Poiésis

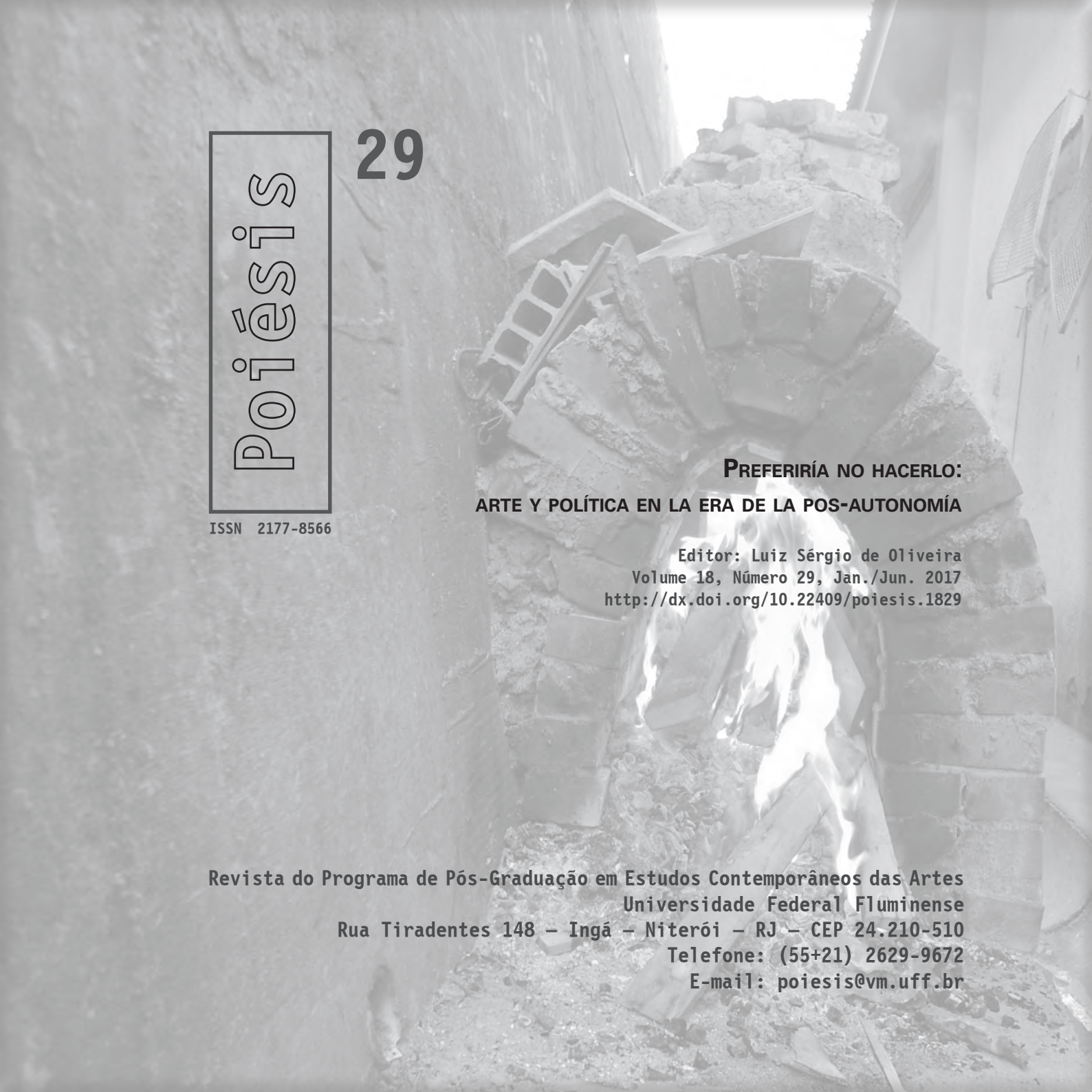
29

ISSN 2177-8566

PREFERIRÍA NO HACERLO:
ARTE Y POLÍTICA EN LA ERA DE LA POS-AUTONOMÍA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 18, Número 29, Jan./Jun. 2017

Imagem da capa: Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos, 2012-2013.
Foto: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima



