destas práticas é menos com o espaço público do que com os atores sociais e as condições políticas e econômicas de uma comunidade.

Os primórdios destas práticas abertamente comprometidas social e politicamente, nos anos 60 e 70, contam com a influência da performance que vai enfatizar a presença do corpo e do outro e, ainda, a arte feminista que com o lema “o pessoal é político” revela a história como uma construção das classes dominantes na qual há esquecidos e/ou excluídos. Alguns artistas realizaram projetos a partir e com comunidades específicas e, por isso, suas proposições são reconhecidas na crítica norte-americana como *community art* (IDEM, pp. 40-44).

Mas agora se pode perguntar, partindo da ausência de bibliografia sobre o tema, como localizar estes antecedentes para a arte que é hoje realizada coletivamente com espaços públicos e politicamente posicionada desde a América Latina? Quais são as práticas afins em períodos anteriores? Quem foram os atores sociais das mesmas? Qual o contexto em que se deram? Esta pesquisa não buscou responder estas questões genealógicas, mas é importante sublinhar

mais uma vez a escassa investigação existente neste sentido ao mesmo tempo em que se aponta para sua necessidade.

Muitos artistas desde os anos 70, sobretudo no Brasil, Argentina e Chile tinham conhecimento das experimentações internacionais da arte conceitual, performances e happenings, mas de que maneira eles usaram este saber para atuar em espaços públicos e buscar sua ativação dentro de seus contextos locais?

Mas vamos observar agora algumas atuações contemporâneas de coletivos que agiram em espaços cotidianos visando ativá-los produzindo esfera pública. Que é, repetimos, o espaço de negociações que ocorrem por relações sociais. Estes coletivos usaram a fantasia como ferramenta para *produzir brechas* e para *festejar*, dois modos de fazer resistentes presentes, por exemplo, nas ações festivas a seguir apresentadas do GAC, *Reclaim the Streets!* e *La Culpable*. Atenção para o fato de não estarmos afirmando o caráter de novidade destes modos de fazer, afinal de contas, já em 1968 se explicitava a reivindicação ao sonhar quando se escrevia nos muros de Paris: “sejam realistas, exijam o impossível”.

O *Grupo de Arte Callejero*, entre 1997 e 1998, em Buenos Aires, realizou a *Galería Callejera*¹⁰² (galeria de rua). Eles convocaram pessoas de um determinado bairro para produzirem desenhos, pinturas, colagens ou qualquer outra manifestação criativa desde que fosse bidimensional em tamanho 120x90 cm. O

¹⁰² Informações sobre esta e outras atividades do GAC estão disponíveis em: <http://gacgrupo.ar.tripod.com/otrostrabajos.html>. Acesso em: 08/03/09.

material produzido foi colado sobre cartazes publicitários. Realizaram um *vernissage*, encontro festivo que contou inclusive, com música ao vivo. Assim produziram uma ação na rua com vários sentidos: promover o contato e intercâmbio entre habitantes, provocar um fazer lúdico e criativo em contraposição ao ato de consumir, subvertendo também o uso dos cartazes publicitários que passaram a ser “suportes” para os artistas desta *Galería Callejera*. Havia ainda uma desmistificação da idéia do fazer criativo como atividade exclusiva de artistas e a subversão da noção de galeria como um espaço privilegiado e elitista do sistema das artes.

A realização de festas pela cidade é uma tática que tem, sobretudo desde os anos 90, se estendido pelo mundo. Mesmo não sendo oriundo da América do Sul, vale apontar o *Reclaim the Streets!* por ser um dos pioneiros em promover festas como uma maneira de protesto. O *Reclaim the Streets!* é uma iniciativa coletiva de ação direta, também conhecida pelas suas iniciais *RTS*. Este agenciamento coletivo não é unificado, tendo se deslocado pelo mundo, em cada cidade ele assume os tons locais em função, inclusive, das ações serem executadas por pessoas diferentes. O *RTS* surgiu em Londres, Inglaterra, com grande diversidade no perfil dos participantes. Os movimentos de arte ativista são bastante generalizados neste país e se sobressaem no cenário europeu desde os anos 80. Têm interesses diversos, mas pode-se indicar uma direção, sobretudo para as questões de ecologia tanto ambiental como social, justiça social e defesa dos animais.

Iniciam-se nos anos 90 as *street-parties* que tornaram o *Reclaim the Streets!* mais conhecido: são festas ilegais, em ruas e estradas, com diversas propostas simultâneas, música, pessoas dançando, caminhões de areia sendo despejados sobre o asfalto na intenção de transformá-lo em praia. É a união da festa e do protesto, em acontecimentos que têm um forte caráter performático, onde os corpos são usados pela potência que possuem: ver um corpo afrontando uma máquina é uma experiência potente. Um corpo que escala uma máquina é a evidência da desproporção (Ilust. 60).

Há ainda os protestos festivos anti-capitalistas que acontecem anualmente no Dia do Trabalho e que, desde os últimos anos do século XX, internacionalizaram-se. Dentre as práticas festivas têm destaque os “carnavais da resistência”. São festas que aglutinam, em torno da idéia de anti-globalização, diversas outras posições e reivindicações. Nestes encontros aflora a consciência do esgotamento da política representativa: as pessoas não querem mais esperar para verem suas reivindicações atendidas. Além disso, não acreditam tampouco na representação das mesmas pelas formas políticas tradicionais e políticos corruptos.



Ilust. 60. *Reclaim the Streets!* Ação durante o *No M11*.

Falando sobre o clima da resistência em *Seattle*, em 1999, John Jordan, participante do *RTS*, diz:

O cheiro de carnaval e revolução já está aqui e, misturado com os gases lacrimogêneos, se tem a sensação de que assistimos ao começo de algo muito, muito grande. Os movimentos contra o capitalismo irrompem por todo o mundo e não consistem apenas na rejeição do sistema atual, mas também das velhas formas de ação política. Estão longe os princípios da velha esquerda: sacrifício, fúria, frustração e sentimento de culpa. Não mais marchas lineares entre a e b, seguidas de manifestações monolíticas. Não mais comitês centrais, nem líderes, nem ideologias fixas, nem dogmas. Não mais petições de reforma, de um novo governo. Nunca mais a longa espera pelo dia da revolução (In: BLANCO et al, 2001, p. 377).

O exemplo a seguir apresentado é do protesto do *RTS* contra a construção da estrada *M11*, nos arredores londrinos (Ilust. 61). A campanha *No M11* foi realizada, no início dos anos 90, para tentar impedir as obras desta pista que

incluiria a demolição de muitas casas e de um bosque antigo. Além disso, havia uma preocupação com a poluição, a defesa da diminuição do uso de automóveis e adoção de outros meios de transporte. Esta complexa campanha utilizou os diferentes espaços que eram atingidos pela construção da estrada, que se tornaram espaços de resistência pela atuação do *RTS*, entre 1993 e 1994¹⁰³. A estrada foi finalmente construída, mas a mobilização originou outras campanhas contra a globalização econômica do neoliberalismo e uma maior politização e autoconsciência do *Reclaim the streets!*



Ilust. 61. *Reclaim the Streets!* Pôster da campanha *No M11*.

A atuação do *RTS* em *Claremont Road*, rua atingida pela construção da *M11*, ajuda a perceber a força do sonhar em coletivo. A potência da imaginação

¹⁰³ Há uma excelente série de fotos desta ação disponível em: <http://www.urban75.org/photos/protest/claremont-road-e11.html>

compartilhada e o poder poético da criatividade. A festa, a música e a dança eram algumas das armas empunhadas por todos os envolvidos.

Esta rua tinha 35 casas que foram destruídas. Porém antes, os moradores começaram a resistir ao seu desalojamento e foram acompanhados na sua ação de resistência pelo *RTS*. As casas que já estavam vazias foram ocupadas, a rua transformada em espaço social. Entre as casas que eram geminadas, destruíram as paredes que as isolavam umas das outras. Surgiu um túnel que as conectava e que, além da força metafórica, servia também para a parte prática da ocupação. Eis mais uma vez a presença tática: esconder-se da polícia e dos funcionários da Administração Pública sempre que tentavam evacuar as casas¹⁰⁴.

A *Claremont Road* foi destruída no final de 1994, mas é importante verificar como uma “batalha perdida” é apropriada pelo *RTS* e transformada em uma constante neste tipo de resistência: a impermanência é o que transforma estas práticas de resistência em invencíveis (IDEM, p. 375). De uma ação realizada se aproveita a força e a experiência para a ação seguinte. Não há a preocupação em deixar rastros, em permanecer. É a resistência tática que pode se opor ao poder. A malícia minando a sisudez da lei. O corpo evidenciando o desumano quando se confronta com a máquina. A convivência ocupando o lugar do consumo.

¹⁰⁴ As informações sobre o *RTS* estão disponíveis em:

<http://www.urban75.com/Action/reclaim2.html>. Acesso em 10/01/08. Vídeos sobre esta ação em *Claremont Road* podem ser vistos em: <http://www.urban75.org/photos/protest/claremont-road-e11.html>.

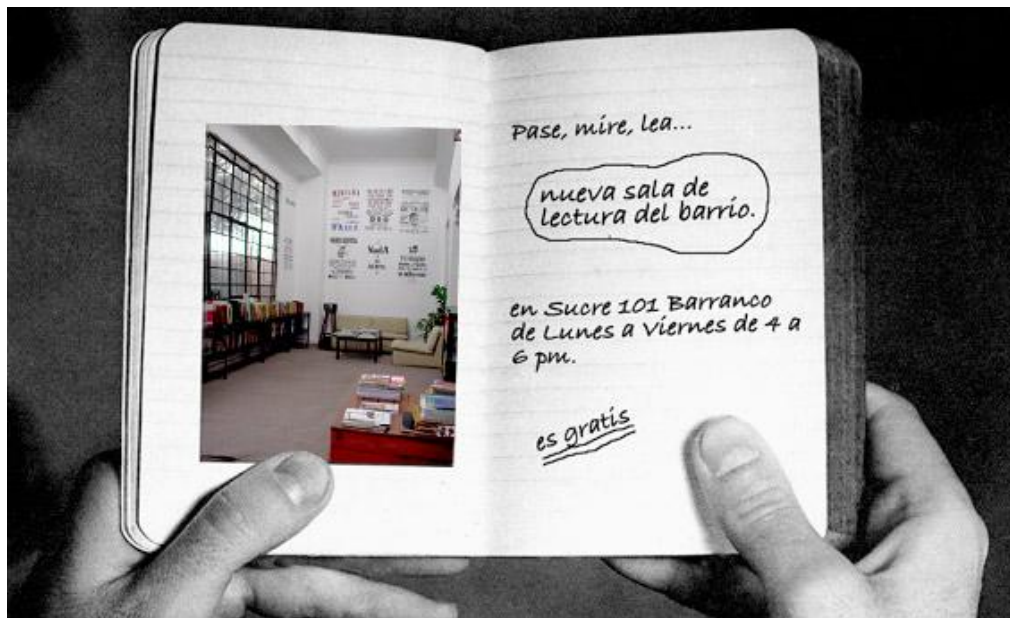
Na América do Sul, analisamos o coletivo peruano *La Culpable* por também promover festas. Estas aconteciam nas ruas de *Barranco*, bairro da cidade de Lima. Era um coletivo que gestionava um espaço onde produziram diversas atividades gratuitas entre 2001 e 2008¹⁰⁵. Criaram uma *Sala de lectura* que visava não apenas a suprir a carência de bibliotecas públicas na região, mas também a ser um espaço de encontro para a vizinhança (ilust. 62 e 63). Era aberta ao público e proporcionava conversas com autores e oficinas com o fim de “motivar a participação da comunidade na transformação de seu próprio entorno”¹⁰⁶. No espaço *La Culpable* ocorreram várias apresentações, abertas ao público, de portfólios de artistas peruanos e internacionais e também exposições, encontros e lançamentos de publicações.



Ilust. 62. *La Culpable*. Sala de lectura.

¹⁰⁵ Seus integrantes: Pablo Hare, Philippe Gruenberg, Laura Benedetti, Flavia Gandolfo, Piero Quijano e Luz María Bedoya.

¹⁰⁶ Mais informações ver em <http://www.laculpable.org/casita.htm>. Acesso em 24/11/06.



Ilust. 63. *La Culpable*. Sala de lectura.

O *La Culpable* buscava promover o fluxo de idéias e informações tanto dentro de seu próprio espaço como fora dele. Realizaram, por exemplo, ciclos de vídeo e exposições em bares do bairro. Nas ruas de *Barranco*, fizeram o *Mercado de Pulgas del barrio* a partir de uma convocatória, pedindo a participação dos vizinhos para que se retomasse a rua como lugar de encontros (ilust. 64). Houve ainda nesta ocasião uma festa orquestrada por *El cariñoso* – “sound system ambulante”. Era um carrinho projetado para colocar música e produzir festas nas ruas, inclusive um *Carnaval en el barrio* (ilust. 65).



Ilust. 64. *La Culpable*. Mercado de pulgas del barrio.



Ilust. 65. *La Culpable*. *El Cariñoso*.

Estas festas evidenciam a importância do tempo presente. Elas portam significativos apelos como a convivência instantânea, o desfrute e a obtenção do prazer aqui e agora. A imaginação liberada para seu uso em projetos auto-organizados. Criar situações onde os termos são dados pelas necessidades locais e não por um poder distanciado ou pelo sistema econômico. E por que seria diferente? Então um carnaval e um mercado de pulgas podem ser as respostas. É a busca por celebração já, a expressão de um desejo de vida. O humor e a alegria são instrumentos de resistência e subversão.

4.1. Espaços com autogestão coletiva

Talvez um traço comum presente em todos os espaços autogestionados coletivamente seja a criação de vínculos. Entre os participantes, a idéia é criar comunidade, mostrar que é possível viver de outro modo. Mostrar como é estar juntos. A seguir serão tratados alguns espaços que buscam não só a sua própria manutenção, mas a intervenção e interação na realidade de bairros, com seus contextos de vizinhança e sua ativação enquanto espaço comunal com qualidade de vida. São espaços sedentários e nômades que surgiram não apenas para suprir as deficiências locais, mas como desejo por maior liberdade para a criatividade e de ação com a cidade.

4.1.1. Espaço sedentário

Para exemplificar os espaços sedentários, ou seja, com endereço fixo, apresentamos a *Galería Metropolitana* e *H10* criadas para a difusão da arte. Vale lembrar que o aspecto que direcionou a escolha destes dois exemplos neste estudo, foi pelo fato de serem idealizados e autogestionados coletivamente. Ambos são permanentes, ou seja, não foram pensados para abrigar apenas uma única mostra.

A *Galería Metropolitana*¹⁰⁷ é um espaço voltado para a arte contemporânea, ativo desde 1998. Esta galeria foi construída junto à casa de seus idealizadores, em um bairro periférico de Santiago do Chile¹⁰⁸. Sua construção obedece à ordem do “puxadinho”, recurso tão comum nas cidades contemporâneas e seus disputados territórios. São construções que vão sofrendo acréscimos sem planejamento prévio e obedecendo à lógica que habita entre a necessidade e a possibilidade. Na verdade este espaço é uma construção modular metálica com 12,5m de largura, por 6,5m de comprimento e um pé direito de 4m. O objetivo de sua localização (rara para uma galeria de arte) é justamente provocar a participação, em torno da arte contemporânea, de um setor social que habitualmente está alheio a este gênero artístico. Há, inclusive em seu nome, uma

¹⁰⁷ Criado e coordenado por Ana María Saavedra e Luis Alarcón, ambos são produtores culturais. É importante ressaltar que a expressiva maioria dos coletivos estudados é formada por estudantes universitários ou pessoas com nível superior completo, não apenas em artes visuais, mas também em áreas como design, arquitetura e comunicação, predominantemente. Seguidas de perto por cursos de história, ciências sociais e filosofia. Todos têm contato ou algum tipo de conhecimento da arte contemporânea.

¹⁰⁸ *Pedro Aguirre Cerda* é um bairro industrial predominantemente habitado por trabalhadores de indústria e outros com baixa renda. A galeria está localizada na Rua Félix Mendelsohn, 2941. Informações disponíveis em: <http://www.galmet.org>. Acesso em: 12/04/06.

ironia quanto ao seu contexto periférico, uma busca por desconstruir relações aceitas sobre o que está no centro e o que está fora, em Santiago.

A situação da arte contemporânea na capital chilena apresenta um desequilíbrio entre o crescente número de artistas em atuação e a falta de incremento no número dos espaços de exposição. Houve o surgimento de novas escolas de arte a partir dos anos 80 e uma atuação renovada de instituições já existentes como a *Universidad de Arcis – Universidad de Artes y Ciencias Sociales*, de 1989; a *Universidad de Chile* e *Universidad Católica* cuja *Escuela de Arte* é de 1959. Estas instituições formam muitos artistas que vão encontrar dificuldades quanto à difusão de sua produção.

Demonstrando a precariedade dentro do sistema público chileno, há apenas um fundo público de apoio, o *Fondart - Fondo para el desarrollo de las Artes y la Cultura*. Quanto aos espaços de circulação que são abertos para arte contemporânea de viés mais experimental, estão a *Galería Gabriela Mistral* e o *Museo de Arte Contemporaneo*, ambos instituições públicas. Há também as *Galería Chilena*, *Murosur* e *Galería Animal*, além da *H'sH* e *Galería Metropolitana* já mencionadas. Todos situados em Santiago, cada um com suas especificidades administrativas. O fato de estarem todos situados na capital do país aponta para o mesmo processo de centralização geográfica que ocorre no Brasil, onde apenas uma região concentra as principais instâncias do sistema das artes de um país inteiro. Isto não significa a imobilidade das outras áreas, mas sua convivência com maiores restrições e dificuldades e, em alguns casos, a criação de meios próprios de difusão artística.

Além da carência de espaços de circulação há também uma deficiência quanto à divulgação de um pensamento crítico sobre artes visuais em nível nacional. Em Santiago onde se concentram as principais empresas jornalísticas é apontada a ausência efetiva e normatizada de um jornalismo cultural que atue em canais televisivos abertos. Quanto aos meios radiofônicos há apenas a *Radio Universidad de Chile* que abre espaço para as artes. Na imprensa escrita santiaguina há divulgação de textos reflexivos nos jornais *Las Ultimas Noticias* e *La Tercera*, sendo *El Mercurio* o único periódico que possui um suplemento cultural com atuação de alguns críticos, entretanto apontados, de forma geral, como conservadores¹⁰⁹. Talvez como alternativa a tão poucos meios de divulgação, há em contrapartida uma grande edição de catálogos com textos teóricos e escritos de artistas¹¹⁰, inclusive a própria *Galería Metropolitana* possui seu catálogo¹¹¹.

Em outra cidade, Valparaíso, litoral chileno, está o espaço *H10*¹¹². Situado na Praça Aníbal Pinto, junto ao centro histórico. É uma pequena vitrine no térreo de um prédio de estilo modernista dos anos 30, junto a um ponto de táxis. Em funcionamento desde 2003, ali já expuseram mais de 100 artistas chilenos e internacionais (ilust. 66). É auto-subsencionada e conta com um projeto de construção de um site¹¹³. Foi criada com o intuito de ser um espaço voltado para a arte contemporânea e fazer frente tanto às carências espaciais e curatoriais da

¹⁰⁹ Revistas virtuais e blogs têm surgido com o objetivo de servirem de canais de distribuição de textos críticos. Um exemplo é *Arte y Crítica* fundada em 2002 e que conta entre seus editores com o artista Daniel Reyes León. Pode ser acessada em <http://www.arteycritica.cl>

¹¹⁰ Informações obtidas em <http://www.proyectotrama.org/00/ASOCIADOS/EPGI/gal-met.htm>. Acesso em 14 de julho de 2006.

¹¹¹ Vide bibliografia.

¹¹² Autogestionado pelos artistas Vanessa Grimaldi e Pedro Sepúlveda.

¹¹³ Informações fornecidas pelos coordenadores em email de 05/09/08.

cidade, quanto às políticas culturais adotadas pela municipalidade que se caracterizam pela falta de foco e de transparência.

Este pequeno espaço, além da colocação em circulação de propostas artísticas, promove um contato ampliado com o público e também provoca uma aproximação da cidade com questões relativas ao fazer contemporâneo. A *H10* ativa um espaço que se tornou uma espécie de ponto de encontro dos habitantes ou, pelo menos, dos que usam cotidianamente a praça. Exposições que se renovam a cada 20 dias em uma minúscula vitrine iluminada durante 24 horas por dia: esta é a *tática* adotada para provocar novas relações com projetos artísticos, com a cidade e seus usuários. Um *modo de fazer*.

Como espaços autogestionados tanto a *Galería Metropolitana* e a *H10* decidiram voltar-se para questões urbanas dos centros onde operam, como o *La Culpable* e o *TUP* também são envolvidos com o entorno total, que vai do físico ao simbólico dos bairros onde se localizam ou localizaram. Há um desejo de participar do contexto, de cooperar, de dividir os saberes, de atuar na vida. A atuação pode acontecer chamando a atenção para o lugar, por suas especificidades físicas; para a memória deste lugar, através de sua história oficial ou apagada, o que evidencia as especificidades simbólicas de um determinado espaço; e também para o tempo presente de um determinado local, quando as especificidades de uso com seus problemas são observadas.



Ilust. 66. *H10*.

Lucy Lippard afirma que a arte tem a potência de devolver as forças vitais que foram subtraídas da sociedade (LIPPARD, 1995, pp. 114-130). Podemos nos perguntar: o que são estas forças vitais?

A força vital é que mantém um organismo vivo. Ser vivo é estar pulsando e ser permeado por fluxos. Na sociedade, o que a mantém viva? São as pessoas que a compõem e as trocas que estabelecem. Mas estas trocas devem ser próprias, subjetivas, afetuosas, desejantes e renovadas para que garantam a sobrevivência e a convivência entre os seres. Se estes fluxos não são originários, no sentido de próprios, destas pessoas e sim ditados por outras instâncias como, por exemplo, interesses políticos de uma minoria, como nas ditaduras ou ainda

interesses de mercado, há um enfraquecimento, uma debilitação que pode levar à morte. Quem aliena a sociedade destas forças vitais podem ser diversos agentes tais como, por exemplo, os representantes políticos, a publicidade, o mercado. Esta alienação pode ser feita pela substituição ideológica: as necessidades vitais e originais são substituídas por representações impostas ou insinuadas de cima para baixo. Ao invés das identidades próprias, as pré-fabricadas. Em lugar de tempo livre de ócio, lazer pré-elaborado. No lugar das trocas sociais e afetivas, os contratos. A reflexão e a crítica substituídas pelo acúmulo indigerível da informação.

Atuar em coletivos é uma das maneiras de viabilizar uma reação seja ela dentro do marco artístico ou não. Todos nós somos reativos e criativos. Segundo Lucy Lippard,

Para alterar as relações de poder inerentes ao modo pelo qual a arte se produz e distribui, na atualidade, necessitamos continuar buscando novas formas enterradas como energias sociais ainda não reconhecidas como arte. Algumas das tentativas mais interessantes são aquelas que re-emolduram práticas ou lugares não necessariamente artísticos observando-os através dos olhos da arte. (IBIDEM).

Sobre projetos que buscam outros modos de distribuição do sensível, ressaltamos aqui a atuação das galerias *H10* e *Metropolitana*. Quando na pequena vitrine de *H10* é mostrado algo aos transeuntes em geral, não se está simplesmente exibindo uma mercadoria. Mas convidando as pessoas a fazerem uma pausa em seus percursos diários, observar um produto que não está à venda e que expressa a sensibilidade de seu criador. Além disso, na calçada defronte à *H10*, não raro ocorrem pequenas conversas, trocas de idéias sobre o que ali se

expõe. A *Metropolitana*, por seu lado, ao acolher uma exposição, não está apenas promovendo a difusão da arte. Mas buscando envolver a comunidade de um bairro em uma atividade cultural com a qual, de outro modo, ela pouco teria contato. Também quando a partir de *La Culpable*, era organizada uma festa, isto não significava somente um passatempo, mas um convite aberto à participação e à ocupação da rua. Todos estes exemplos significam que não se quer apenas adotar laços sociais já conformados por outros interesses que não representam o desejo dos atores sociais envolvidos, nem têm a forma do seu corpo nem das suas necessidades.

Quando um coletivo cria uma situação como busca do estabelecimento de contatos intersubjetivos e de saída de situações pré-determinadas, é uma maneira de rejeitar as condicionantes que determinam a “partilha do sensível”. São muitos *modos de fazer* subversão e de criar desvios em relação a representações que não sejam as auto-produzidas.

4.1.2. Espaço nômade

Um exemplo de espaço autogestionado coletivamente e que tem o nomadismo como condição é a *Hoffmann's House*. É uma pequena casa pré-fabricada que, por iniciativa de dois artistas chilenos, se transforma em um espaço nômade de exposições para propostas artísticas afinadas com questões da

contemporaneidade. Rodrigo Vergara e José Pablo Díaz a idealizaram e continuam à frente de sua gestão. Eles convidaram e continuam convidando diversos artistas para exporem na *H'sH* (como também é conhecida) e a instalam em alguns pontos de Santiago do Chile. Assim, ela transita pela cidade, desde 1999¹¹⁴, com um sistema de exposições itinerantes envolvendo muitos artistas.

A *Hoffmann's House* já foi descrita como uma “casinha de emergência, para arte emergente” e, conforme seus gestores, ela é uma “experiência cultural”. A *H'sH* pode ser tomada como obra em sua dupla potência: é uma galeria de arte mas também é proposição artística, produtora de significados múltiplos ao realizar trânsitos e acoplamentos propositais. Os agenciamentos deste espaço em relação à cidade foram também apontados por Guadalupe Santa Cruz,

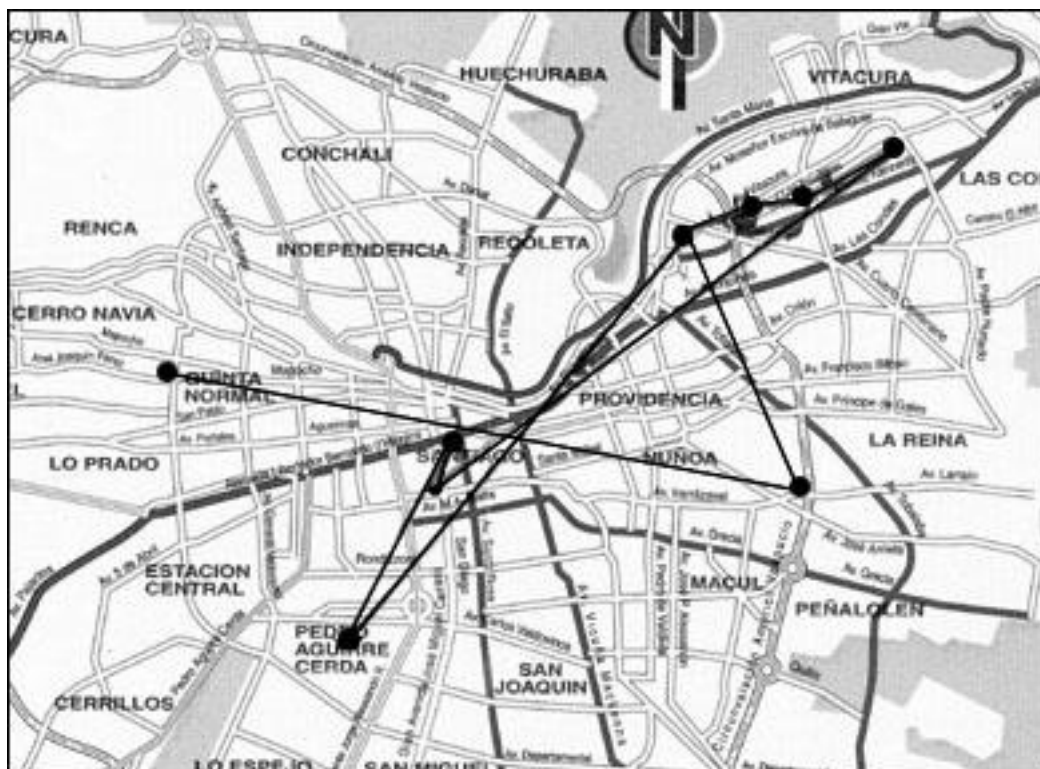
Nesta fronteira – nem dentro, nem fora; permanente e nômade – tem se apresentado e abrigado mostras. Uma galeria, no sentido primeiro desta palavra: corredor, acesso, espaço entre outros espaços. Uma galeria que, por sua vez, é obra ela mesma, relação cópia – original - de uma matriz, a meia água, que tem imprimido pela cidade de Santiago, mais que uma imagem, uma relação, outras relações possíveis: desprivatizar a arte, sem torná-la patrimônio oficial. Pressionar a circulação de obras, sem torná-las publicidade. [...] Devolver ao lugar sua precariedade. Devolver à arte seu lugar de obstáculo, de linha de fuga, de interceptadora de trânsitos¹¹⁵.

¹¹⁴ 1999 a 2003 é o período da documentação disponível no site <http://www.hoffmannshouse.org>. Mas a *H'sH* continua em funcionamento.

¹¹⁵ Guadalupe Santa Cruz. “Um ható desorientador” disponível em <http://www.hoffmannshouse.org/exhibi.htm#linea1>. Acesso em 13/02/06.

A *Hoffmann's House* é uma casa branca de 18 metros quadrados, este tipo de habitação é bastante usada nos subúrbios da cidade de Santiago do Chile como habitação emergencial para famílias que são ou estão desabrigadas. O seu nome deriva da designação original deste modelo pré-fabricado que consta no catálogo do fabricante. Rodrigo Vergara e José Díaz adquiriram a casa, adotaram seu nome de batismo e passaram a instalar-se em ruas e parques convidando outros artistas para ali realizarem exposições. Depois de alguns dias, migram para outro contexto urbano e assim sucessivamente.

Em 1999, a *H'sH* foi instalada em quatro praças no sofisticado bairro de *Vitacura*, em Santiago (ilust. 67). Cada uma dessas praças tinha suas especificidades geográficas e de uso, porém todas eram espaços públicos. Foi criado, então, um ciclo chamado ironicamente de *Salon de Primavera* do qual participaram 15 artistas convidados. Para os convites não foi adotada nenhuma linha curatorial que permitisse unir os artistas entre si. O que eles parecem ter em comum, são suas práticas com arte contemporânea e um caráter mais experimental em suas produções.



Ilust. 67. Mapa de Santiago com marcação dos locais onde a *H'sH* foi instalada entre 1999 e 2003.

O primeiro local onde a *Hoffmann's House* foi colocada foi a *Plaza Raúl Deves Jullian*, entre 11 e 17 de outubro de 1999¹¹⁶. Sua segunda parada foi na *Plaza Colombia* de 19 a 24 de outubro¹¹⁷. Vamos aqui apontar a proposta desenvolvida por Cristián Silva que escreveu duas frases em dois lados opostos da casa: “la pobreza embrutece” e “la riqueza idiotiza” (ilust. 68). Além do uso da palavra é relevante nesta proposta a relação com o fluxo dos pedestres e com as características do entorno, um bairro habitado por pessoas de grande poder aquisitivo, acentuando o contraste da desigualdade social do país. Sua provocação surtiu efeito: houve manifestações de moradores das redondezas e

¹¹⁶ Os artistas participantes foram Carlos Navarrete, José Pablo Díaz, Macarena Rivas e Mario Navarro.

¹¹⁷ Expuseram Cristián Silva, Malú Stewart, Eduardo García de la Sierra e Diego Fernández.

usuários da praça que se sentiram ofendidos pessoalmente pelos dizeres, solicitando a retirada da galeria do local. A questão que o artista coloca é sobre a adesão, por parte da sociedade, a um tipo de política que permite a concentração de capital, a exploração e a segregação de classes, sem crítica e com indiferença quanto aos seus efeitos.



Ilust. 68 *Hoffmann's House: Salon de Primavera* 1999. Incrições de Cristián Silva.

Entre 26 e 30 de outubro de 1999, a *H'sH* esteve na *Plaza Honduras*¹¹⁸. A última parada do ciclo foi na *Plaza Corte de Apelaciones*, entre 2 e 7 de novembro do mesmo ano¹¹⁹. Ressalta-se ainda o trabalho enorme de montar e desmontar as exposições, assim como a própria galeria, com intervalo tão pequeno de tempo. O que provocava o desejo de continuar o projeto, a despeito das dificuldades, era a busca por uma aproximação com um público mais amplo.

¹¹⁸ Com exposição de trabalhos de Pablo Rivera, Magdalena Atria, Paz Carvajal e Mario Soro.

¹¹⁹ Os participantes foram Francisco Ramírez, Lorena Araya e Rodrigo Vergara.

Hoffmann's House tem a dupla condição de sofrer intervenções e ser interventora. Neste sentido, esta casa-galeria não estaria simplesmente destinada a conter arte, mas seria ela mesma arte. Arte de quê? “De ir à caça e à captura – princípio básico de toda arte nômade – de possíveis receptores”¹²⁰.

Durante o ano de 2000, a *Hoffmann's House* foi instalada, entre outros espaços, no *Parque Almagro*, em Santiago do Chile. Ali ela esteve disponível para visitação entre os dias 8 a 14 de dezembro¹²¹. A disponibilidade   bastante marcada neste espaço nômade, já que seu teto   transparente, sua janela não tem vidro e a porta   sem chave.

  como um trabalho *site-specific* que podemos observar a proposta de Carolina Ibarra:   uma maneira de operar com uma rela o indissolúvel entre trabalho e espaço, caso contrário, o primeiro desaparece ou perde sentido, o que   uma forma de desaparecimento. O que logo se percebe neste projeto   sua liga o com o espaço onde a casa está colocada. A artista desenha nas paredes externas da *H'sH* a continua o da paisagem circundante (ilust. 69).

¹²⁰ Guillermo Machuca “Arte de emergencia” disponível em: <http://www.hoffmannshouse.org/exhibi.htm#linea1>. Acesso em: 20/11/2005.

¹²¹ Os artistas convidados foram Carolina Ibarra, Livia Marín, Víctor Pav z, Tomás Rivas, Carlos López e, mais uma vez, José Pablo Díaz.



Ilust. 69 *Hoffmann's House: Parque Almagro* 2000. Carolina Ibarra

Aqui vale observar a solução encontrada pela *H'sH* de cruzar com outro espaço expositivo. Foi quando, em 2001, a *Galería Metropolitana* convidou a *Hoffmann's House* para expor. A solução desta última foi surpreendente: colocaram a casa *dentro* da galeria e lá continuaram com suas mostras sistemáticas (ilust. 70 e 71). Prática de ativar espaços. Inter-relações que se realizam de maneiras insuspeitadas.



Ilust. 70. *Hoffmann's House* na *Galeria Metropolitana* 2001.



Ilust. 71. *Hoffmann's House* na *Galeria Metropolitana* 2001. Foto da inauguração em 26 de abril.

Neste mesmo sentido, o de cruzar com outros espaços expositivos, ainda em 2001 outra tática da *H'sH* foi ela “se expor” junto à sofisticada *Galeria Animal*, no igualmente requintado bairro de *Vitacura*. A exposição na *H'sH* era de trabalhos de seus gestores. É com a tática de jogo que Rodrigo Vergara e José Pablo Díaz parecem operar, embaralhando as noções de obra e exposição. Aqui o que interessa, entretanto, é como a *H'sH* se movimenta pela cidade e se comporta em seus vários agenciamentos com outros espaços, uns mais, outros menos inseridos no sistema das artes chileno (ilust. 72).



Ilust. 72. *Hoffmann's House* na *Galeria Animal* 2001.