Poiésis

29

ISSN 2177-8566

PREFERIRÍA NO HACERLO:
ARTE Y POLÍTICA EN LA ERA DE LA POS-AUTONOMÍA

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Volume 18, Número 29, Jan./Jun. 2017
http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ – CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672
E-mail: poiesis@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores
Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial
Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec à Trois-Rivières, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Revisão linguística: Caroline Alciones de Oliveira Leite, Carol Illanes L., Ignacio Szmulewicz R. e Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos
Bia Martins
Boris Groys
Carol Illanes L.
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Coletivo Geodésica Cultural Itinerante (José Luiz Kinceler, Adson Loth, Aires de Souza, Antonia Wallig, Bruna Maresch, Camila Argenta, Gustavo Tirelli, Helton Patricio Matias, João Calligaris Neto, Leonardo Lima da Silva, Lucas Sielski Kinceler, Paula Tonon Bittencourt, Paulo Damé, Paulo Villalva, Pedro Frieberg, Rafael Neckel Machado, Raphael Duarte Alves Augusto, Tatiane da Rosa e Vitor Ribeiro)
Cristián Muñoz
David Romero
Didonet Thomaz
Hugo Richard
Ignacio Szmulewicz R.
Joana Lima
José Cirillo
Jocelyn Muñoz Báez
Leslie Fernández
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Telles
Mauricius Martins Farina
Oscar Concha
Raíza Ribeiro Cavalcanti
Ricardo Basbaum
Rosa Apablaza Valenzuela
Sainy C. B. Veloso
Sebastián Vidal
Sonia Salcedo del Castillo

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereços: http://www.poiesis.uff.br/; http://www.periodicos.uff.br/poiesis/

© 2017 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: Preferiría no hacerlo: arte y política en la era de la pos-autonomía
Organizadores: Luiz Sérgio de Oliveira, Carol Illanes L. e Ignacio Szmulewicz R.

13 **Apresentação**
Luiz Sérgio de Oliveira, Carol Illanes L. e Ignacio Szmulewicz R.

15 **Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos**
Coletivo Geodésica Cultural Itinerante

27 **Apuntes sobre "Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso"**
Carol Illanes L.

41 **Procesos de articulación colectiva y los múltiples trazos de su politicidad**
Cristián Muñoz e David Romero

57 **"Ils profitent": fantasmas do presente nos processos colaborativos em tempos de práticas sociais, um estudo de caso**
José Cirillo

73 **Casapoli, residencias en Coliumo, Tomé, Chile**
Leslie Fernández e Oscar Concha

83 **Eko-nomías: Apuntes sobre imaginarios domésticos - lacaza-elpan-latierra-elmar-vida-muerte-magia-caos-papas-arroz-fideos**
Jocelyn Muñoz Báez / metaverba

93 **Inmersos en el ecosistema tropical - viaje por América Latina y algunas arquitecturas del trabajo en red**
Rosa Apablaza Valenzuela

113 **Arte(Fatos): Silvio Nunes Pinto**
Sainy C. B. Veloso

125 **Arte, violencia y política en el arte latinoamericano**
Sebastián Vidal

145 **Activismo y contractivismo - arte y movilizaciones estudiantiles en el Chile reciente**

Ignacio Szmulewicz R.

161 **Miragens de assombro em uma inestética da arte**

Mauricius Martins Farina

175 **Deslocamentos da arte**

Luiz Sérgio de Oliveira

Página do artista

191 ***Monumentos móveis***

Hugo Richard

Conexão Internacional

205 **Sobre o ativismo artístico**

Boris Groys (Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira)

Página do artista

223 ***Sem título, 2017***

Bia Martins

Artigos

235 **artes/vidas**

Ricardo Basbaum

247 **Paulo Bruscky e a esfera pública: uma análise da agência artística de *Arte Cemiterial***

Raíza Ribeiro Cavalcanti

269 **Arte e dança: estruturas ceno-visuais e a poética expositiva da arte**

Sonia Salcedo del Castillo

281 **Cildo Meireles: a poética do desvio**

Martha Telles

295 **Normas para submissão**

Editorial

Editorial

A *Poiésis*, publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, chega à sua edição de número 29 com reformulações expressivas, como a migração de seus conteúdos para o sistema OJS/SEER, passando agora a integrar o Portal de Periódicos da Universidade Federal Fluminense. Além disso, a partir desta edição todos os trabalhos publicados na *Poiésis* passam a receber a atribuição de um DOI (Digital Object Identifier), fornecido pela Crossref.