Ainda em relação a como a *Hoffmann's House* se articula e movimenta pela cidade, vamos observar uma última tática deste espaço nômade. Em 2003, a *H'sH* foi convidada para integrar uma exposição no *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, em Santiago. A idéia adotada pela *H'sH* foi a de buscar ocupar

o museu, sem perder suas singularidades próprias. Optaram por acoplar a galeria de madeira em uma das aberturas do museu (ilust. 73 e 74).



Ilust. 73. *Hoffmann's House* no Museo de la Solidaridad Salvador Allende 2003.



Ilust. 74. *Hoffmann's House* no Museo de la Solidaridad Salvador Allende 2003.

Vendo imagens desta “simbiose”, não podemos deixar de pensar que é a tática de um organismo que usa outro e que, por seu turno, é de alguma maneira também usado. Isto é, a *H'sH* usou o museu que a usou. Havia, porém um modo de fazer que subvertia ainda mais esta forma de associação: foi mantida aberta a porta de acesso da casa-galeria. Com isto o que se criou foi uma tática de autonomia. O público que ia ao museu poderia escolher: visitá-lo apenas, visitar a ambos ou somente a *Hoffmann's House* onde era realizada uma grande mostra de videoarte com a projeção de mais de quarenta trabalhos¹²². Vale ainda destacar uma última observação quanto ao título desta mostra: “*Con energia más allá de estos muros*”, nome indicativo de que, mesmo do lado de fora das paredes de um espaço institucional de visibilidade, há energia e trabalho, ou talvez, que existam por isto mesmo...

Da apresentação desta galeria retiramos uma postura crítica de Vergara e Díaz quanto ao sistema das artes chileno. Pretendem que a *H'sH* seja um espaço onde possam dar abrigo para a produção artística contemporânea e para artistas

122 Lista de artistas e vídeos projetados: 1- Juan Downey: Chile June 1971. 2- C.T.R.: Intro P.P.V. 3- Patricia Cepeda: Desnudo. 4- Felipe Mujica: sem título. 5- Joe Villablanca: Gran Santiago. 6- Benjamin Marambio: S/T. 7- Valeria Valenzuela: S/T. 8- Las Hueonas: Las Hueonas. 9- Valeria Valenzuela: S/T. 10- Taller SS.CC.: Proyecto para una Historia de la Cordillera al Mar. 11- Valeria Valenzuela: S/T. 12- Juan Céspedes: Turtles. 13- Valeria Valenzuela: S/T. 14- Marcela Moraga: Estos Perros Estan Viejos y se Secan... 15- Macarena Rivas: Yog-Art. 16- Matias Iglesias: Turismo & Terror. 17- Luis Guerra: Campo de Concentracion. 18- Juan Downey: The Motherland. 19- Juan Downey: The Return of the Motherland. 20- Juan Downey: Regreso al Golfo. 21- Mario Navarro: The New Ideal Line (El Rojo). 22- Carola Redondo: Chequeo. 23- Diego Fernandez: Relaciones Sobre un Horizonte de Mentira. 24- Juan Downey: La Sonrisa del Caiman. 25- Lucia Egana: Los Fracasados. 26- Francisca Garcia: Burning House. 27- Caterina Purdy: Canción para la Reconciliación Nacional. 28- El Nuevo Cine Chileno: La Cordillera de los Andes. 29- Juan Downey: The Looking Glass. 30- Juan Downey: No. 31- Jorge Cabieses: Boite a Musique. 32- Alvaro Ceppi: Photo Album. 33- Manuela Viera-Gallo: CBB. 34- Fernandez & Schalscha: Totem Radiofonico. 35- Cristian Louit: Cena. 36- Rodrigo Vergara: No Sale. 37- Isa Garcia: Country. 38- Michelle Letelier: Hospital. 39- Mauricio Gajardo: 1991-1993. 40- Ingrid Wildi: Si C'est Elle. 41- C.T.R.: FIN P.P.V. 42- Juan Downey: Information Withheld. 43- Juan Downey: Shifters.

que trabalham “à margem dos circuitos comerciais”¹²³. Isto significa que este circuito promove suas exclusões e estas se devem, sobretudo, à inserção comercial de determinadas categorias artísticas. Sendo assim, proposições artísticas de ordem mais processual, que não se voltam para a produção de objetos, encontram maior dificuldade quanto a sua assimilação pelas galerias e por colecionadores.

O discurso dos gestores da *H'sH* aponta para insuficiências do contexto chileno, desde os anos 90: “um meio local carente de estruturas que possam abrigar estas investigações, sendo financiando, promovendo ou situando adequadamente estas produções experimentais”¹²⁴. Identificam-se nesta fala três tipos diferentes e simultâneos de problemas: o primeiro diz respeito à falta de programas de apoio para a produção artística, refere-se a linhas de financiamento via projetos, incentivos, prêmios, entre outras possibilidades de auxílio à produção contemporânea que por suas características tem maiores dificuldades para sobrevivência baseada somente em compra e venda de objetos. A estes impasses a galeria responde com seu sistema de autogestão¹²⁵.

A segunda questão é quanto à falta de promoção para a arte – criar meios de divulgação e de representação mais adequados. A *Hoffmann's House* é um

¹²³ Texto de apresentação disponível em: <http://www.hoffmannshouse.org>. Acesso em: 20/11/2005.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ O que não exclui apoios externos. A casa foi comprada e pintada pela primeira vez com dinheiro público – um fundo municipal, via seleção de projetos (Vitacura, 1999). Os deslocamentos e necessidades posteriores são atendidos pelo apoio de empresas privadas. Quanto a outros tipos de subsídio público, há sempre a necessidade de estabelecer agenciamentos com o Estado para garantir as autorizações para a instalação da *H'sH* em áreas públicas.

espaço que busca atender as demandas de artistas contemporâneos chilenos ao suprir algumas carências quanto ao sistema das artes naquele país. Esta iniciativa foi ganhando maturidade em seu modo nômade de ser, agregando outros significados e propostas de atuação. A terceira questão é a promoção da reflexão sobre arte. A *H'sH* responde, por exemplo, articulando conversas com artistas, abertas ao público em geral, e com a construção do site onde buscam a divulgação de textos críticos e documentação visual¹²⁶.

A *Hoffmann's House* com seu constante deslocamento pela cidade ativa os espaços onde se instala. Ela é um corpo estranho que, por sua aparição, os torna visíveis novamente. Agrega pessoas à sua volta, estabelece conversas e propõe convivências.

4.2. SituAção – ação espacializada

SituAção quer dizer ação desenvolvida em um espaço específico. Mas toda e qualquer ação acontece no espaço, então o que aqui se buscou foi observar *ações de coletivos que foram pensadas para um espaço específico*, ou seja, que tiveram um endereçamento. Ativar espaços.

¹²⁶ Percebe-se a situação centralizadora do sistema das artes em torno de Santiago do Chile, repercutindo em outros agenciamentos coletivos que surgem em regiões diferentes do país como, por exemplo, *Arte Bío Bío - Polo de desarrollo de arte contemporáneo*, na região sul.

Um dos coletivos que buscaram ressignificar e ativar o espaço urbano foi o já citado equatoriano *Experimentos Culturales* com um projeto chamado *La Calle del Algodón*. Este coletivo reúne antropólogos, sociólogos, artistas e designers. São realizados projetos multidisciplinares buscando atuar no espaço público e envolver o público transeunte. Além disto, eles publicam uma revista eletrônica, desde 2002, como veículo de divulgação de suas produções e espaço para reflexões críticas sobre as mesmas.

Para o projeto *La Calle del Algodón*, exposição/intervenção nas ruas Sucre e Garcia Moreno, no Centro Histórico de Quito, Equador, em novembro de 2003, foram criados vários suportes para as fotos de Manuel Kingman, sobre o antigo comércio informal que ali acontecia. Além das fotografias haviam alguns objetos apropriados (ilust. 75). O *Experimentos Culturales* pretendia provocar a rememoração por parte das pessoas que ali circulavam trazendo à tona as memórias sobre aquela rua e seu uso. Este era aparentemente desordenado, do ponto de vista dos urbanistas, mas possuía uma ordem própria, orgânica, que brotava da maneira de usar dos pequenos comerciantes (ilust. 76 a 78).

Além disso, questionavam os espaços muito regulamentados como excludentes de ações culturais espontâneas¹²⁷. *La Calle del Algodón*, antes da sua “re-organização” pelos poderes municipais, abrigava, além do comércio informal, manifestações de dança, apresentações de artistas de rua e venda de comidas típicas. Era uma rua viva, e esta vida lhe era própria e singular. Com

¹²⁷ Informações obtidas em <http://www.experimentosculturales.com>. Acesso em: 30/04/2006.

esta ação revelavam também o processo de gentrificação que acontece em Quito, a exemplo de muitas outras cidades em todo o mundo. Gentrificação, termo usado para designar os processos de especulação imobiliária que pressupõem uma “revitalização” de áreas urbanas degradadas. Nestes processos há a expulsão dos habitantes, em geral desfavorecidos e à margem do sistema econômico, como os desempregados e subempregados.



Ilust. 75. *Experimentos Culturales. La Calle del Algodón, Quito, 2003.*



Ilust. 76. *Experimentos Culturales. La Calle del Algodón, Quito, 2003.*



Ilust. 77. *Experimentos Culturales. La Calle del Algodón, Quito, 2003.*



Ilust. 78. *Experimentos Culturales. La Calle del Algodón, Quito, 2003.*

Conforme se pode observar através das imagens apresentadas, o *Experimentos Culturales*, neste projeto específico (eles têm outros e com diversificados perfis), ativou o espaço: fazendo as pessoas pararem, indagarem, refletirem. Interrompeu a caminhada automática dos pedestres que usam a rua apenas para ir de um ponto a outro e lhe conferiu outra vez significados e possibilidades de experiências e trocas.

Pode-se afirmar que há um movimento reflexivo-expansivo quanto à noção de espaço e que tem ressonância na amplificação das próprias práticas artísticas voltadas para a interação com o lugar. Como foi visto acima estas práticas passaram a usar o lugar como elemento do trabalho e estender o seu entendimento, exigindo assim que o próprio conceito de espaço fosse esgarçado.

Como já abordamos, o espaço pode ser tomado em seus vetores físicos, mas também em sua dimensão simbólica.

Para Bourriaud “a arte é o lugar de produção de uma sociabilidade específica” ela é um “estado de encontro”. Ao analisar, por exemplo, a atuação do *Cambalache* e seu *Museo de la Calle* (vide capítulo 2) se pode recorrer à idéia, do referido autor, de arte como *interstício social*: este é “um espaço de relações humanas” que ocorrem dentro de um sistema global sugerindo “outras possibilidades de intercâmbio, diferentes das hegemônicas neste sistema” (In BLANCO et al, 2001, pp. 431-433). O *Cambalache* propôs outra maneira de negociar, algo da ordem do jogo. Este algo exige que se estabeleça outro nível de contato entre os sujeitos. Nada da imediatividade e da mecanicidade do consumo.

Ainda problematizando a idéia de ativação de espaço há também o *Caja Negra*, em atividade desde 1982, em Santiago do Chile. Este é o nome do coletivo e também de seu espaço de produção e reflexão. Como coletivo, tem perfil aberto e multidisciplinar, possui um núcleo central de integrantes regulares, em torno do qual transitam outros com diferentes graus de participação. Como espaço eles mantêm, com recursos próprios, uma casa – o *Espacio Caja Negra* – que além de atelier serve para oficinas, cursos e também como espaço expositivo. Este “espaço autônomo de produção experimental” é aonde eles vêm se dedicando à

criação e “aos sistemas de posicionamento desde a periferia”, representando “um tipo de resistência ao sistema, sem auto-marginalizarmos”¹²⁸.

Em 1984 o coletivo *Caja Negra* criou a revista *El Espíritu de la Época*. Apontamos agora para um projeto específico deste coletivo que desafia a idéia de espaço expositivo estático: o *Proyecto Cubo* que é, ao mesmo tempo, espaço e objeto e borra noções de dentro-fora e de autoria. O *Proyecto Cubo* é uma idéia coletiva, em processo desde 2003, que visa “expandir os limites do sistema das artes”. É uma estrutura de ferro com espessura de 50 x 50 x 1,5 mm, de cor preta e com o formato de 3,0 x 3,0 x 3,0m¹²⁹ (Ilust. 79). Ela já foi deslocada para diferentes espaços urbanos tais como ruas, praças e também colocada “em paisagens”, como o deserto de Atacama. O *Cubo* é obra e espaço, nele e com ele são convidados outros artistas a intervirem. Conforme o *Caja Negra*, o *Proyecto Cubo* é uma *potencialidade*:

[...] portando as necessidades de um lugar expositivo, de um módulo transportável, de um espaço-galeria em trânsito onde fundamentalmente se colocam em jogo redes de sentido, processos e experiências criativas, mais que uma obra acabada. Lugar-laboratório que permite trabalhar uma dinâmica de interação onde os parâmetros estéticos e conceituais não são determinantes do exercício que se realiza, mas antes é o valor da ação mesma, sua expansão e sua capacidade mediadora em termos de reunião e de aproximação das pessoas em torno da arte¹³⁰.

¹²⁸ Conforme email de Victor Hugo Bravo, de 04/09/08, em resposta a questionário enviado pela autora.

¹²⁹ IDEM.

¹³⁰ Informações disponíveis em: <http://www.cajanegartresvisuales.blogspot.com/>. Acesso em: 03/09/08.



Ilust. 79. *Caja Negra. Proyecto Cubo.*

Quando o *Proyecto Cubo* está na rua ele adquire uma dimensão de sinalizador: marca um território, mesmo que de maneira efêmera, onde algo distinto do fluxo utilitário habitual da cidade está ocorrendo. Ativa a atenção dos transeuntes, diminui o ritmo da cidade e possibilita contatos (ilust. 80).

Alguns coletivos podem ser observados como máquinas revolucionárias e artísticas simultaneamente, pois buscam uma produção coletiva de desejo de participação direta em contextos sociais específicos, criando formas originais de pertencer e interferir. Segundo Raunig, ao tratar as “práticas artísticas transversais”, a revolução molecular é aquela que não coloca em movimento “as grandes causas” inserindo-se mais em práticas cotidianas, ordinárias. Tem caráter maquínico agenciando-se com diferentes questões (RAUNIG, 2007, p.89).



Ilust. 80. *Caja Negra. Proyecto Cubo*

Assim também é a ação do coletivo *Trabajos de Utilidad Pública - TUP* e do já citado *Cambalache* que criaram condições de transformar as inter-relações entre os habitantes da cidade. Mas um excelente exemplo de agenciamento entre máquinas é o *TPS*. O *Taller Popular de Serigrafia* (analisado no capítulo 3) e as manifestações populares de 2001, na Argentina, eram máquinas revolucionárias – elas se entrelaçaram e tornaram-se complementares dentro de uma prática de revolução molecular.

O chileno *Trabajos de Utilidad Pública – TUP* é apresentado por seus integrantes como uma *zona de trabalho*¹³¹. Eles já desenvolveram diversos projetos, sobretudo em duas vilas populares na cidade de Santiago de Chile. Uma

¹³¹ O *TUP* é um coletivo interdisciplinar e seus integrantes são Alexis Llerena, Claudio Rodríguez, Cristian Ayala, Gonzalo Vargas, Enrique Venegas, Leonardo Ahumada, Patricio Castro, Pablo Cottet e Pablo Lobos. Ver mais informações no texto *Trabajos de Utilidad Pública: Las vecindades de TUP con las artes visuales contemporáneas*. Disponível em: <http://revistaplus.blogspot.com/2009/01/trabajos-de-utilidad-publica-las.html>. Acesso em: 02/02/09.

delas, vila *Jaime Eyzaguirre* surgida nos anos 60, contou com a mobilização de seus habitantes para demandar junto à prefeitura melhorias de estrutura: calçamento das ruas, iluminação, escola. Havia um reconhecimento entre os vizinhos e um sistema informal de apoio mútuo presente nas atividades mais cotidianas tais como o empréstimo de uma xícara de açúcar ou o cuidado compartilhado das crianças.

Com o crescimento da vila, não apenas o espaço físico se complexificou mas houve um distanciamento entre as pessoas e, como conseqüência, o surgimento da sensação de isolamento. Com o projeto *Archivo Jaime Eyzaguirre* (2005-2006) o *TUP* buscou “restabelecer os vínculos de colaboração, participação e aproximação entre a comunidade e seu habitat”. A tática utilizada foi a instalação no bairro de um contêiner que tinha eixos conceituais pautados pelas idéias de “arquivo, espaço, objeto, dinâmica pública e ação plástica”. Partindo de um desejo da comunidade de recuperar laços perdidos entre os vizinhos – o próprio sentido de vizinhança – e também recuperar o espaço para si próprios, é que nasceu o *Archivo Jaime Eyzaguirre*¹³². Nele ocorreram conversas, encontros, apresentações, leituras e toda uma série de atividades protagonizadas pelos vizinhos e pelo *TUP*. Mas talvez um dos pontos altos desta iniciativa tenha sido a ativação do bairro pela provocação de um desejo de organização e auto-governo naquela comunidade (ilust. 81).

¹³² Ver texto de apresentação do projeto disponível em: <http://www.tup.cl>. Acesso em: 13/01/08.



Ilust. 81. *Trabajos de Utilidad Pública*. Logo do Archivo Jaime Eyzaguirre, 2005-2006.

Quanto à existência de uma “estética colaborativa”, Grant Kester chama atenção para o fato de, ao atuar de maneira colaborativa para a realização de um projeto, “o expressivo privilégio do artista é, ao menos parcialmente, deslocado em favor de uma rede de relações discursivas e dialógicas de relações entre o artista e os co-participantes”. O foco principal deste *modo de fazer* está na *interação* e não nos aspectos formais de algum objeto artístico ou na maestria do artista ao produzi-lo (KESTER, 2006).

Em uma outra linha, sem usar um espaço físico fechado como o *Archivo Jaime Eyzaguirre*, mas também criando uma situação de ativação de um espaço e de uma memória coletiva sobre o mesmo, está o projeto *Cais*, do coletivo *POIS*. Foi uma projeção, no porto de Buenos Aires, em novembro de 2005. Em um espaço usado apenas para o trabalho, vigiado e desprovido de qualidades como a de proximidade e aconchego, se pôde instaurar uma esfera pública quando artistas, marinheiros, estivadores e passantes ocasionais compartilharam suas histórias e imagens.