Abrindo a *Poiésis* 29, o dossiê *Preferiría no hacerlo: arte y política en la era de la pos-autonomía*, organizado por Luiz Sérgio de Oliveira, Carol Illanes L. e Ignacio Szmulewicz R., reúne doze trabalhos de autores e artistas brasileiros e chilenos que se debruçam, em suas respectivas pesquisas, sobre as relações entre arte e sociedade em um contexto de pós-autonomia da arte. De maneira a contribuir para o adensamento das reflexões e dos debates suscitados pelo dossiê, publicamos na seção Conexão Internacional a tradução de um texto recente de autoria de Boris Groys, intitulado *On Art Activism* (*In the Flow*, Verso Books, 2016). Aproveitamos aqui para agradecer a gentil autorização de Boris Groys, *Global Distinguished Professor* do College of Arts and Science da Universidade de Nova York, para que publicássemos a tradução de *On Art Activism*.

A Página do Artista da *Poiésis* 29 se desdobra em contribuições de dois jovens artistas – Hugo Richard e Bia Martins –, ambos vinculados ao PPGCA-UFF. Enquanto Hugo Richard explora as potencialidades e as visualidades de seus "monumentos móveis" em paisagens incomuns, Bia Martins desenvolveu para as páginas da *Poiésis* um trabalho composto por imagens de objetos, de instalações e do cotidiano em torno da exploração das salineiras de Cabo Frio.

Ampliando o escopo das questões enfrentadas, a *Poiésis* 29 traz também os artigos de Ricardo Basbaum (*artes/vidas*), Raíza Ribeiro Cavalcanti (*Paulo Bruscky e a esfera pública: uma análise da agência artística de* Arte Cemiterial), Sonia Salcedo del Castillo (*Arte e dança: estruturas ceno-visuais e a poética expositiva da arte*) e Martha Telles (*Cildo Meireles: a poética do desvio*), artigos que ajudam a compor um universo de reflexões que – esperamos – venha a angariar a atenção e o interesse de nossos leitores.

Para finalizar, os nossos agradecimentos e reconhecimento a todos que ajudaram a viabilizar a edição 29 da *Poiésis*.

Os Editores

dossiê

preferiría no hacerlo: arte y política en la era de la pos-autonomía

(luiz sérgio de oliveira, carol illanes l. e ignacio szmulewicz r., orgs.)

Apresentação

Preferiría no hacerlo: arte y política en la era de la pos-autonomía

Desde sua origem no moderno, o conceito de autonomia desempenhou sua condição de protagonista nas discussões sobre teoria e estética da arte até o momento de sua subsunção real sob o capital, conforme assinalado por Nicholas Brown. Nas últimas décadas, no entanto, a produção de arte contemporânea assumiu uma vigorosa virada para o domínio do social que, ao contrário de eliminar aqueles debates, tem despertado a percepção de que esses mesmos debates mantêm sua atualidade na expectativa de uma melhor articulação diante dos dilemas do contemporâneo.

Se por um lado, manifestações atuais de autonomia no campo da arte podem soar como uma replique conservador, por outro lado e em uma visão menos pessimista, pode-se reconhecer que a troca central da arte contemporânea lida com a estranheza de novos conteúdos quando deixa uma causa homogênea para entrar no território de perguntas e de surpresas do campo social. Neste cenário demarcado por uma arte que se fez política, algumas questões se impõem e refletem as inquietações, as perplexidades, a necessidade e o desejo de enfrentamento: se a arte se fez política, o que esperar das relações entre política e arte? Qual o teor e a relevância do componente poético presente (ou remanescente) nas manifestações contemporâneas da arte política?

Neste território de incertezas, a visita que a arte latino-americana tem feito a seus modernismos significa uma grande mudança plena de relatos recheados de paradoxos, de espelhos e de enganos, que substituem as assertivas e os espaços protegidos tradicionais do moderno.

Luiz Sérgio de Oliveira
Carol Illanes L.
Ignacio Szmulewicz R.
(organizadores do dossiê)

Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos

*Coletivo Geodésica Cultural Itinerante**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.015026

RESUMO: O projeto "Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos" foi uma proposta de arte pública colaborativa que ocorreu entre 2012 e 2013 no bairro Chico Mendes em Florianópolis, e que envolveu membros do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante formado por estudantes, artistas e professores do CEART/UDESC, coordenado pelo Prof. Dr. José Luiz Kinceler (*in memoriam*), mulheres agentes do Projeto Revolução dos Baldinhos, alguns integrantes da ong CEPAGRO (Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo), crianças e moradores locais.

PALAVRAS-CHAVE**:** Coletivo Geodésica Cultural, Revolução dos Baldinhos, arte pública colaborativa

ABSTRACT**:** The project "Itinerant Cultural Geodesic Collective and the Baldinhos Revolution" was a collaborative public art proposal that took place between 2012 and 2013 in the Chico Mendes neighborhood in Florianópolis, involving members of the Itinerant Cultural Geodesic Collective, formed by students, artists and professors of the CEART / UDESC, coordinated by Prof. Dr. José Luiz Kinceler (*in memoriam*), female agents of the Baldinhos Revolution Project, some members of CEPAGRO (Center for Studies and Promotion of Group Agriculture), children and local residents.

KEYWORDS: Coletivo Geodésica Cultural, Revolução dos Baldinhos, collaborative public art

*Integrantes do Projeto Geodésica Cultural Itinerante 2012/2013: José Luiz Kinceler, João Calligaris Neto, Paulo Renato Damé, Tatiane da Rosa, Antonia Wallig, Leonardo Lima da Silva, Bruna Maresch, Helton Patricio Matias, Paulo Villalva, Lucas Sielski Kinceler, Gustavo Tirelli, Camila Argenta, Pedro Frieberg, Raphael Duarte Alves Augusto, Adson Loth, Aires de Souza, Paula Tonon Bittencourt, Vitor Ribeiro e Rafael Neckel Machado

Integrantes do Projeto Revolução dos Baldinhos / CEPAGRO: Cintia Cruz, Ana Karolina da Conceição, Rose Helena Rodrigues, Julio Maestri (CEPAGRO), Marcos José de Abreu (CEPAGRO)

Fotos: Lucas Sielski Kinceler (lucaskinceler@gmail.com), José Luiz Kinceler e Leonardo Lima.

O projeto "Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos" foi uma proposta de arte pública colaborativa que ocorreu entre 2012 e 2013 no bairro Chico Mendes em Florianópolis, e que envolveu membros do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante formado por estudantes, artistas e professores do CEART/UDESC, coordenado pelo Prof. Dr. José Luiz Kinceler (*in memoriam*), mulheres agentes do Projeto Revolução dos Baldinhos, alguns integrantes da ong CEPAGRO (Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo), crianças e moradores locais.

A Revolução dos Baldinhos é um projeto de agricultura urbana que, em parceria com a CEPAGRO e moradores, transforma os resíduos orgânicos da comunidade em adubo desde 2008. Para complementar a proposta da "Revolução" de promover a agricultura urbana em sua própria comunidade, realizou-se uma parceria entre os dois grupos a partir da construção de hortas verticais com pneus reutilizados. As hortas verticais serviram como dispositivo relacional estimulando a troca de saberes para a materialização de desejos coletivos. Foram utilizadas táticas para ativar o processo criativo colaborativo baseadas no princípio da descontinuidade, experiência, convivência e afeto. Um processo criativo que envolveu o cruzamento entre referentes de outros campos de saber e proporcionou diversas ações, tais como cortejos de instalação das hortas, projeção de vídeo, oficinas de cerâmica, sementeiras em argila para produção de mudas, histórias em quadrinhos, criação de roteiro, *graffiti* e, posteriormente, o *game* "As aventuras de Zé Baldinho".

Tal proposta instaurou uma microecologia cultural na intersecção entre educação meio-ambiental, sustentabilidade e criatividade. A arte hoje, ao transbordar seus limites, se propõe a presentificação de modos de vida possíveis de se realizarem em colaboração com o público. É espaço-tempo vivenciado de uma maneira engajada, solidária e afetiva, pois participa da construção de imaginários coletivos que desejam transformar uma dada realidade imediata.

Referências

Links para outros materiais produzidos pelo Projeto Geodésica Cultural Itinerante:
Horta, pneu & baldinho - https://www.youtube.com/watch?v=F9WTDIu2ACQ
Cortejo - https://www.youtube.com/watch?v=wBXHhfdhNuc
Reino dos Ratos - https://www.youtube.com/watch?v=mcEV2yG5Jwg
Forno da Revolução - https://www.youtube.com/watch?v=9CUo6gdLtYY
Game produzido por Paulo Villalva - http://zebaldinho.blogspot.com.br/

Link para a Revolução dos Baldinhos no site da CEPAGRO:
https://cepagroagroecologia.wordpress.com/tag/revolucao-dos-baldinhos

"A construção de hortas verticais por meio da reutilização de pneus automotivos descartados pelos consumidores serve, por sua vez, como um dispositivo relacional para a disseminação de outros saberes artísticos que a elas estão vinculadas. Foi o caso das sementeiras modeladas em argila, que propiciou a criação de uma oficina de iniciação à cerâmica e, por conseguinte, a confecção de vasos de parede cujo objetivo é gerar renda às mulheres".