No ano de 2005 o *POIS* iniciou o projeto *Cais*. Era a criação de um vídeo homônimo que mimetizasse o movimento dos barcos de carga: carregar-se de imagens em um porto, viajar para o porto seguinte, descarregar e recarregar novamente e assim, seguir viajando. A idéia do vídeo e sua projeção era, então, realizá-lo com imagens referentes a um porto, viajar e projetá-lo em outro espaço portuário recapturando novas imagens deste lugar. Re-editar o vídeo misturando os dois portos, partir novamente, capturar imagens deste terceiro porto. Re-editar, viajar...

A primeira versão do vídeo *Cais*¹³³ foi composta por imagens capturadas no cais do porto da cidade de Porto Alegre, no sindicato dos estivadores e por fotografias obtidas na biblioteca da Capitania dos Portos. Além do rio Guaíba, do porto e dos navios que por ali se movimentam, foram usadas imagens destes lugares em outras épocas, inclusive quando da construção do porto e dos seus trabalhadores. Estas últimas são de dois tipos: uma de homens cujo nome se

¹³³ Vídeo digital, sem som, 06'. Ano de produção: 2005.

desconhece, mas que eram fotografados em seu cotidiano de trabalho – o mundo laboral. O segundo grupo é de trabalhadores posando para registros oficiais, homens em suas identidades do sindicato e em carteiras de trabalho por ali esquecidas, um registro com nome, datas, funções. Mas ambas as séries aludindo a histórias que naquele espaço se desenrolaram, a vidas que identificadas ou não, ali foram passadas. O vídeo *Cais* transporta, então, histórias de um porto de uma cidade ao sul do Brasil para outros portos.

Durante uma viagem à Buenos Aires foi viabilizada a projeção deste vídeo¹³⁴. A idéia era usar também um espaço portuário para projetar e buscar envolver os trabalhadores locais. Assim, depois de inúmeras buscas, conversas com a polícia, com a prefeitura e autoridades da Capitania dos Portos, uma autorização foi obtida e passou-se a produzir a segunda etapa do projeto, a divulgação e provocação de uma adesão daqueles trabalhadores a participarem do projeto.

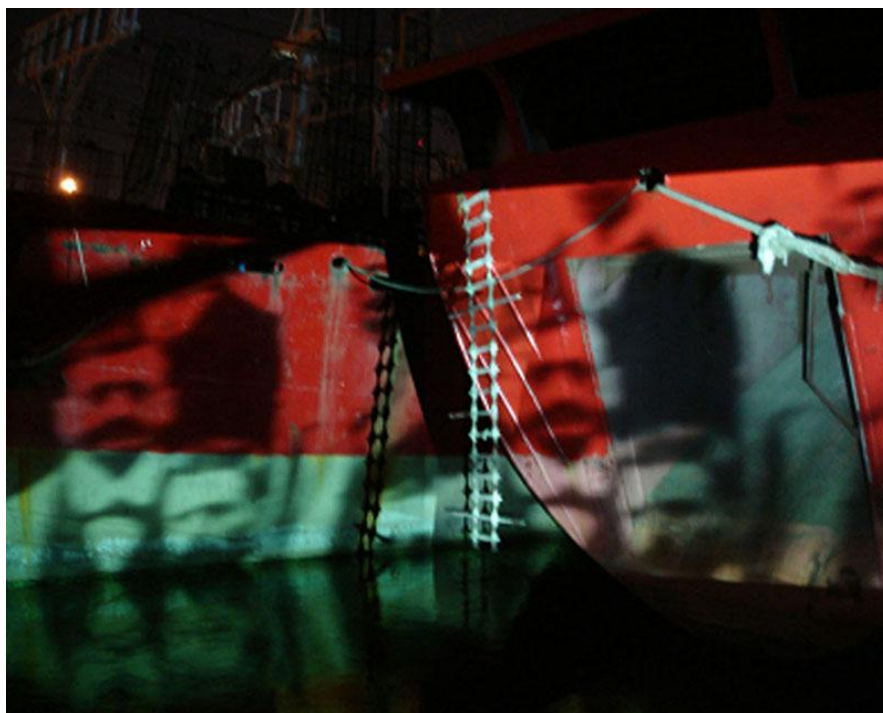
Esta segunda fase foi feita com a impressão de um pequeno convite com a data e horário da projeção. Este foi distribuído durante alguns dias, seguido por uma breve conversa pessoal onde eram passados mais detalhes sobre o projeto.

A última etapa, a projeção propriamente dita, contou com dois projetores multimídias. Foram feitas experiências projetando o vídeo em suportes disponíveis no lugar tais como a própria água e paredes de depósitos de máquinas. Esta fase foi acompanhada pelos trabalhadores do porto que já

¹³⁴ A viagem foi realizada apenas por esta autora, mas a idéia da projeção havia sido previamente acordada com os outros integrantes do coletivo. Em Buenos Aires, a produção contou com o fundamental apoio de Julia Sanchez.

estavam presentes e alguns passantes: a idéia era justamente que todos participassem do processo de experimentação deste fazer - um atelier aberto. Por fim, foi escolhido usar o casco de dois navios atracados como “tela” para grandes projeções. Eram barcos vermelhos e esta sua cor imprimia uma qualidade não prevista ao vídeo (ilust. 82 e 83).

O fato de ser um material sem som permitiu que todos os sons daquele lugar fizessem parte da projeção: as conversas, os silêncios, as histórias contadas, o ruído longínquo da cidade, o barulho da água contra o casco dos navios e a murada do cais. Como a projeção havia começado ao cair da tarde, havia uma passagem de qualidade e intensidade de luz que também conferia uma quietude e proporcionava um foco ao que estava acontecendo.



Ilust. 82. *POIS*. Cais. Videoprojeção. Buenos Aires, 2005.



Ilust. 83. *POIS. Cais*. Videoprojeção. Buenos Aires, 2005.

As pessoas presentes¹³⁵ a princípio mostraram-se um tanto caladas. O que estava sendo experimentado foi sendo narrado de forma pessoal e próxima para cada pequeno grupo ou de forma individual, de acordo com as perguntas que iam surgindo. Era uma conversa informal. Porém, à medida que se foi experimentando com a projeção e depois experienciando a mesma, houve um distendimento e todos começaram a conversar entre si. Havia um clima de troca de histórias. Contava-se sobre aquele porto, aqueles navios, trabalhadores e outros portos, outras formas de viver, outras experiências (ilust. 84). Alguns vigias e marinheiros

¹³⁵ Além de alguns outros artistas, de trabalhadores locais, entre pessoal dos navios e de parte administrativa, havia alguns passantes que durante a etapa de divulgação receberam o convite. O foco da projeção era envolver mais especificamente o mundo do trabalho para confrontar histórias e fazeres.

que, ou estavam baseados nos navios ou em terra, buscaram e ofereceram fotografias para que fossem usadas na re-edição do vídeo¹³⁶.

Esta projeção modificou aquele espaço, ativou-o pelas conversas que propiciou, tornou-o visível de outra maneira escapando ao hábito de experimentá-lo apenas de acordo com sua utilidade cotidiana. Ali aconteceram trocas de impressões, desenrolaram-se histórias e narrativas de outros espaços e tempos. O contexto portuário foi ressignificado – ali também havia espaço para experimentar imagens e sensações.



Ilust. 84. *POIS*. Cais. Buenos Aires, 2005.

¹³⁶ O vídeo já sofreu nova edição com a inclusão de imagens do porto de Buenos Aires com seus trabalhadores e das próprias projeções, mas ainda não foi re-projetado.

Assim, ocorreu também em outros projetos apresentados ao longo desta pesquisa onde se observou como a atuação de alguns coletivos opera uma ativação nos espaços. A cidade como o lugar da esfera pública, da experiência coletiva.

Neste estudo foi verificada a importância destas redes de sociabilidade e convivialidade – os coletivos e iniciativas coletivas – sendo apontados elementos para que se possam entender estas modalidades de ação a partir da perspectiva tanto da arte e da sociedade, quanto dos artistas e dos cidadãos: suas necessidades, lutas e buscas desdobrando-se em acontecimentos por eles provocados como formas de suprirem faltas, *mas também de alcançarem autonomia e conquistarem maior liberdade*. Ou seja, situações onde os criadores abrem mão da rigidez do papel de produtores de obras e *passam a inventar e gestionar percursos para os seus projetos e trajetórias para si próprios*.

Considerações finais

Investigamos os modos de fazer dos coletivos e iniciativas coletivas, atuantes em espaços cotidianos, em relação aos seus respectivos contextos rastreando suas condições de ocorrência, verificando o que eles provocam de rupturas e as táticas que utilizam.

Afirmamos que desde o século XIX, fazendo frente à Revolução Industrial e às transformações daí advindas quanto ao mundo do trabalho, às cidades e ao modo de habitá-las, já é possível falar no fenômeno coletivista. O *Arts & Crafts* (Inglaterra, 1837-1901), por exemplo, foi um projeto coletivo e utópico que justamente pretendia colocar a arte ao alcance de todos. No século XX, até a Segunda Guerra Mundial, houve experiências de coletivismo dentro das vanguardas. No pós-guerra, ocorreu um movimento vigoroso de retomada em diversos países durante os anos 60 e 70, mesmo embora já se possa detectar alguns grupos na década de 50, como o *CoBrA* e o *Gutai*.

Mesmo sublinhando a diversidade dos modos de fazer dos coletivos e iniciativas coletivas eles apresentam, entretanto, um elemento em comum na experimentação que se dá, sobretudo, nas relações sociais. Nestes fenômenos associativos há a procura por integração e participação entre os diferentes atores envolvidos. São práticas que também têm entre si o processo como etapa fundamental. Fazeres onde a criatividade, a imaginação e a invenção são as ferramentas usadas para opor resistência à apreensão e alienação de sua potência.

Estes *modos de fazer* instauram uma diferença, pois desde seu princípio básico, a própria formação associativa, se apresentam como tática antagônica ao crescente isolamento e processo de individualização do homem contemporâneo, capturado pelo capitalismo globalizado. Mas não devem ser vistos como propositores de grandes rupturas ou revoluções. Os coletivos atuam de maneira molecular, provocam vazamentos no dia-a-dia, na vida ordinária, nos espaços cotidianos. Interpõem-se ao hábito, à invisibilidade da exposição massiva; resgatam a atenção, mesmo que de maneira efêmera; propõem vivências de um espaço que o uso rotineiro decretara inexpressivo; despertam a possibilidade de conviver entre diferentes e o desejo de participar, de escutar e falar, de ser agente. Desejo de potência viabilizada pela união de forças e de sonhos.

Todo o espaço cotidiano usado pelos coletivos se transforma em um espaço vivenciado. Promovem experiências diretas, sem mediação e sem manipulação. É um espaço ativado. Os *modos de fazer* coletivos aqui investigados são aqueles que inventam espaços próprios, temporários ou permanentes, demonstrando que

são formas de organização mais flexíveis e ágeis do que as instituições tradicionais.

Ainda há outros traços comuns entre estes agenciamentos coletivos: são estruturas velozes, adaptáveis, versáteis, horizontalizadas e não-autoritárias; enxutas quanto à sua organização e administração; não-individualistas; enfatizam a ação e a colaboração criativa e compartilham o trabalho. Nos coletivos a diferença é um dado com o qual se deve operar ao invés de se buscar nivelamentos ou apagamentos.

Atuar em coletivo é inventar uma socialidade distinta. Não é pelo trabalho que o homem se identifica com um grupo, na verdade pelo trabalho ele se identifica com uma classe. Como ele vai ter um engajamento social então? Talvez os coletivos apontem para uma possibilidade: fazer comunidade pela co-participação e responsabilizar-se, de forma auto-organizada e cooperativa, por esta mesma comunidade.

Aspirar autonomia significa um desejo pela liberdade criativa e de movimentos. É não querer inscrever-se socialmente pelas regras já instituídas e tampouco no sistema artístico através apenas dos meios que ele prescreve. Os *modos de fazer* coletivos buscam resistir a este efeito domesticador e à coisificação da vida e tratam de promover a compreensão de como artistas e cidadãos pensam seus fazeres como potencializadores de outros vínculos.

Estas práticas quando se desenvolvem em espaços cotidianos produzem territórios políticos com a promoção de esfera pública e ativação destes espaços. São modos de fazer que produzem espaços de conflito ou conflitos no espaço.

Referências Bibliográficas

A.F.R.I.K.A, Grupo Autónomo e BLISSET, Luther & BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Editorial, 2000.

AMOREIRA, Paulo. “A Paz do Grito”. Disponível em:

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=138&secao=artefato>. Acesso em:

30/09/2008.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Espanha: CENDEAC, s/d.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

_____. *O que é Política?*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. “Trabalho, obra, ação”. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*,

n.7. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/cefp/Cefp7/arendt.pdf>. Acesso em:

21/12/2007.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*.

Campinas: Papirus, 2001.

AULT, Julie (ed.) *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

BISHOP, Claire. "The social turn: collaboration and its discontents". Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_44/ai_n26767773. Acesso em: 15/10/2006.

BLANCO, Paloma et al. (org.) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL, sd.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post Produccion: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporaneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BREA, José Luis. *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, Espanha: Cendeac, 2004.

BRITO, Ronaldo. "O moderno e o Contemporaneo (o novo e o outro novo)". In:

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BULHÕES, Maria Amélia . "Sistemas de ilusão: Institucionalizações que não se evidenciam". In: *Encontro Nacional da ANPAP, 2005*. Goiânia: Anais do Encontro Nacional da ANPAP, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CORREIA, Adriano. *Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ESCOBAR, Tício. "O desafio das identidades". In: *II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: catálogo geral*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.
- FONSECA, Tania Mara Galli e KIRST, Patrícia Gomes (org). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo*. Madri: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*.

São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sessenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GLUSBERG, Jorge. “América Latina: uma arte nossa para o mundo inteiro”. In: // *BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: catálogo geral*. Porto Alegre:

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

GONCALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA, Imprensa Oficial do estado, 2005.

GORZ, André. *Misérias do Presente, Riqueza do Possível*. São Paulo: Annablume, 2004.

GUASCH, Anna Maria (ed). *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madri: Akal, 2000.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*.

Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *História Contemporânea da América Latina: 1960-1990*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'Échoppe, 1999.

_____. *La sociologia del arte*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KESTER, Grant. "Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity".

Disponível em:

http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/GK_Website/Research/Partnerships.htm.

Acesso em: 06/10/2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KWON, Miwon. "One Place After Another: Notes on Site Specificity". In: SUDERBURG, Erika (ed). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 2000.

LEENHARDT, Jacques. *Bienal do Mercosul*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

LIPPARD, Lucy. "Looking Around: Where We Are, Where We Could Be". In: LACY, Suzanne (ed). *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*. Seattle, EUA: Bay Press, 1995.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História da América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Tempo das Tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

- MAIRESSE, Denise. "Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa". In: FONSECA, Tania Mara Galli e KIRST, Patrícia Gomes (org). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de História/Universidade de São Paulo, 2008.
- Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>. Acesso em: 12/12/2008.
- MEYER, James. "The functional Site; or, The Transformation of Site Specificity". In: SUDERBURG, Erika (ed). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis (EUA): University of Minnesota Press, 2000.
- NAVARRO, Santiago García (et al.). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de America Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Fundación Proa/Duplus, 2005.
- OITICICA, Helio. "Apocalipopótese". Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0387.69_p01_369.JPG. Acesso em: 18/11/06.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- PAIM, Claudia. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGAVI Instituto de Artes/UFRGS, 2004.
- _____. "Coletivos de artistas na contemporaneidade". In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- PAIVA, Eduardo Franca. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PALMA, Francisco Reyes. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. México: Abrevian, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PIETROMARCHI, Bartolomeo (ed.). *The (un)common place: art, public space and urban aesthetics in Europe*. Roma: Fondazione Adriano Olivetti, 2005.
- PRADO, Luiz Fernando Silva. *História Contemporânea da América Latina: 1930-1960*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO, Ed. 34, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- SANTACRUZ, Natalia Maya. "La experiencia como forma de arte". Disponível em: http://artecontexto.com/WWW/003/84_89_caycedo_esp.pdf. Acesso em: 26/07/2008.

SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everiday Life*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

SOMMER, Doris (ed.). *Cultural agency in the Americas*. London: Duke University Press, 2006.

TORRIJOS, Fernando. "Sobre el uso estético del espacio". In: ARENAS, José Fernández (coord.). *Arte Efímero y Espacio Estético*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

VALOURA, Leila de Castro. "Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo Empoderamento, em seu sentido transformador." Disponível em: http://www.fatorbrasis.org/arquivos/Paulo_Freire. Acesso em: 26/07/2008.

WASSERMAN, Claudia. *História Contemporânea da América Latina: 1900-1930*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

YSLA, Nelson Herrera. *América em Movimento*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1998.

Publicações independentes

Reverberações 2006. São Paulo: CORO – Coletivos em Rede e Ocupações, 2006.

Catálogos

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: catálogo geral. Porto Alegre:

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.

GALERÍA METROPOLITANA 1998-2004. Santiago de Chile: Ocho Libros

Editores, s/d.

Revistas

Brumaria, Modernidad? Vida! Documenta 12, n. 9. Madri: 2007.

Inventario Revista para el Arte: Otras formas de producción y distribución del arte,

n. 10. Madri: 2004

Artigos em periódicos e revistas

BAIGORRI, Laura. “El futuro ya no es lo que era. De la Guerrilla Televisión a la resistencia en la Red”. In: *Brumaria, Net.Art*, n. 6. Madri, 2006.

CAUQUELIN, Anne. “A cidade e a arte contemporânea”. In: *Arte & Ensaíos*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes-UFRJ, 2º semestre 1996.

CRAWFORD, Jane. “Gordon Matta-Clark. Una comunidad utópica: Soho en la década de 1970”. In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.

- CREISCHER, Alice e SIEKMANN, Andreas. "ExArgentina y otras cuestiones". In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.
- DEMARCO, Magela. "El arte de protestar". *Diario Clarín*, Buenos Aires, 19/08/05
- EXPÓSITO, Marcelo. "De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa". In: *Brumaria*, n. 2. Madri, s/d.
- HOLMES, Brian. "Investigaciones extradisciplinarias hacia una nueva crítica de las instituciones". In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.
- HOLMES, Brian. "El póker mentiroso. Representaciones de la política/ política de la representación". In: *Brumaria*, n. 2. Madri, s/d.
- LONGONI, Ana. "Vanguardia" y "revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.
- LÓPEZ, Miguel López. "Acciones comunes". In: *Artecontexto, arte cultura nuevos medios*, n. 18. Madri: Arتهoy Publicaciones, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. "Política del arte". In: *Brumaria, Modernidad? Vida! Documenta 12*, n. 9. Madri, 2007.
- RAUNIG, Gerald. "Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales". In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.
- ROLNIK, Suely. "La memoria del cuerpo contamina el museo". In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.
- SHOLETTE, Gregory. "Arte y revolución en la era de la cultura empresarial". In: *Brumaria, Arte y revolución*, n.8. Madrid, 2007.

Internet: Sites e blogs

<http://www.adbusters.org>

<http://www.alaplastica.org.ar>

<http://www.appliedautonomy.com>

<http://artecontexto.com>

<http://www.arte-nuevo.blogspot.com>

<http://www.arteycritica.cl>

[http:// www.billboardliberation.com](http://www.billboardliberation.com)

<http://www.bugaup.org>

<http://www.casarodante.medanos.net.ar>

<http://casatomada.multiply.com>

<http://www.cajaludica.org>

<http://www.cajanegartesvisuales.blogspot.com>

<http://www.clownarmy.org>

<http://www.corocoletivo.org>

<http://www.crearvaelapena.org.ar>

<http://www.critical-art.net>

<http://www.cyberfeminism.net>

<http://www.deepdishtv.org>

<http://www.ellevante.org.ar>

<http://www.eloisacartera.com.ar>

<http://www.escuela-de-marte.blogspot.com>

<http://www.experimentosculturales.com>

<http://www.e-xplo.org>

<http://www.foodnotbombs.net>

<http://gacgrupo.ar.tripod.com>

<http://www.galeriaartelatino.com>

<http://www.galmet.org>

[http:// www.grupoescombros.com.ar](http://www.grupoescombros.com.ar)

<http://www.guerrillagirls.com>

<http://www.helenaproducciones.org>

<http://www.hoffmannshouse.org>

<http://www.indymedia.org>

<http://kazavazia.sarava.org>

<http://www.laculpable.org>

<http://www.lutherblissett.net>

<http://www.micromuseo-bitacora.blogspot.com>

<http://www.mujerescreando.org>

<http://www.n55.dk>

<http://www.papertiger.org>

<http://www.ph15.org.ar>

<http://www.proyectotrama.org>

<http://proyectov.org>

<http://www.realidadvisual.org>

<http://www.repohistory.org>

<http://www.rizoma.net>

<http://www.rtmark.com>

<http://www.rts.gn.apc.org>

<http://www.situaciones.org>

<http://www.superflex.net>

<http://www.tacticalmagic.org>

<http://www.temporaryservices.org>

<http://www.teoretica.org>

<http://www.theyesmen.org>

<http://www.tup.cl>

<http://www.wochenklausur.at>

<http://www.yomango.net>

<http://www.0100101110101101.org>

Índice onomástico

coletivos

iniciativas coletivas

espaços autogestionados

Adbusters Media Foundation 252

Ala Plástica 163

Arte Bío Bío - Polo de desarrollo de arte contemporáneo 213

Arte de Portas Abertas 99, 100

Arte-Nuevo 109

Art & Language 14

Arts & Crafts 230

Atelier Populaire 252

autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe 252

Billboard Liberation Front 252

Billboard Utilizing Graffitists Against Unhealthy Promotion – BUGA UP 253

Caja Lúdica 24

Caja Negra 218, 219, 220, 221

Cambalache 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 218, 221

Casa Bizarra 24

Casa rodante 12, 110, 111

Casa Tomada 115, 116, 117
Center for Tactical Magic 253
Chave Mestra 100
Clandestine Insurgente Rebel Clown Army 253
CoBrA 230
Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común – CAPaTaCo 163
Colectivo Situaciones 164
Crear vale la pena 164
Critical Art Ensemble 141, 253
Deep Dish TV 253
Duplus 103, 106, 107
El Levante 105, 163
Eletronic Disturbance Theater 141, 253
Eloisa cartonera 139, 164
Entretantos 21
Escombros 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 59, 60, 161
Escuela-de-mArte 109
Espacio Aglutinador 24
e-Xplo 253
Experimentos Culturales 78, 90, 134, 135, 177, 214, 215, 216, 217
Forma-cita 21
Food not Bombs 254
Fluxus 14
Galería Metropolitana 35, 177, 195, 196, 197, 198, 200, 201
General Idea 254
Gran Fury 254
Group Material 254
Group de Recherche d'Art Visuel – GRAV 13
Grupo de Arte Callejero - GAC 161, 164, 165, 166, 167, 168, 185
Grupo de Artistas de Vanguardia 162

Grupo de Interferência Ambiental – GIA 21, 175
Grupo Etcétera 161, 164, 166
Guerilla Girls 15, 254
Gutai 230
H10 - 177, 195, 197, 198, 199, 200, 201
Haha 254
Helena producciones 107, 108
H.I.J.O.S. 159, 160, 161, 162, 166
Hoffmann's house - H'sH 103, 106, 177, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213
Horizonte nômade 103
Indymedia 254
Institute for Applied Autonomy 254
Interatividade 21
Internacional Situacionista 255
Kaza Vazia 116
LabID - Laboratorio de Ideas 29
La Agencia 105
La Baulera 105
La Cuadra 12, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
La Culpable 12, 177, 185, 191, 192, 193, 198, 201
La Panadería 24
La Tejedora 21
Luther Blissett 255
Micromuseo 109
Mujeres creando 11, 144
Ne Pas Plier 174, 255
N55 - 255
Obra en tránsito 34, 127, 128
Paper Tiger Television 255
Ph15 - 164

Palavras Objetos Imagens Instalados – POIS 21, 177, 178, 179, 180, 224, 225, 226, 227, 228

Plataforma Perdidos no Espaço 21

Political Art Documentation/Distribution - PAD/D 255

Proyecto Vénus 164

@TMark 133, 134, 255

Realidad Visual 120, 171

Reclaim the Streets! - RTS! 132, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 198, 256

Red Trama 21, 103, 104, 105, 107

Rede Coro 21, 103, 105

REPOhistory 256

Spurse 256

Street Rec 256

subRosa 256

Superflex 256

Taller H 105

Taller Popular de Serigrafia – TPS 139, 161, 172, 173, 174, 221

Temporary Services 256

TEOR/ética 24

The Surveillance Camera Players 256

The Yes Men 257

Trabajos de Utilidad Pública – TUP 177, 198, 221, 222, 223

ViAjo 110

Vídeos Bastardos 21

Vox 105

WochenKlausur 257

Yomango 257

0100101110101101 - 257

3NOS3 - 152

Anexo 1:

Coletivos ativistas europeus e norte-americanos

Aponta-se de forma bastante sintética, apenas para dar a dimensão da sua diversidade na cena contemporânea, alguns coletivos e iniciativas coletivas de arte ativista, desde o período iniciado no pós-guerra na Europa em países como França, Itália, Inglaterra e Alemanha; mais Estados Unidos e Canadá. Nestes países é que se encontra maior bibliografia e dados disponíveis tanto impressos como na Internet¹³⁷.

- *Adbusters Media Foundation*¹³⁸ (Canadá¹³⁹). Preocupam-se em revelar a manipulação da grande mídia sobre os fluxos da informação, os jogos de poder das corporações e a ideologia na construção de significados na sociedade atual.

- *Atelier Populaire* (França). Formado por um atelier onde foram criados coletivamente cartazes (que eram escolhidos de forma democrática em assembléias) e outros ateliês onde eles eram reproduzidos. Foi o responsável por muitas das imagens e slogans portados, em Paris, durante o movimento de *Mai de 68*.

- *autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe*¹⁴⁰ (Alemanha). Criaram o conceito de *guerrilha da comunicação*.

- *Billboard Liberation Front – BLF*¹⁴¹ (EUA). Realizam intervenções em outdoors e optam pelo anonimato dos participantes.

¹³⁷ Há vários outros como *CoBrA* e *Fluxus*, mas eles não adotaram abertamente o ativismo como método.

¹³⁸ <http://www.adbusters.org>

¹³⁹ Os nomes dos países entre parênteses indicam onde surgiram os coletivos, podendo sua atuação ter sido disseminada para outros lugares.

¹⁴⁰ <http://www.contrast.org/KG>

- *Billboard Utilizing Graffitists Against Unhealthy Promotion – BUGA UP*¹⁴² (Austrália). Atuante entre 1978 e 1985, eles intervinham em outdoors de produtos prejudiciais a saúde, como bebidas e cigarros.

- *Center for Tactical Magic – CTM*¹⁴³ (EUA). Surgiram em 1997 buscando ativar, com o uso de ações criativas, a imaginação social e fomentar a cidadania.

- *Clandestine Insurgente Rebel Clown Army - CIRCA*¹⁴⁴ (Inglaterra). Usam táticas circenses para realizar seus protestos.

- *Critical Art Ensemble*¹⁴⁵ (EUA). Criado em 1987 por artistas de mídia tática (uso de mídias diversas para criar intervenções moleculares e ruídos semióticos que bloqueiem o autoritarismo cultural). Atua na intersecção de áreas como arte, tecnologia e ativismo político.

- *Deep Dish TV*¹⁴⁶. Rede de produção e distribuição de vídeos, muitos deles produzidos por ativistas e *videomakers* independentes, que usam o humor e criatividade em suas críticas.

- *Electronic Disturbance Theater - EDT*¹⁴⁷. Através da Internet estes cyberativistas e artistas pregam a desobediência civil (Eletronic Civil Disobedience, ECD).

- *e-Xplo*¹⁴⁸ (Estados Unidos e Alemanha). Coletivo fundado em 1999 que cria situações sonoras de exploração do espaço urbano, filmes, mapas e outros projetos voltados para questionar o urbanismo e as identidades sociais relacionadas com a distribuição espacial.

¹⁴¹ [http:// www.billboardliberation.com](http://www.billboardliberation.com)

¹⁴² <http://www.bugaup.org>

¹⁴³ [http:// www.tacticalmagic.org](http://www.tacticalmagic.org)

¹⁴⁴ <http://www.clownarmy.org>

¹⁴⁵ <http://www.critical-art.net>

¹⁴⁶ <http://www.deepdishtv.org>

¹⁴⁷ <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>

¹⁴⁸ <http://www.e-xplo.org>

- *Food not Bombs*¹⁴⁹ (EUA). Posicionam-se pelo fim da fome no mundo, pela paz e contra as invasões no Iraque, Afeganistão e Palestina, contra a globalização econômica e a destruição do ecossistema.

- *General Idea* (Canadá, 1969-1994). Durante a década de 80 trabalharam ativamente em torno do tema da AIDS e de interesses que lhes eram paralelos – tanto políticos como das grandes corporações farmacêuticas.

- *Gran Fury* (EUA, 1988-1992). Coletivo derivado do *ACT UP* (AIDS Coalition to Unleash Power). Ambos apropriam-se dos mesmos métodos e linguagem da publicidade para chamar a atenção sobre suas mensagens sempre em torno desta doença.

- *Group Material* (EUA, 1979). Elaboram projetos de arte colaborativa em torno de questões como discriminação, gênero e democracia, por exemplo, e também direcionam críticas ao sistema das artes.

- *Guerrilla Girls*¹⁵⁰ (EUA, 1984). Coletivo feminista que opta pelo anonimato das participantes. Uso do humor e ironia para denunciar a discriminação contra as mulheres.

- *Haha* (EUA, 1988). Coletivo formado em Chicago. Uso de práticas que envolvam comunidades específicas.

- *Indymedia*¹⁵¹ (EUA, 1999). Rede das organizações de meios de comunicação e profissionais independentes que produzem e divulgam informações não-corporativas.

- *Institute for Applied Autonomy – IAA*¹⁵² (EUA, 1998). Fundado por artistas, engenheiros e outros pesquisadores voltados para a resistência cultural.

¹⁴⁹ <http://www.foodnotbombs.net>

¹⁵⁰ <http://www.guerrillagirls.com>

¹⁵¹ <http://www.indymedia.org>

¹⁵² <http://www.appliedautonomy.com>

- *Internacional Situacionista* (Itália, 1957). Movimento que se internacionalizou agregando diversos grupos artísticos e ativistas e que pretendia ultrapassar a idéia “arte” com sua dissolução no cotidiano.

- *Luther Blissett*¹⁵³ (internacional, 1994). Nome sob o qual se reúnem ativistas de diferentes partes do mundo que buscam, sobretudo nos anos 90, desenvolver uma crítica sobre os meios de comunicação com táticas de ataque midiático.

- *N55*¹⁵⁴ (Dinamarca, 1994). Surgido em Copenhague, desenvolvem projetos de design para móveis, construções e veículos onde aliam questões estéticas e éticas.

- *Ne Pas Plier* (França). Engajado em lutas políticas e sociais e com uso de espaços públicos.

- *Paper Tiger Television*¹⁵⁵ (EUA, 1981). Coletivo de produção e distribuição de vídeo independente com foco em denúncias sobre a manipulação da informação pelas corporações dos meios de comunicações.

- *Political Art Documentation/Distribution - PAD/D* (EUA). Criado nos anos 80 era formado por artistas, ativistas e pesquisadores preocupados em guardar documentos que serviriam como memória das práticas contestatórias daquele período.

- *®™ark*¹⁵⁶ (1993-2003) É o avatar virtual do *The Yes Men*. Através dele usam a criatividade para ações de sabotagem contra grandes corporações. Criaram, por exemplo, uma página Web satirizando George Bush durante seu período de campanha, em 2000, para presidente dos EUA.

¹⁵³ <http://www.lutherblissett.net>

¹⁵⁴ <http://www.n55.dk>

¹⁵⁵ <http://www.papertiger.org>

¹⁵⁶ <http://www.rtmark.com>

- *Reclaim the Streets!* - *RTS*¹⁵⁷ (Londres, 1991). Protesta com a ocupação das ruas com intuito de denúncia e oposição, mas pela via festiva. Seus focos são anticorporações, antiglobalização e ecologia.

- *REPOhistory*¹⁵⁸ (EUA). Formado por alguns integrantes do *PAD/D* junto com participantes do *Not for Sale* eles instalavam sinalizações com imagens e textos que recuperavam a memória da cidade de Nova York, sobretudo relativa às histórias marginais das minorias.

- *Spurse* (internacional, 1998). Coletivo aberto focado em questões relativas ao espaço urbano e seu uso coletivo.

- *Street Rec* (EUA, 2003). Surgido no calor dos protestos antiglobalização, pregava a resistência criativa.

- *subRosa*¹⁵⁹ (EUA, 1998). Coletivo “cyberfeminista” com produção em performance, vídeo, anti-publicidade, projetos para Internet, entre outros.

- *Superflex*¹⁶⁰ (Dinamarca, 1993). Coletivo que desenvolve práticas e produtos questionando diferentes questões como, por exemplo, liberdade de expressão, cidadania e propriedade intelectual.

- *The Surveillance Camera Players* - *SCP*¹⁶¹ (EUA, 1996). Coletivo que tem seu foco de protesto contra o uso de câmeras de vigilância em espaços públicos.

- *Temporary Services*¹⁶² (EUA,1998). Produzem eventos, projetos e publicações sempre com o foco em práticas coletivas e colaborativas como, por exemplo, o projeto *Prisoners' Inventions* que resultou em um livro com desenhos e textos de presidiários sobre os objetos criados por eles mesmos para suprir suas necessidades.

¹⁵⁷ <http://rts.gn.apc.org>

¹⁵⁸ <http://www.repohistory.org>

¹⁵⁹ <http://www.cyberfeminism.net>

¹⁶⁰ <http://www.superflex.net>

¹⁶¹ <http://www.notbored.org/the-scp.html>

¹⁶² <http://www.temporarieservices.org>

- *The Yes Men*¹⁶³ (EUA, 1999). Sustenta dois personagens públicos – Mike Bonanno e Andy Bichlbaum – que utilizam o humor em suas denúncias contra os interesses de grandes corporações.

- *WochenKlausur*¹⁶⁴ (Áustria, 1993). Coletivo que desenvolve práticas colaborativas como, por exemplo, *Medical care for homeless people* (1993): uma clínica móvel que prestava assistência médica para pessoas sem residência fixa e sem fazer perguntas quanto à legalidade de sua situação.

- *Yomango*¹⁶⁵ (Espanha, 2003). Coletivo que se opõe a corporações multinacionais orquestrando roubos de produtos em lojas de grifes e recolocando os mesmos em circulação como protesto ao consumo.

- *0100101110101101*¹⁶⁶ (Itália). Formado por Eva e Franco Mattes desenvolvem diversas práticas que vão do hacktivismo a ações em espaços públicos.

¹⁶³ <http://www.theyesmen.org>

¹⁶⁴ <http://www.wochenklausur.at>

¹⁶⁵ <http://www.yomango.net>

¹⁶⁶ <http://www.0100101110101101.org>.