"Dentro da lógica de participação ativa e colaborativa à qual o público está sendo implicado, não deixa de nos surpreender que novas formas de praticar o jogo representacional da arte pública coloquem a criatividade dos participadores em beneficio do contexto social ao qual está vinculado".

"Uma das formas de colaboração artística teve como proposta a disseminação do saber fazer hortas verticais com pneus reutilizados nos espaços públicos da comunidade. Para a efetivação desta proposta, o processo criativo compartilhado envolveu uma série de eventos nas ruas da comunidade e em frente à sede da Revolução, entre os quais: cortejos animados com os personagens 'ratos' de nosso roteiro que, de uma forma performática e improvisada e junto com as crianças da comunidade, conduziam animadamente os carrinhos da Revolução transportando as hortas verticais para serem instaladas nas ruas e calçadas da Comunidade Chico Mendes."

"(...) devemos reconhecer que atualmente arte, ciência e filosofia, em todas as suas múltiplas conexões e interlocuções, moldam um novo panorama artístico cultural que exige um novo pensar e a reinvenção de práticas artísticas que catalisem o diálogo direto entre diferentes esferas do saber."

"(...) uma horta vertical não se realiza sem a presença de mudas que lhe proporcionem o devido sentido; [portanto], a primeira descontinuidade do Coletivo foi realizar uma oficina de cerâmica para modelagem de sementeiras e vasos".

"Neste processo ficou evidente que com arte poderíamos preencher um interstício que efetivamente ainda se encontrava em potência de ser solucionado. Como promover representatividade do saber daquelas mulheres dentro da própria comunidade? Como fazer com que a própria comunidade sinta que o projeto Revolução dos Baldinhos lhe pertence? Que tipo de imagens compartilhadas poderíamos extrair do real até então vivenciado de forma a promover visibilidade e empoderamento à própria comunidade da Chico Mendes?"

"Ao estarmos dispostos a nos contaminar com os saberes da Revolução, a primeira tática criativa elaborada conjuntamente com as mulheres foi a de escrevermos um roteiro experimental contando de forma lúdica o processo da compostagem termofílica, tendo como argumento a história de alguns ratos que, ao entrarem nas leiras, se transformavam em bonecos animados conscientes de sua nova condição e em busca de sua história."

"A proposta artística implementada junto com as mulheres da Revolução dos Baldinhos passou a exigir deslocamentos processuais que transitaram entre lógicas de experimentar o cotidiano de forma complexa, que se reinventaram em função de descontinuidades potencializadoras de acontecimentos, além de estar dispostos a materializar o processo criativo de forma dialógica e, principalmente, praticar formas de existência complexas capazes de reinventar nossa subjetividade junto com o outro".

"A arte hoje transborda seus limites se propondo à presentificação de modos de vida possíveis de se realizarem em colaboração com o público. É espaço-tempo vivenciado de uma maneira engajada, solidária e afetiva, pois participa da construção de imaginários coletivos que desejam transformar uma dada realidade imediata."

"Neste jogo, o propositor atua como um mediador costurando novas relações a partir do uso dos saberes de outras formas de representação"

Trechos extraídos do artigo "O Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos: a Horta Vertical como uma plataforma de saberes e desejos compartilhados em arte colaborativa", de autoria de José Luiz Kinceler, Leonardo Lima, Paulo Villalva e Lucas Sielski Kinceler, publicado nos Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP, 2013, Belém, Pará.

Apuntes sobre "Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso"

*Carol Illanes L.**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.027040

RESUMEN: Entre el año 2013 y 2014 desarrollamos junto con Consuelo Banda una investigación de campo focalizada en la escena artística y cultural de Valparaíso, que tuvo por objeto las plataformas de trabajo colaborativo en esta ciudad. La investigación daría origen al libro publicado *Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. En este texto propongo exponer de manera general las hipótesis desarrolladas en este trabajo, mencionando algunos contenidos presentes en la publicación. Esto, desglosando por un lado algunas de las complejidades a las que nos enfrentamos en el despliegue de los objetivos y por otro señalando puntos derivados de dichas hipótesis, basadas en una perspectiva contextual nacional.

PALABRAS CLAVE: *Fuera y dentro del arte contemporáneo*, comunidad y territorio, prácticas colaborativas

ABSTRACT**:** Between 2013 and 2014, together with Consuelo Banda, we developed a field research focused on the artistic and cultural scene of Valparaíso, which aimed at collaborative work platforms in this city. The research, which would give rise to the book published *Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. In this text, I propose to expose in a general way the hypotheses developed in this work, mentioning some

*Carol Illanes L. es curadora, editora e investigadora independiente. Licenciada en Teoría y Historia del Arte en la Universidad de Chile. Cursando Magíster en Historia y Crítica de Arte en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ha ejecutado diversos proyectos, publicado ensayos en revistas académicas y expuesto investigaciones en seminarios nacionales y internacionales sobre cultura y arte contemporáneo local. E-mail: carolillanesl@gmail.com.

contents present in the publication. This, breaking down, on the one hand, some of the complexities that we face in the deployment of the objectives and, on the other, pointing out issues derived from these hypotheses, based on a national contextual perspective.

KEYWORDS: *Fuera y dentro del arte contemporáneo*, community and territory, collaborative practices

Entre el año 2013 y 2014 desarrollamos junto con Consuelo Banda una investigación de campo focalizada en la escena artística y cultural de Valparaíso, que tuvo por objeto las plataformas de trabajo colaborativo en esta ciudad. La investigación, que daría origen al libro publicado *Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso* (ILLANES; BANDA, 2015), pretendía ir sobre tres objetivos: 1) realizar una radiografía de los espacios y agrupaciones en la localidad que han operado colectivamente en base al territorio en los últimos diez años, 2) armar un potencial relato en torno a ellos (incorporando disciplinas como la historia del arte, la historia urbana y la teoría crítica) y 3) inscribir y visibilizar una escena articulada por espacios basados en la autogestión, también sintomática de los modelos de producción artística regional, analizando sus posibles causas y consecuencias en el campo cultural y social. En definitiva, lo que se planteó era la observación a las infraestructuras artísticas creadas a pulso que pronto veríamos terminan (o empiezan) siendo atravesadas por una "tradición" colaborativa de la región. ¿Por qué Valparaíso? Porque su historia reciente la posiciona como una ciudad ejemplarmente sobreexpuesta a las violencias desatadas por los procesos de modernización, la especulación del territorio y la sobreexplotación de una imagen cultural patrimonial. De allí la hipótesis principal del libro:

> las políticas de Estado y su respuesta ciudadana hicieron de Valparaíso un lugar propicio para prácticas desmarcadas de la institucionalidad oficial, dando lugar a un escenario donde el trabajo colectivo con énfasis en el territorio y la comunidad se presenta como fin y modelo predominante. Esta escena –suspendiendo la pregunta de si es posible incluso llamarla como tal –, si bien no es homogénea comparte una orientación y representa un caso paradigmático de la relación arte y vida en la actualidad, en tanto escala y naturaleza del involucramiento que estas prácticas tienen con la esfera social. (ILLANES; BANDA, 2015, p. 10)

Así, la publicación se resolvió en dos partes. La primera compuesta por tres ensayos es, podríamos decir, de "perspectiva". En ellos se recorren algunos referentes, esbozando un devenir histórico con una apreciación de los objetos de estudio en un marco ampliado –particularmente en tres asuntos: una meta lectura de la publicación como "síntoma"; la relación local entre arte en espacio público y crítica institucional; y la historia de la ciudad de Valparaíso en forma de cuatro "ficciones". Una segunda parte presenta a cada plataforma de manera independiente, mediante un formato más cercano al del catálogo (proponiendo definiciones en base a perfiles: comunitario, formativo y de producción específica).

En este texto propongo exponer de manera general las hipótesis desarrolladas en este trabajo, mencionando algunos contenidos presentes en la publicación. Esto, desglosando por un lado algunas de las complejidades a las que nos enfrentamos en el despliegue de los objetivos y por otro señalando puntos derivados de dichas hipótesis, basadas en una perspectiva contextual nacional.

La inventiva de la mirada

A diferencia de la crítica de arte y cierto campo de la curaduría que asumen su naturaleza sincrónica como "fracaso productivo", la historia y la teoría del arte deben convivir con dificultades de orientación al poner la atención en fenómenos muy recientes, cuestión que auxilia –a la vez que deslegitima– el campo de decisiones metodológicas e interpretativas del objeto en cada caso.

En este sentido, este trabajo dejó, natural y, podríamos decir, afortunadamente, más preguntas que respuestas, principalmente por las dificultades de circunscribir una escena que se ampliaba en su observación (implicando el involucramiento de campos extra artísticos con los cuales reconocíamos una serie de limitaciones). Digo afortunadamente, porque la desorientación inicial se subsumía también a la relativa carencia de iniciativas teóricas de este tipo en el contexto local, lo cual permitió asumirla como un primer paso, una primera mirada a un fenómeno cuyas proyecciones excedían el marco específico del arte urbano y el arte contemporáneo.