Anexo 2:

Manifestos Escombros

LA ESTETICA DE LO ROTO

MANIFIESTO DEL GRUPO

ESCOMBROS

ARTISTAS DE LO QUE QUEDA

HORACIO D ALESSANDRO
DAVID EDWARD
LUIS PAZOS
HECTOR PUPPO
JUAN CARLOS ROMERO

Noviembre de 1989

A ESTÉTICA DO ROTO¹⁶⁷

🔥 A tortura rompe o corpo; a exploração irracional da natureza rompe o equilíbrio ecológico; o desemprego, a fome e a impossibilidade de progredir, rompem a vontade de viver; o medo à solta rompe a possibilidade de mudança; o ceticismo rompe a fé no futuro; a indiferença dos poderosos rompe a dignidade dos que não o são; o individualismo selvagem rompe todo projeto de unidade. É nesta sociedade despedaçada que nasce a estética do roto: *Escombros*.

🔥 Somos a estética da violência expressiva. Uma estética que se baseia na forma rota (o corpo crispado); na forma indefesa (o corpo nu); na forma oculta (o rosto velado); na não-cor (uso excludente do branco e preto).

🔥 Somos a ética da desobediência. Uma ética que se opõe à indiferença e à resignação. Não aceitamos a ordem estabelecida, porque essa ordem é injusta.

🔥 Somos um grupo aberto e horizontal. A quantidade de nossos integrantes não é fixa nem tem limites. Todos, sem exceção, temos o direito a opinar e decidir. *Escombros* nasce, morre e renasce constantemente.

🔥 O lugar aonde se concretizam as nossas obras é a rua: é aí que está a realidade sem disfarces nem condicionamentos.

🔥 No desamparo absoluto que vive o homem de hoje, em suas necessidades sem solução, em suas perguntas sem respostas, está a origem de nossas obras.

🔥 O material de nossas obras somos nós mesmos. Material instável e de comportamento imprevisível porque, diferentemente do óleo e do mármore, pensa e sente.

🔥 Sustentamos a solidariedade como o valor máximo. A melhor prova disto é a nossa existência. Estamos na rua porque nossos amigos o tornam possível.

🔥 Em *Pancartas I* (sob um viaduto de Buenos Aires) e em *Pancartas II* (em uma pedreira do Grande La Plata) elegemos o cartaz como suporte de nossas obras,

¹⁶⁷ Todos os manifestos do *Escombros* têm tradução nossa. Disponíveis em <http://>

porque neles, como nas paredes, o homem de hoje expressa seu conflito com o poder.

🔥 Uma praça, uma fábrica abandonada, um estacionamento, uma esquina qualquer é nossa galeria de arte. Ocupamos todo o espaço que o descaso, o capricho ou o simples ímpeto de destruição subtraíram da cidade para entregar ao nada. A cidade é nossa galeria de arte.

🔥 Em 27 de maio de 1989 fundamos nas ruínas de uma pedreira nosso Centro Cultural. Uma instituição onde nenhum artista necessitou apresentar seu *curriculum* para dela fazer parte. Onde o único cartão de apresentação foi a vontade de criar, a capacidade de imaginar e a decisão de exercer a liberdade. Uma instituição que nasceu e morreu em um mesmo dia.

🔥 Como os ecologistas ressuscitam mares e rios, reconstruímos o roto, reparamos o violado, devolvemos o saqueado. Construimos entre os dejetos, com os dejetos. Somos artistas do que resta.

🔥 À economia monetária opomos a economia solidária.

🔥 Nossa relação de valores: a solidariedade; a liberdade; a verdade; o trabalho; a imaginação; o futuro; a vontade; a coragem; a dignidade; a justiça.

🔥 Como a sociedade a qual pertencemos, avançamos sem saber o que nos espera no amanhã. Em meio a todas as dúvidas possíveis temos uma só certeza: *Escombros* existe para exorcizar o medo. No mundo de hoje esse é o sentido da arte.

🔥 A arte não é uma teoria: é um ato de liberdade.

🔥 A arte não se compra nem se vende. Admitir que a obra de arte é uma mercadoria, é admitir que o homem é um objeto de compra e venda. A arte se faz e se compartilha. Toda atitude mercantilista é uma forma de corrupção. A arte não é um negócio: é uma forma de vida.

🔥 Há um nexos que une uma partida de futebol, um baile popular, uma exposição de arte, um ato político e um festival de rock: esse nexos é o ser humano. Toda obra de arte que não envolve o conceito de participação é um mero objeto. Seu valor cultural, seja qual for seu valor comercial, é nulo.

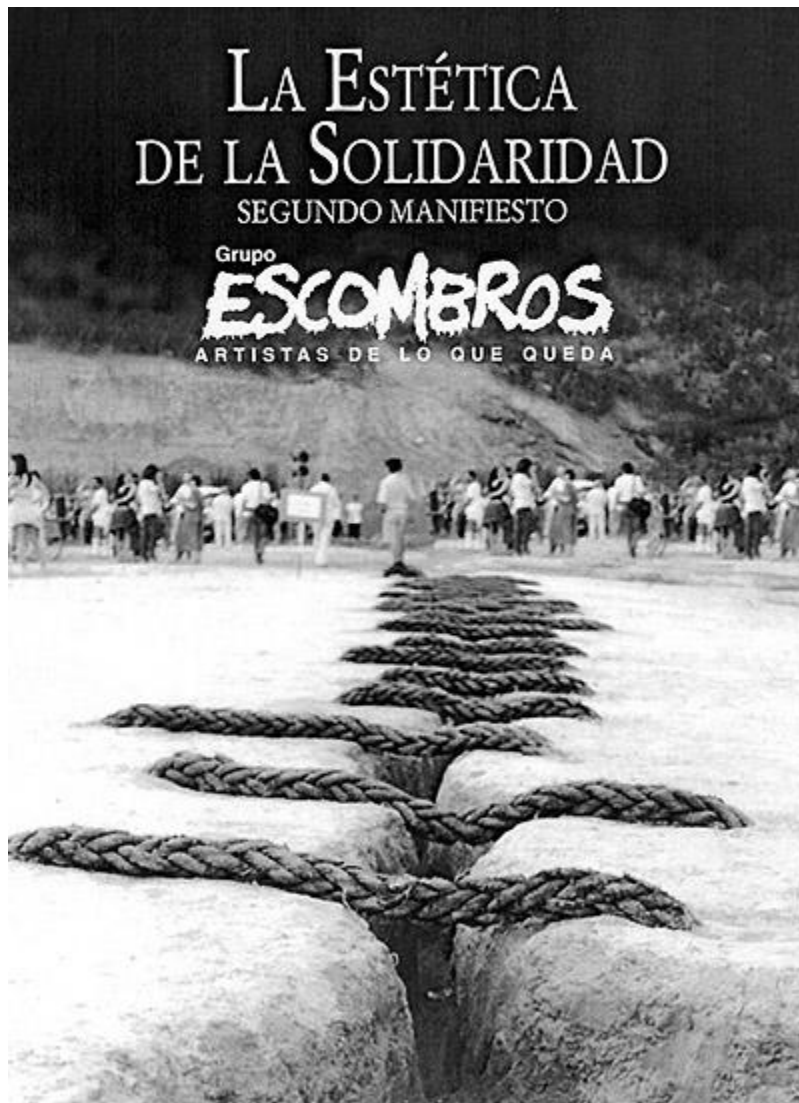
🔥 Mobilizar é criar.

🔥 A obra de arte, como o café instantâneo e as seringas descartáveis, se faz, se usa e se joga fora. Não é um objeto, mas uma atitude: a arte é uma maneira apaixonada de viver.

🔥 Em arte, a mudança é o permanente; a fugacidade o absoluto.

🔥 Ao passado pertence a obra de arte feita “para sempre” e qualificada como uma mercadoria. Ao presente pertence a obra de arte efêmera e que por sua natureza mesma está fora do mercado. O passado está morto e seu destino é converter-se em pó. O presente está vivo e seu destino, como o da vida, é crescer, reproduzir-se e impor-se.

🔥 Toda obra de arte é um relato de batalha: a guerra que livra a própria liberdade da repressão.



A ESTÉTICA DA SOLIDARIEDADE²

Sobre a Arte Solidária

🔥 A estética da solidariedade expressa a ética da solidariedade: o artista solidário cria para o débil, para o indefeso, para o não respeitado; para o que caminha descalço, tiritado de frio e come sobras; para o que veste farrapos, vive na rua e morre abandonado. A estética da solidariedade é o espelho onde o Poder contempla sua própria decomposição.

🔥 Em um mundo regido pela desigualdade, os rios estão cheios de lágrimas; as montanhas de corrupção; os ventos de gritos; os mares de indiferença. Esse é o mundo que expressa *Escombros*.

🔥 A quem tudo faltar, que os quadros do artista solidário lhe sirvam também para tapar as janelas sem vidro; as esculturas de madeira para fazer fogo para se aquecer; as de bronze e mármore para serem vendidas por quilo para comprar comida; os tapetes para serem usados como cobertores; as gravuras para serem postas sob a roupa para proteger do vento.

🔥 A arte solidária é a nova educação pública. A educação significa mudança em longo prazo. A única possível.

🔥 Tencionar o arco até que se parta ou que se rompa o braço nesta ação. Criar é um ato de máxima tensão.

🔥 Toda obra de arte solidária é um ato de consciência.

🔥 Toda obra de arte solidária é uma batalha por um mundo melhor.

Sobre a matéria da Arte Solidária

🔥 Como o andarilho, o sem teto, a criança de rua e o imigrante ilegal, *Escombros* percorre a cidade buscando matéria prima para suas obras: o lixo, detritos da sociedade opulenta e alimento dos excluídos.

🔥 A luz, como nas pinturas impressionistas, é essencial em nossas obras. Porém nossa diferença em relação àquelas é que não a usamos para iluminar paisagens,

² Segundo Manifesto, 1995.

mas sim as cavernas interiores do homem: essas onde habitam o horror à vida e o amor à morte.

🔥 O mundo é um signo de interrogação que gira no vazio. O artista solidário talha sua obra com um material que quebra todos os buriles: a incerteza.

🔥 Se já não há a pedreira para extrair a terra, nem o barro para fazer o tijolo, nem tijolos para levantar a casa, o artista solidário construirá assim mesmo. Seus sonhos serão o plano, seus ossos o cimento e suas palavras, os muros.

Sobre o Artista Solidário

Decálogo do artista solidário:

- 🔥 Buscar a verdade.
- 🔥 Defender a liberdade.
- 🔥 Criar transparência.
- 🔥 Resistir e insistir.
- 🔥 Não temer o medo.
- 🔥 Recuperar o abandonado.
- 🔥 Proteger o indefeso.
- 🔥 Dar tudo por nada.
- 🔥 Explorar, descobrir e fundar.
- 🔥 Fazer da solidariedade o sentido da vida.
- 🔥 Para o artista solidário ensinar a ler e escrever, pintar uma escola, limpar um terreno baldio, purificar um poço de água, reflorestar um bosque cortado, também são obras de arte.
- 🔥 O artista solidário é uma testemunha de acusação. Ele é o dedo acusador que aponta para a sociedade o maior de seus delitos: a indiferença.
- 🔥 Todo gesto de indiferença é um ato de imoralidade.
- 🔥 O artista solidário não contempla o mundo: o constrói.
- 🔥 O artista solidário deve dar um projeto de vida para aquele a quem o Poder despojou de seu único bem: o futuro.
- 🔥 Para o artista solidário a busca da verdade começa por questionar o que o Poder decidiu que é inquestionável; a defesa da liberdade, por atacar o que o

Poder decidiu que é inatacável.

🔥 No mundo das autopistas o caminho do artista solidário tem a espessura de uma corda. Sobre essa corda bamba ele caminha, sabendo que nenhum equilíbrio é possível.

🔥 Em uma sociedade em crise permanente, o artista corre o risco de dizer: “não é o momento de criar”. Sempre é momento de criar. O artista solidário constrói no epicentro do terremoto sabendo que o edifício cairá amanhã e será necessário construí-lo novamente.

🔥 O artista solidário leva luz onde reina a escuridão; água onde se impôs o deserto; esperança onde ela foi perdida; razão onde se impôs a loucura. Fala com os surdos e escuta aos mudos para que saibam que não o são; diz, aos que estão mortos por dentro, que as pedras têm vida.

🔥 Não à ética da competência; não a criar para vender; não a vender para viver. Sim à ética da colaboração; sim a criar para expressar a condição humana; sim a viver para criar.

🔥 O artista planta sementes de solidariedade: um dia, mesmo que ele não esteja junto para ver, crescerá a árvore e dará frutos.

🔥 Há um direito que o artista solidário não pode exercer: dizer, frente a sua obra, “não sei do que trata”.

🔥 Para o artista solidário o individualismo é uma prisão de segurança máxima. Viver nela é estar morto apesar de seguir respirando.

🔥 O artista individualista dá luz a cadáveres.

🔥 No mundo do futuro ninguém sobreviverá por si mesmo. O indivíduo será o grupo.

🔥 *Escombros* opõe ao “salve-se quem puder”, o “todos ou nenhum”.

Sobre o Poder

🔥 O Poder decidiu que o acaso seja nossa forma de vida. A nova ordem da qual supostamente somos parte aliena do indivíduo as suas próprias forças. O trabalhador, o aposentado, o professor, o pesquisador, o menino de rua, o índio com cólera, o doente mental e o desempregado pelo “ajuste”, estão à deriva. O

Poder não lhes deixou outra opção senão aceitar a filosofia do “salve-se quem puder”. São náufragos porque não vão aonde querem ir, mas para onde a corrente os arrasta. A estes náufragos cujo horizonte é o desamparo e a incerteza, enviamos nossas mensagens.

🔥 A utopia do progresso sem fim foi substituída pela realidade do empobrecimento sem fim. O progresso foi a máscara do Poder; a pobreza é seu rosto.

🔥 Estabilidade e solidez são sinônimas de ilusão. A ilusão é filha da resignação. O resignado, quer saiba ou não, é um submisso. A submissão é o fim último do Poder.

🔥 O Poder cria uma sucessão de imagens enganosas que obscurecem a consciência. É um labirinto de espelhos que o artista solidário quebra para ver o que há por trás. Quem percebe que está sendo enganado começa a pensar em como escapar. E ser livre.

🔥 A confusão é nosso certificado de disfunção. Sobreviveremos na medida que saibamos quem somos e o que queremos: devemos ser lúcidos até o intolerável.

🔥 Não à confusão, não à marginalidade, não à loucura. O confuso, o marginal e o louco, estão condenados a ser dominados.

🔥 Para o excluído, o pecado original não é haver comido a maçã: é ter fome e não poder comê-la.

🔥 Fazer da desobediência uma prática.

🔥 Há uma Besta. Não é a do Apocalipse, nem a dos poetas surrealistas, nem a da crônica policial. Essa Besta é todo indivíduo, grupo ou nação cujo objetivo é a submissão dos demais.

🔥 O uso que o Poder faz do dinheiro é um ato de terrorismo. O abuso é a natureza do Poder.

🔥 O Poder sempre é o verdugo; a sociedade sempre é a vítima. O trágico desta relação é que, às vezes, a vítima não o sabe.

🔥 A indiferença é a arma letal do Poder. A que converte um homem em um desempregado, o condenando a morrer e seguir vivendo.

🔥 A razão pode ser o disfarce da loucura do Poder. O melhor exemplo: “A razão de Estado”.

🔥 *Escombros* não faz arte política; fixa as pautas de uma política cultural. Seu objetivo: construir uma cultura não autoritária.

🔥 Aquele que esquece corre o risco de ser filho do autoritarismo. O que recorda tem a possibilidade de ser pai da democracia. Apenas a memória evitará que o Poder legitime o arbitrário. Apenas a memória pode evitar que o Poder alcance seu objetivo: construir uma cultura da desapareição.

Sobre a Corrupção

🔥 A corrupção é um mar que não admite margens. Estende-se sem limites, afogando tudo em seu caminho. Não o podemos margear e não é certo que se possa cruzá-lo sem naufragar. Ninguém que o navegue, mesmo que seja por um só instante, continua o mesmo.

🔥 A corrupção é uma ferida pela qual a sociedade sangra. Hemorragia moral pela qual se perdem valores e ideais como a solidariedade com o mais débil, a justa distribuição de riqueza e a decisão de que todos os indivíduos tenham as mesmas oportunidades.

🔥 Os governantes latino-americanos, corrompidos pela ilusão do Primeiro Mundo, estabelecem com ele relações injustas. Em nome do poder e da riqueza, condenam a seus povos à impotência e à pobreza. Todo projeto político-econômico que não tenha o respaldo de um código moral, está destinado de antemão à corrupção e ao fracasso.

🔥 A corrupção é a máxima expressão da cultura do desprezo.

🔥 As sociedades corruptas são suicidas.

Sobre a Ecologia

🔥 O homem deve ser o pastor do mundo: sua missão não é submetê-lo, mas cuidá-lo. Como o pastor e seu rebanho, são inseparáveis. O que ocorre a um afeta ao outro: o desflorestamento indiscriminado nos mutila; cada vazamento de petróleo nos envenena; tudo o que contamina a atmosfera nos asfixia. Se nossa herança é o deserto, teremos fracassado como espécie e traído nosso destino. O pastor se terá convertido em lobo: um lobo que terminará devorando a si mesmo.

🔥 Nas selvas devastadas, nos rios contaminados, nos desertos criados pelo homem, com as espécies em vias de extinção, *Escombros* povoa o nada e dá morte à morte.

🔥 Desmatar um bosque ou abater irracionalmente as árvores de uma cidade significa: atacar ao indefeso; submeter ao mais débil; exercer a impunidade; negar a prolongação da vida; arrancar o futuro pela raiz; somar-se a um projeto de morte.

🔥 Quando a natureza deixar de ser espoliada, a sociedade também deixará de ser. A cultura do desprezo, que hoje exerce o Poder, será substituída pela cultura da solidariedade.

🔥 Humano é tudo o que é sensível.

🔥 Um animal é uma pessoa com outra forma.

🔥 Toda forma de vida tem direitos.

🔥 O desmatamento é um crime seriado.

🔥 O desperdício é um crime contra a humanidade.

🔥 Fazer da Terra a Arca de Noé.

Sobre o Futuro

🔥 Esperar o inesperado.