Este asunto, el que dicho espectro demarcado desde su inicio se volviera dificultosamente abarcable en términos disciplinares y conceptuales, planteó una primera alerta para con lo que pretendíamos cartografiar. Traduzco esto mediante dos ejemplos concretos. El primero atiende de la decisión de incorporar el *Festival de Arte Sonoro Tsonami*, la plataforma focalizada en las artes escénicas *Escenalborde* y el colectivo artístico *Pia Michelle*. Estas son plataformas de "producción específica", generadas en base a una diagnosticada necesidad de constituir espacios de experimentación (tras la desidia institucional y académica), con un diálogo clave con el espacio público. Si bien estos espacios no dependen de un lugar específico, un espacio físico que componga su identidad como proyecto, son iniciativas que destacaron rápidamente por su vinculación al territorio, la sostenida investigación en torno a la ciudad y la preocupación por las mediaciones de la producción en las áreas de la danza, el teatro, el arte sonoro y las artes visuales respectivamente.

Pia Michelle, espacio del colectivo, vista interior edificio Centro Cultural Tres Palacios, 2009, cortesía Pia Michelle.

El proyecto principal de *Escenalborde*, el Festival *Danzalborde*, fue por ejemplo el primero en combinar muestras de sala con intervenciones urbanas, una línea que se ha ido consolidando con los años, siendo parte fundamental de su propuesta en tanto relaciona una investigación en torno al cuerpo con la arquitectura, y con ello diferentes formas de exploración de uno de los grandes temas de la ciudad, el patrimonio. Por su parte, *Tsonami* ha fomentado la socialización y reflexión de las prácticas sonoras contemporáneas (conciertos, actividades de formación, etc.) donde las operaciones y obras *site-specific* fortalecen y cumplen un lugar fundamental. Por su parte, en una menor escala pero significativa dentro de esta línea, el colectivo *Pia Michelle* (en la línea de lo que fue años atrás la galería vitrina *h10*) propuso la salida y exposición de los procesos de producción de la investigación artística, interviniendo un espacio dentro de una galería comercial.

No siendo menor el que sean propuestas – muchas veces obligadamente – autogestionadas, nacidas por las insuficiencias del aparato institucional regional y académico, estas iniciativas se proponen hacer dialogar una producción particular con instancias de formación y mediación (talleres, obras participativas, etc.), abocándose a pensar los problemas de la ciudad de Valparaíso. Son plataformas que eligen "salir" de su campo específico para ampliar el espectro receptivo a un público general, llevando proyectos concretos a la ciudad.

Nos pareció primordial incorporar estos casos, no solo por la vocación pública y urbana que veíamos operaba en ellos, sino también por como ellas van logrando la conquista de espacios que acrecientan los terrenos de impacto. El proyecto editorial de la revista *Aural* en *Tsonami*, la proyección curatorial de *Pia Michelle*, las intervenciones masivas participativas de *Danzaborde*, son algunas de las salidas que van explorando otros formatos de mediación que ciertamente colaboran a repensar cómo se genera en lo concreto la preocupación por la ciudad contemporánea en el arte. Son plataformas, entre muchas otras, que promueven de forma explícita una "puesta en obra" de dicha preocupación. Es allí donde gestión, arte en espacio público y disciplinas artísticas parecen tocarse de una manera particular en este contexto, que creo incita precisamente a expandir la mirada, debido a que los espacios especializados en arte contemporáneo (tratados como tal en esta publicación también), se sirven de estrategias que están "por fuera" de su campo de acción, relacionándose más a estos modelos. Menciono este ejemplo, aparentemente aislado del tema inicial del libro, solo para

ejemplificar lo provisorio de los límites de una investigación que en un principio se planteó para pensar el "arte colaborativo"; el contexto toma la palabra, incidiendo en las decisiones de abordaje que en este caso pusieron en tensión los límites de las prácticas y su asimilación o misma administración teórica.