🔥 Somos parte de uma sociedade que contempla inerte a destruição de suas tradições, valores e projetos. Uma sociedade cujo destino evidente é o de converter-se em terra arrasada. Sobre essa tábula rasa escreveremos nosso futuro.

🔥 A nostalgia é decadência: não devemos lastimar o que foi perdido. Sobre o cadáver do passado, *Escombros* não constrói um mausoléu, mas uma nova forma de vida.

🔥 O artista solidário é uma sentinela do futuro, essa forma absoluta da intempérie.

🔥 O futuro exigirá a coragem de saltar no vazio e a vontade de sobreviver à queda.

🔥 Aquele que se atreve a sonhar acordado será livre, mesmo que viva acorrentado.

🔥 Já não existirá o olho do mestre, nem a mão do mestre, nem o caminho do mestre. O artista solidário cego, manco e mutilado criará com seus restos e com os restos do mundo que o rodeia.

🔥 Chegamos ao futuro sem nada a perder. Esta debilidade é nossa força.

🔥 Tomaremos o futuro por assalto.

LA ESTÉTICA
DE LO HUMANO
TERCER MANIFIESTO

Grupo
ESCOMBROS
ARTISTAS DE LO QUE QUEDA



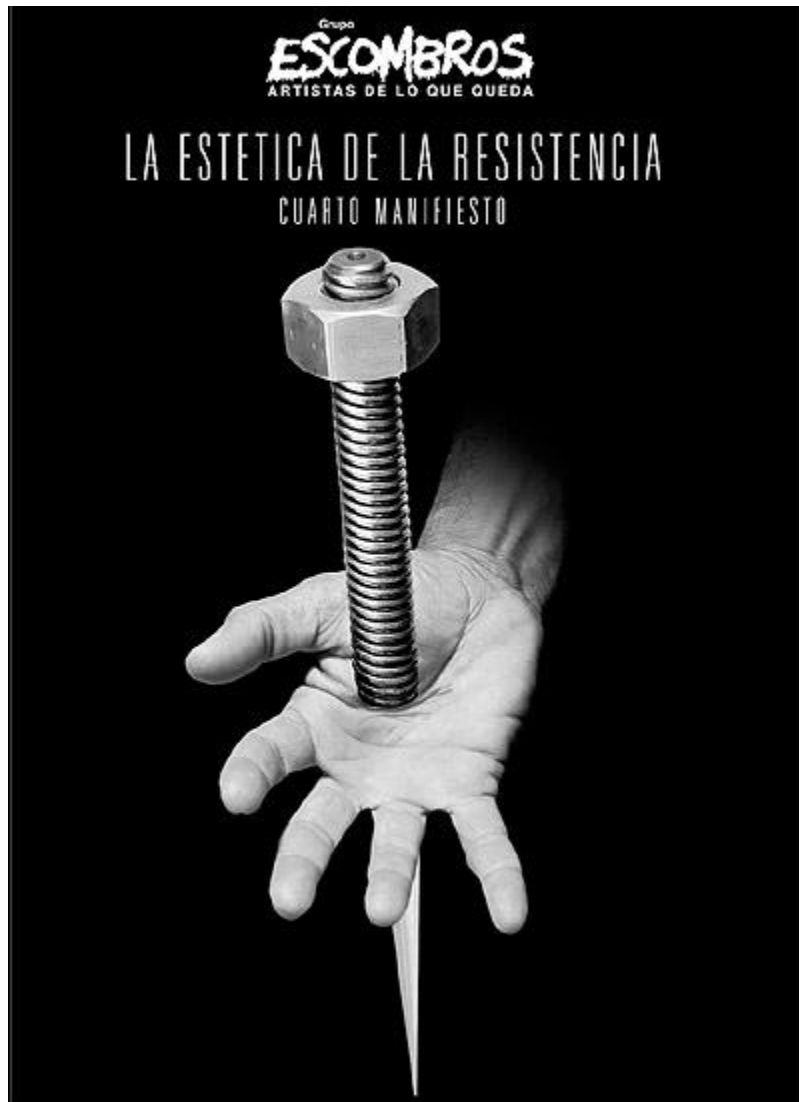
A ESTÉTICA DO HUMANO³

- 🔥 No mundo de hoje o humano é a exceção e o desumano é o normal. Esse mundo deve ser mudado não importa qual o preço a pagar. Nenhum custo pode ser mais alto do que perder a condição humana.
- 🔥 A opção não é mais feita entre capitalismo ou socialismo; democracia ou totalitarismo; Primeiro Mundo ou Terceiro Mundo. A opção agora é entre humano e desumano.
- 🔥 Antes dizíamos: "Nossos filhos serão...". Agora nos perguntamos: "O que será de nossos filhos?" Esta pergunta sintetiza a desumanidade do modelo social dominante.
- 🔥 O poder, para o desumano, é um fim em si mesmo. Para a estética do humano, é o meio para construir um mundo feito à medida do homem.
- 🔥 As necessidades insatisfeitas do indigente são a medida de todas as coisas.
- 🔥 A indiferença é um crime contra a humanidade.
- 🔥 Globalização, neoliberalismo, economia de mercado, guerra humanitária, pensamento único, fim das ideologias, nova ordem mundial e revolução conservadora são disfarces semânticos. Disfarces da linguagem que ocultam o desumano.
- 🔥 Para o desumano a vida não vale nada; para a estética do humano o sentido da vida é cuidar da vida.
- 🔥 Os valores do desumano: o culto do êxito; a paixão pelo dinheiro; a obsessão pelo poder; a corrupção como forma de vida; a indiferenciação entre o Bom e o Mal; a indiferença diante da dor coletiva; a repressão como metodologia política; o desprezo pelo mais débil.
- 🔥 Moral é subverter os valores do desumano; o imoral, aceitá-los.
- 🔥 Para a estética do humano a matéria da arte é o pranto do abandonado, o grito do rebelde, o cansaço do explorado, o silêncio do vencido, a pena infinita do que carece de horizonte. Uma estética para que aquele que nada tenha, nem nada terá, caminhe com a cabeça erguida e olhe nos olhos dos outros.

³ Terceiro Manifesto, 2000.

- 🔥 A estética do humano é sua ética.
- 🔥 Para os economistas neoliberais as pessoas são números. Esta é a pedra angular da ordem desumana.
- 🔥 A pobreza tem pais. A estética do humano os coloca sob a luz implacável da transparência para que o excluído saiba quem decidiu seu destino.
- 🔥 O desumano converteu o futuro em passado. Retornaram as doenças da pobreza, as guerras religiosas, o ódio racial e o trabalho escravo.
- 🔥 Para o desumano o mundo é para poucos; para a estética do humano a vida não tem dono.
- 🔥 Hoje a extrema pobreza é a máxima expressão da cultura do apagamento.
- 🔥 Para o desumano o Poder tem direitos, mas não obrigações. A estética do humano sustenta que o mais poderoso é o que tem mais responsabilidades.
- 🔥 O desumano construiu um mundo onde os ricos são cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. As conseqüências são a desigualdade absoluta, o desemprego e a exclusão social sem retorno possível.
- 🔥 Para o desumano o homem é o paria do futuro; para a estética do humano o futuro será de todos ou não será.
- 🔥 As lágrimas dos excluídos regaram a terra da árvore do futuro. Esta árvore não terá folhas, nem flores, nem frutos. Mas ao sobreviver, seja como for, não poderá ser arrancada por vento algum.
- 🔥 Toda concentração de poder – econômico, político, informativo e religioso – é um ato de impunidade.
- 🔥 O desumano não teme os partidos políticos, nem as teorias sociais, nem as organizações que o questionam. Ele teme a rua, porque é ali que se expressa e se expande a consciência coletiva.
- 🔥 Cada protesto popular é uma obra de arte.
- 🔥 A arte que não serve para a vida está morta.
- 🔥 Para o desumano, em política não há amigos nem inimigos permanentes: há interesses permanentes. Para a estética do humano apenas os princípios são permanentes.

- 🔥 A política, para o desumano, é a maneira mais rápida e eficaz de tornar-se rico; para a estética do humano o político vive para o bem comum.
- 🔥 Um povo resignado é uma espécie em vias de extinção.
- 🔥 A morte das utopias é a MORTE.
- 🔥 Apenas sobrevirão despojos à cultura do desumano. Para a estética do humano estes despojos serão a matéria prima de tudo.
- 🔥 Para a estética do humano cada casa é uma escola e cada alfabetizado, um professor.
- 🔥 Para vencer, ensinar a ler; para sobreviver, ensinar a escrever.
- 🔥 Informar é educar. O meio de comunicação que deixa de fazê-lo é cúmplice do desumano.
- 🔥 A solidariedade á a fonte de todos os valores.
- 🔥 Educar é transmitir valores.



A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA⁴

Prólogo

A inutilidade do protesto social, a persistência da pobreza e do desemprego, o retorno de velhos políticos, o flagelo da insegurança e novos atos de corrupção agravam inevitavelmente a depressão social. Este panorama, ao qual se soma o anúncio de mais ajustes econômicos faz com que milhares de argentinos de todas as idades e condições sociais baixem seus braços.

Como se a Argentina fosse parte do inferno, o sofrimento de seus habitantes parece não ter fim. A vítima neste caso, além das pessoas concretas, é a chave da sobrevivência: a esperança. Uma sociedade sem esperança perde seu escudo protetor e se converte em presa fácil para aqueles que, de uma maneira ou outra, decidem explorá-la.

Com uma lógica implacável a desesperança leva à conclusão de que “não há futuro”. Isto significa renunciar a direitos adquiridos tais como: ter comida suficiente, uma casa digna, educação gratuita e assistência médica. Por isto, os tempos que começam agora, que os analistas políticos qualificam de “difíceis”, serão tempos de resistência. Palavra que, ao se fazer carne em cada um de nós, permitirá que nos sobreponhamos a tudo, inclusive ao que não imaginamos que nos possa suceder.

Temos que resistir à fome que continua matando bebês. Temos que resistir à falta de trabalho e aos salários baixos. Temos que resistir às falsas promessas dos falsos dirigentes. Temos que resistir à saturação. Temos que resistir, sob qualquer circunstância à desigualdade – mãe de todas as enfermidades sociais.

Temos de resistir até chegar o dia em que surja, por obra e graça da resistência, um país mais justo. A resistência nos devolverá a esperança. Isto significa, o futuro. Esta crença irremovível é a origem deste Quarto Manifesto.

⁴ Quarto Manifesto, 2003.

A Estética da Resistência

Porque vivo na rua e me alimento de sobras.
Porque visto farrapos e morro de doenças curáveis.
Porque não tenho nem terei trabalho.
Porque sou demasiado jovem ou demasiado velho.
Porque aqueles que me tiraram tudo
escreveram na minha frente a sentença:
"Perde toda esperança", sou o Homem Caído.
Mas tenho uma arma que me fará levantar
minha desesperada dignidade.

🔥 As gargantas que gritam, os dentes que rangem e as mãos que se crispam são as formas da estética da resistência.

🔥 O herói da resistência não é luminoso, mas cinzento; não está coberto de glória, mas de chagas; não tem armadura de ferro e sim roupa cerzida, não bebe néctar, mas bebidas que lhe envenenam o corpo; não come manjares, mas sobras. O herói da resistência é todo aquele que segue vivendo ainda que não tenha nenhum motivo para fazê-lo.

🔥 O que resiste, chora. Suas lágrimas são as lágrimas dos que não têm nem terão trabalho; as dos que se alimentam do lixo e vestem farrapos; as dos que não podem nem poderão educar-se; as dos que morrem de doenças curáveis; as dos que lhes roubaram o futuro; as dos bebês que deixam de chorar quando morrem de fome. O que resiste deverá ser forte entre os fortes para não se afogar nesse mar de lágrimas.

🔥 A humanidade se divide em dois grandes blocos: os que resistem e os que se entregam. Tudo o mais: lugar de nascimento, condição social, credo religioso ou ideologia política, são meras circunstâncias.

🔥 Crer ainda que se tenha perdido a fé; esperar ainda que se tenha perdido a esperança; criar ainda que nada se possa fazer.

🔥 A resistência cultural decidirá o destino.

🔥 Na arte da resistência não há espectadores. Ou todos fazem ou não se faz.

🔥 Subversivo não é o grevista que interrompe uma estrada, o investidor que golpeia a porta de um banco, o trabalhador que se declara em greve ou o estudante que toma a universidade. Subversivo é o político que reduz os preços dos bens comuns para pensar em seu próprio bem, o banqueiro que fica com a poupança do povo, o empresário que esvazia sua empresa, o Governo que corta a verba da educação e da saúde.

🔥 O artista que resiste está condenado à orfandade e à intempérie. Ninguém aceitará ser seu pai nem abrigá-lo em sua casa porque o Poder o declarou um animal perigoso.

🔥 Não se trata de ser crucificado, mas de queimar as cruzes.

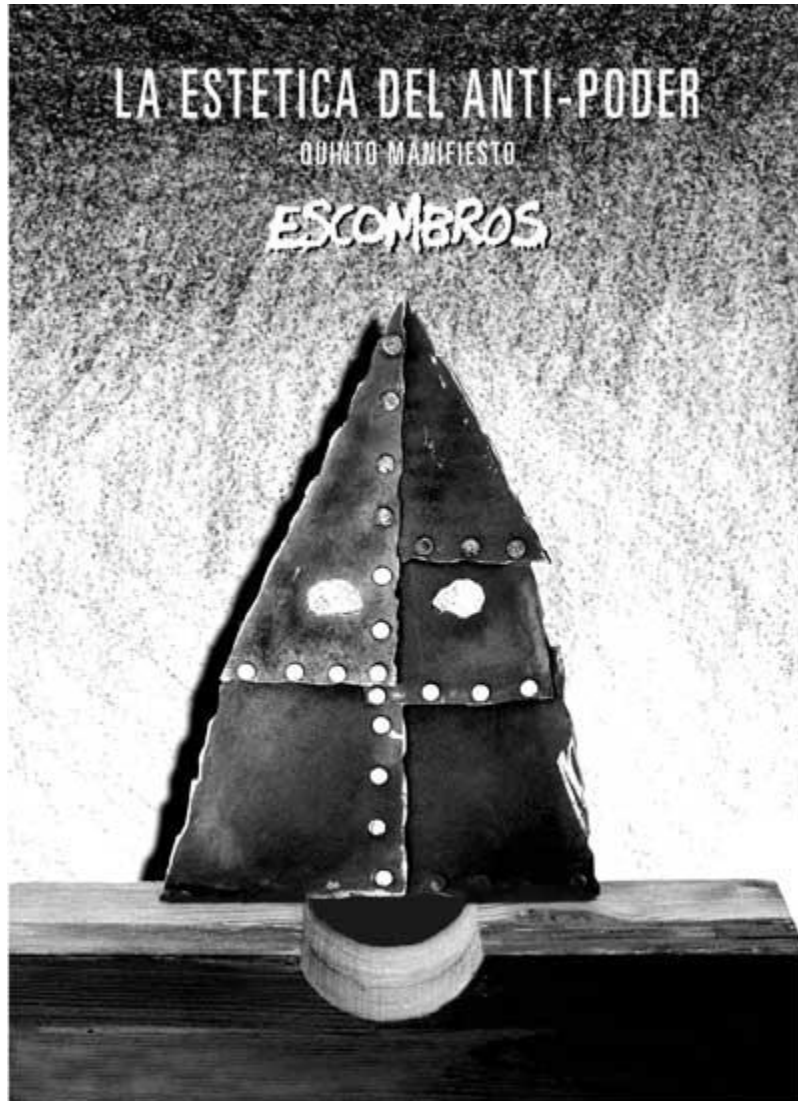
🔥 O desequilíbrio é a arma letal daquele que resiste.

🔥 A resistência nos fará livres.

🔥 A política deve ser a continuação da resistência por outros meios.

🔥 A resistência é o estado natural do dominado.

🔥 Se a resistência não se converte em obsessão está condenada ao fracasso.



A ESTÉTICA DO ANTIPODER⁵

Prólogo

Na Argentina de hoje o Poder trilha dois caminhos simultaneamente. Caminhos que mesmo sendo paralelos, são ao mesmo tempo absolutamente opostos: o das palavras e o dos fatos. Segundo o discurso, referido unicamente aos resultados da macroeconomia, vivemos no melhor dos mundos possíveis. Por outro lado, os fatos que estão à vista nas ruas de todas as cidades de nosso país dizem exatamente o contrário. A realidade visível nos diz que continuam flagelos tão implacáveis como o desemprego, a desnutrição infantil, a falta de justiça, a insegurança, as greves selvagens dos hospitais públicos, a má qualidade da educação, a corrupção dos funcionários e a repressão representada pelas grades e barreiras policiais que circundam a Casa Rosada, impedindo que o povo se manifeste na Plaza de Mayo, seu lugar histórico. No dia em que esta situação mude, as palavras e os fatos serão um só, somente neste dia poderemos falar de um projeto nacional de justa divisão de riquezas. Hoje estes dois objetivos primordiais são as miragens com as quais o Poder busca enganar os argentinos. Este quinto manifesto tem como objetivo por em evidência as promessas não cumpridas, as palavras falsas, os fatos inocultáveis.

A estética do antipoder

- 🔥 O Poder se alimenta do cadáver da esperança.
- 🔥 Mantemos o que conquistamos, perdemos o que negociamos.
- 🔥 O Poder jamais negocia. Simula fazê-lo.
- 🔥 O Poder constrói o mundo a sua imagem e semelhança: uma prisão sem princípio nem fim.
- 🔥 Não há escuridão que resista à luz da consciência.
- 🔥 Para o Poder a vida é descartável.
- 🔥 Pensar é lutar; pensar corretamente é vencer.

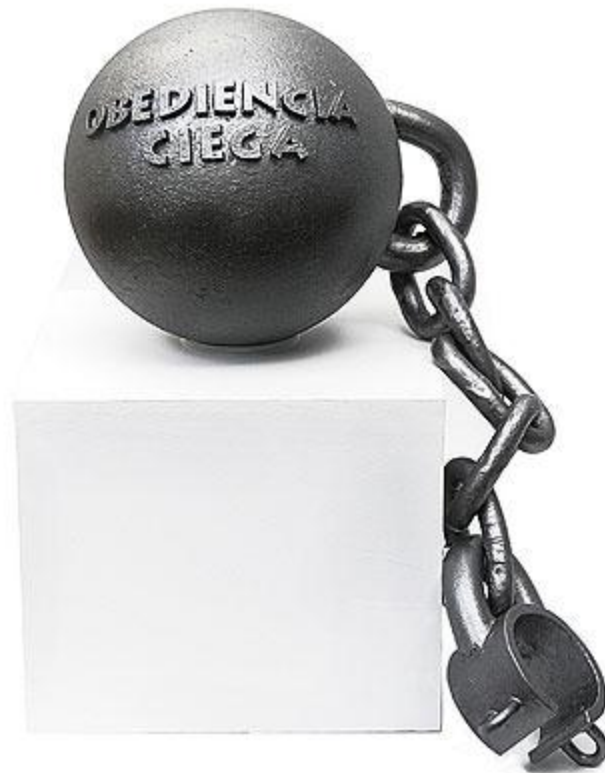
⁵ Quinto Manifesto, 2005.

- 🔥 A estratégia do dominador é dividir os dominados. O custo da divisão é a autodestruição.
- 🔥 O Poder também tem medo: teme a consciência do submetido.
- 🔥 O dominado é sempre um exilado. Mesmo que viva no lugar onde nasceu.
- 🔥 Para mudar a história temos de dizer NÃO.
- 🔥 Para o Poder os povos são meras mercadorias: os compram e vendem, conservam e eliminam segundo sua própria conveniência.
- 🔥 O submetido que dorme não acorda mais.
- 🔥 Para o Poder, o negócio mais lucrativo é a escravidão, condição inumana que nunca foi abolida.
- 🔥 O preço da distração é a perda da liberdade.
- 🔥 O dominado não pranteia aquele que sucumbe, o substitui.
- 🔥 O aliado pode deixar de sê-lo. O inimigo não.
- 🔥 O Poder é uma máquina de matar. Como se mata uma máquina? Encontrar a resposta deve ser a obsessão do dominado.
- 🔥 A espada da lucidez corta a pedra.
- 🔥 As máscaras do Poder: o caminho único; o destino manifesto; a revolução conservadora; a guerra preventiva; as coordenadas do Mal; a liberdade infinita.
- 🔥 Para vencer, ser transparente.
- 🔥 O Poder é um assassino em série.
- 🔥 Quando o dominado adquire as maneiras do dominador, se suicida.
- 🔥 A fome é um crime.
- 🔥 Fazer o dominado crer que pode escolher: esta é a grande vitória do Poder.
- 🔥 A esperança é a pedra que nenhuma gota de água pode perfurar.
- 🔥 O caminho da liberdade é o mais inclemente dos desertos. Quem decide atravessá-lo deve estar disposto a morrer de fome e sede.
- 🔥 O objetivo máximo do Poder é subtrair ao dominado a sua condição humana.
- 🔥 Para sobreviver o dominado deve dormir com os olhos abertos.
- 🔥 Fazer do caçador a caça.
- 🔥 A linguagem é a arma letal do Poder.

- 🔥 A guerra não tem fim.
- 🔥 Cada vez que o dominado pensa, o Poder treme.
- 🔥 O dominado, mesmo que não tenha bem algum, deixa ao futuro a herança mais valiosa: sua implacável vontade de sobreviver.
- 🔥 O Poder quer tudo em troca de nada. Promete, sabendo de antemão que não cumprirá.
- 🔥 O Poder premia a crueldade com mais poder.
- 🔥 Para o Poder a crueldade não é apenas uma necessidade, também é um prazer. O espetáculo da morte de muitos é seu “divertimento” favorito.
- 🔥 O dominado deixa de sê-lo quando admite, como uma verdade irrefutável, que tudo é possível.
- 🔥 O dominado, como o exorcista, possui uma palavra para expulsar o demônio do Poder: UNIDADE.
- 🔥 Não importa que as derrotas sejam tantas quantos são os grãos de areia que tem o deserto. Temos que seguir caminhando até chegar ao oásis. Basta que um beba para saciar a sede de todos.
- 🔥 O Poder nem esquece nem perdoa.
- 🔥 Para o submisso não há liberdade duradoura, nem Desfile da Vitória, nem entrada triunfal. Sua vida é uma batalha que apenas termina com a morte.
- 🔥 O dominador se alimenta dos pesadelos do dominado.
- 🔥 A identidade mata o dominador.
- 🔥 O Poder sempre diz o contrário do que pensa e faz.
- 🔥 A regra do Poder é não ter regras.
- 🔥 No coração do submetido a resignação tem entrada proibida.
- 🔥 A flexibilidade laboral é a forma mais sofisticada de escravidão.
- 🔥 O Poder mais desapiedado é invisível.
- 🔥 A frase "O mundo é assim" é uma falácia. É usada pelos poderosos para não dizerem "O mundo é cruel assim porque nós queremos que seja".
- 🔥 Derrotar o medo é destruir o Poder.
- 🔥 Venceremos porque somos invencíveis.

Grupo
ESCOMBROS
ARTISTAS DE LO QUE QUEDA

LA ESTETICA DE LA DESOBEDIENCIA
SEXTO MANIFIESTO



A ESTÉTICA DA DESOBEDIÊNCIA¹⁶⁸

Prólogo

Escombros propõe, em seu sexto manifesto, uma ética da desobediência.

Desobedecer, neste caso, é expulsar a resignação. Porque:

- 🔥 NÃO é certo que as coisas sejam assim e que não podem ser de outra maneira
- 🔥 NÃO é certo que a corrupção é inevitável porque “todos roubam”.
- 🔥 NÃO é certo que a solução de todos os problemas é “o homem forte”.
- 🔥 NÃO é certo que para governar Sejas indispensáveis os super-poderes, a emergencia econômica e a re-eleição indefinida.
- 🔥 NÃO é certo que a subserviência é a única maneira de sobreviver ao autoritarismo do Poder.

Neste tempo tão adverso à liberdade, o artista deve assinalar, através de suas obras, todas as circunstâncias nas quais a liberdade de pensar e de escolher esteja em perigo. Isto quer dizer, ele deve criar consciência. E a maneira de fazê-lo é substituir a perda da dignidade pela indignação.

Não devemos nos lamentar pelos 10 milhões de pobres a quem roubaram o futuro, circunstância que a Igreja define como “escandalosa desigualdade”. Na Argentina hoje, a única justiça válida é a ira dos justos.

Escombros

A estética da desobediência

- 🔥 O Homem em chamas
- Arde pelo ladrão que lhe roubou seu futuro.
- Arde pelo mentiroso que lhe enganou com suas promessas.
- Arde pelo impune que degradou sua dignidade.
- Arde pelo indiferente que o abandonou a seu destino.
- Arde pelo sedutor que violou sua inocência.
- Arde pelo assassino que matou sua esperança.
- Arde pelo corrupto que o enganou, degradou, abandonou, violou e matou.
- A quem queimará quando suas chamas se extinguirem?

¹⁶⁸ Sexto Manifesto, 2007.

- 🔥 A obediência cega engendra monstros.
- 🔥 Toda consciência comprada é um troféu de caça.
- 🔥 Desobedecer tem um preço. Nunca tão alto como paga aquele que obedece.
- 🔥 O Poder quer que o submisso seja invisível.
- 🔥 O amo inventa um passado para fazer crer ao submisso que são iguais.
- 🔥 O Poder se suicida quando chega à conclusão de que é eterno.
- 🔥 Desequilibrar para equilibrar.
- 🔥 A tragédia daquele que obedece é confundir a ilusão da liberdade com a liberdade real.
- 🔥 Toda negociação é rendição.
- 🔥 A justiça do Poder sempre é ilegal.
- 🔥 Reconstruir e voltar reconstruir.
- 🔥 Sou cega porque
----não Quero ver a verdade.
----Sou rica porque
----vendo minha consciência.
----Sou poderosa porque
----estou a serviço do Poder.
----Sou indiferente porque
----não me importa a vítima.
----Sou injusta porque
----condeno ao inocente e
----liberto o culpado.
----Não tenho perdão porque
----de minha boca saiu a frase
----"por algo será".
----Sou a Justiça.
- 🔥 Quando a Constituição é modificada de acordo com as necessidades do Poder, estamos diante de uma ditadura. Diga o que diga o ditador.
- 🔥 A consciência do dominado é um espinho na carne do dominador.
- 🔥 Donos de ninguém.
- 🔥 O Poder sempre é nepótico. Seu fim último é perpetuar-se.
- 🔥 O Poder treme diante de cada homem e mulher que não tem preço.
- 🔥 A lei é o certificado de mau funcionamento da justiça.

- 🔥 Nunca e sempre são espelhamentos do deserto do Poder.
- 🔥 Um inimigo nunca deixa de ser.
- 🔥 Nada é irreversível.
- 🔥 O Poder é antropófago: se alimenta do desespero do submisso.
- 🔥 Menos polícia; mais poesia.
- 🔥 Em um mundo que caminha para a obscuridade, a poesia, como o sol, dissipa os terrores noturnos: os que viajam desde o fundo da história e aqueles que nos impedem de sair à rua quando chega a noite.
- 🔥 A poesia, como o sol, sustenta a esperança a pesar tantos e muitas vezes, anunciarem seu fim.
- 🔥 Não há que temer à onipotencia do Amo. Esta é a armadilha na qual ficará preso.
- 🔥 O que obedece pode ser destruído, mas não conquistado.
- 🔥 Aos mercadores do templo, devemos expulsar como já foram expulsos.
- 🔥 Porque teu pai é o esquecimento
---- e estás morrendo de pena.
----Porque tua mãe é a pobreza
----e teus filhos morrem de fome
----Porque teu grito é o grito
----do desempregado,
----da mulher violada,
---- do menor abandonado.
----Porque te tiraram tudo
----e continuam tirando.
----Porque acalmas tua sede
----bebendo lágrimas.
----Porque te quebraram os ossos
----mas não o espírito.
----Porque matam todos os dias
---- e continuas viva.
----Porque te fizeram

---- amor sem amor.

----Por isto te quero

----AMÉRICA LATINA

🔥 O Poder é paranóico. Se não existe um inimigo, inventa só para destruí-lo.

🔥 As Marchas do Silêncio demonstraram que se pode derrotar o inimigo usando suas próprias armas.

🔥 O Poder cala quando o dominado o faz calar com seus gritos.

🔥 Ao axioma calçados sim, livros não, *Escombros* opõe, livros sim e sapatos também.

🔥 Em um país desigual a educação iguala.

🔥 Não temer ao naufrágio. Aquele que obedece caminha sobre as águas.

🔥 O desobediente é um animal perigoso porque:

---- Não tem medo do escuro

----- Cria consciência

---- - Semeia nas pedras

---- - Morre pelo que acredita

----- Contagia a paixão com a liberdade

----- Faz parir à morte

----- Se alimenta de sonhos

----- Se reproduz nas condições sociais mais adversas.

🔥 Pensar o impensável.

🔥 Quando o Poder não pode dominar o presente, se refugia no passado. Falsifica a história para justificar seu fracasso.

🔥 O dominado não deve julgar ao seu igual pelas vezes que cai, mas pelas que se levanta.

🔥 Criar outra lógica.

🔥 Me mataram, porém sangro.

--- Me mataram, porém grito.

--- Me mataram, porém choro.

--- Me mataram, porém sofro.

--- Me mataram, porém vivo.

--- porque meus irmãos
--- sangram, gritam, choram e
--- sofrem por mim.
--- O farão até que
--- me façam JUSTIÇA.

🔥 O termo médio é o lugar da derrota. O dominado só pode habitar nos extremos.

🔥 O Poder que constrói a realidade sobre a corrupção, a extorsão e o abuso, acaba destruído pelos mesmos a quem corrompeu, extorquiu e abusou.

🔥 A paciência acaba.

🔥 O silêncio é consentimento.

🔥 Terrorista é aquele que submete ao outro.

🔥 A batalha pelo futuro não acontecerá nas ruas das cidades, mas neste lugar intangível que é a consciência.

🔥 Para a vítima perdoar não é uma opção.

🔥 A maior perversão do Poder é converter aos Direitos Humanos em uma ferramenta política.

🔥 Porque obedeci levo em minha bagagem:

--- os sonhos que não sonhei.

--- os amores que não vivi.

--- as causas que não abracei.

--- as esperanças que perdi.

--- as buscas que abandonei.

--- a amizade que não brindei.

--- a justiça que não exigi.

--- O perdão que não pedi.

--- a liberdade que não conquistei.

--- Tudo o que pude ter sido e não serei.

🔥 A única luta que se perde é a que não lutamos.

🔥 Para o Poder há apenas escravos e inimigos.

🔥 O maior erro que pode cometer aquele que obedece é crer que o Poder não é capaz de... A perversão do poder não tem limites.

🔥 Ser imprevisível.

🔥 Para o dominado a história tem uma lição: no sangue derramado por um crucificado se afogou um Império.

🔥 A dor não dói.

🔥 Desordenar o ordenado.

🔥 **CADA ARMA DESTRUÍDA**

--- é um filho que não verá

--- seu pai assassinado.

--- é um pai que não pagará

--- resgate por seu filho.

--- É uma mulher que não será violada.

--- É uma família que não será refém.

--- É uma casa que não será roubada.

--- **CADA ARMA DESTRUÍDA**

--- é uma vitória da vida

--- sobre a morte.

🔥 A dúvida é o vírus que mata o Poder.

🔥 El Poder é um grande ilusionista: cria distintas realidades segundo sua conveniência.

🔥 O que obedece respira, se alimenta, ri, e chora, porém está morto.

🔥 O que dá chicotadas morre a chicotadas.

🔥 Para o escravo o Amo é a justiça.

🔥 O destino do Amo é ser um pária.

🔥 Porque tendo memória

--- elegi à amnésia.

--- Porque sendo testemunha

--- neguei haver estado.

--- Porque estendi a mão
--- mas não a abri.
--- Porque prometi
--- sabendo que não cumpriria.
--- Porque me neguei
--- a sonhar desperto.
--- Porque tive medo
--- ao medo.
--- Porque conheci o mundo
--- para não conhecer-me.
--- Porque não me atrevi
--- a morrer de amor.
--- Porque me dobrei
--- ao invés de romper-me.
--- Sou o Homem Roto.

🔥 O Poder nunca dorme

🔥 Era uma vez um imperador que era dono do céu e da terra. Um dia chamou aos sete sábios mais sábios de seu império e lhes disse: “Quero que resumam toda a sabedoria do mundo em três palavras”. Os sábios partiram e voltaram um ano depois. “Senhor – lhe disseram - , temos toda a sabedoria do mundo em três palavras”. Incrédulo, o imperador lhes perguntou quais eram. Os sábios lhe responderam: **Isto também passará.**

Anexo 3:

Manifiesto Metropolitana



GALERIA METROPOLITANA
Félix Mendelssohn 2941
Pedro Aguirre Cerda
Santiago / Chile
Fono-fax: (56-2) 563 0506
metropolitana@mail.com
Ana María Saavedra-Luis Alarcón

GALERIA METROPOLITANA*

DEFINIÇÃO: espaço privado de exibição e difusão da arte contemporânea, instalado em um bairro periférico de Santiago, Chile, cujo propósito é promover a participação, em torno de novas manifestações da arte, de um setor social que tem estado, normalmente, marginalizado das mesmas.

LUGAR: a galeria está instalada em um galpão metálico de 12,5 m de comprimento por 6 m de largura e 4 m de altura.

A construção corresponde a idéia de ser uma extensão da própria casa, reproduzindo uma estratégia típica nos bairros populares: agregar novas peças ao corpo da casa ou re-adequar a mesma buscando criar um espaço onde se possa exercer alguma atividade profissional (cabeleireiros, bazares, oficinas, etc); neste caso, uma galeria de arte.

O lugar onde se encontra a galeria corresponde a um bairro popular – Pedro Aguirre Cerda – industrial e residência de operários, técnicos, pequenos empregados e comerciantes.

PROGRAMA: Galeria Metropolitana opera a partir de um programa de trabalho que pode ser dito como hipotético e constantemente experimental, o que responde à condicionante dada pelos limites difusos entre residência e galeria:

- Ambos os espaços se encontram dentro de um mesmo terreno e compartilham um muro-porta-janela que vem a ser, ao mesmo tempo, fronteira e território comum.

* Este texto foi enviado como Manifesto, por correspondência eletrônica em 2008, e traduzido conforme o original.

- A Galeria não conta com financiamento externo e seu funcionamento depende quase exclusivamente da capacidade de auto-gestão compartilhada entre seus diretores e os artistas convocados.
- O tema introduzido pelo bairro e suas derivações necessariamente obriga a obra e ao artista a pensar as relações entre espaço privado e espaço público (vida cotidiana e arte)

RELAÇÃO CENTRO/PERIFERIA: A operação crítica que Galeria Metropolitana realiza ao assim denominar-se consiste em uma busca por auto-construir-se como centro e, desta maneira, deslocar os ordenamentos espaciais que obrigam a periferia a manter seu confinamento. Sua operação crítico-paródica tenciona o local com o global, a partir de um centro “deslocado”.

DECONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE GALERIA DE ARTE: A galeria realiza uma operação de revisão, desmontagem crítica e ampliação dos sistemas de estratificação cultural (arte/classe social, alta cultura/cultura popular), interpelando tanto as instituições de arte e suas estratégias (universidades, museus, instituições culturais, circuito de galerias, mercado, etc) como a cultura “popular”.

GALERIA METROPOLITANA:

- Um espaço de investigação e experimentação.
- Um espaço de mediação entre arte e comunidade.
- Um espaço autônomo e auto-reflexivo que trabalha com a história da arte e a história do bairro.
- Galeria Metropolitana é um posicionamento. “Es una toma de terreno”.

Luis Alarcón – Ana María Saavedra

Pedro Aguirre Cerda, Santiago, junho de 1998.