Los difusos lindes de "lo público" en el arte

La categoría del arte público ha convivido con el carácter difuso de su propio nombre; su amplitud es desbordante. Y aunque arte, ciudad y práctica experimental (de intervención, performática o de acción) acortan a medio siglo sus referentes, lo cierto es que el activismo, la escultura, el cuerpo, la comunidad, entre otros grandes conceptos o marcos de reflexión, ingresan en el relato del arte contemporáneo elaborando cada uno su propia historia. Las prácticas colaborativas estarían insertas dentro de este problema. Como define el glosario de Redes Instituyentes[2], estas se focalizan en los modos de colaboración y negociación entre trabajadores culturales y diferentes colectivos y redes sociales, que generan procesos y transformaciones en un grupo social (de variada escala), tras una proyección temporal de trabajo. En él se comparten temas en común a las partes, siendo fundamental pensar el tipo de intercambios producidos.

Queda claro que lo central es entonces una forma de relación, un "modo de hacer". Cuando pensamos esto, las categorías de *arte público del nuevo género* o *arte público comunitario* tienden a ser insuficientes para pensar la expansión de del concepto de comunidad en ciertos proyectos artísticos. Hoy, como dice Alfredo Palacios todo ha tendido a entremezclarse "[…] y las fronteras entre arte público, arte comunitario, educación e intervención social a ser menos visibles" (Palacios, 2009: 4). Esta sentencia, que apronta la dificultad conceptual señalada, es posible verla concretamente en el trabajo realizado en el libro. En el caso del "perfil de producción específica", por ejemplo, conviven registradas amplias plataformas de trabajo en red como *CRAC Valparaíso* (centro de residencias que hoy coordina proyectos bajo el modelo de las pedagogías colectivas) con microgalerías como *La Pan* (galería experimental que se invita a intervenir, dispuesta en una panadería), o espacios como *Worm Gallery, Casa Nekoe, Gálvez Inc.*, galerías "domésticas" entregadas al barrio, que se transformaron en espacios de exposición de arte contemporáneo.

Trabajos quebrada cerro La Loma, Áncora, 2015, cortesía Áncora

Por otro lado, dentro del "perfil comunitario" aparecen lógicas como las de *Patio Volantín*, una casa que funciona en base al intercambio y las cooperatividad y *Áncora*, un espacio *cowork* abierto a la comunidad creativa (dentro este seguimiento implicó explicar varios antecedentes como el Taller de Acción Comunitaria, el Centro Comunitario las Cañas, Centro Cultural Trafón y el Espacio Santa Ana, cruciales en la coyuntura de Valparaíso post-incendio).

Tras la incorporación de casos aparentemente disímiles pero conectados a su trabajo con comunidades específicas una pregunta crucial emergió de forma inmediata ¿Cómo es que "lo público" (particularmente la dimensión pública de la ciudad y los problemas urbanos) en el arte se vuelve "inmanente" en una ciudad como Valparaíso?

Las aceleraciones de la ciudad

Esto lleva a señalar un tercer punto, la necesidad de incorporar la historia de la ciudad. Como se insiste en el libro cuando se describe la ciudad de Valparaíso se tiende a utilizar el concepto de resiliencia. Una historia de deficientes administraciones y crisis político-económicas hablan de una ciudad construida en base a imposiciones y supervivencias, en definitiva, de improvisaciones, haciendo frente a esa otra fuerza que intenta configurarla como imagen turística, como identidad estática:

> Esta noción obstinada del puerto como riqueza, como lugar de transacciones y aperturas económicas, es la misma noción que renueva e improvisa ficciones para la ciudad. Dichas ficciones, crean la imagen de que, frente a cualquier adversidad, a cualquier mega-construcción o cualquier política instaurada, la ciudad se recoge y se repone, contra viento y marea, para asumir y asimilar todo cambio de planes que públicos y privados puedan determinar. (ILLANES; BANDA, 2015, p. 66)

La compleja geografía del puerto (plan/cerro), la sectorización radical de los terrenos de comercio, turismo e inversión inmobiliaria de los cerros patrimoniales se contrapone a los extremos invisibilizados. Expuestas como la encarnación de esta naturaleza resiliente del desarrollo urbano del puerto, se trataron cuatro "ficciones" en base a tres enunciados históricos: *Valparaíso Patrimonio de la Humanidad, Valparaíso Capital Cultural* y *Valparaíso Puerto principal.*

Valparaíso no ha dejado de sufrir los efectos de la proclamación del Casco Histórico como patrimonio por la UNESCO el año 2003. La persecución de este título, que suponía potenciar a la ciudad como polo turístico (particularmente la arquitectura colonial extranjera del XIX), sin las políticas de restauración y conservación idóneas, se transformó en la "impronta del revestimiento", una noción estética de lo patrimonial, descuidando el campo simbólico o inmaterial como las costumbres, oficios, la vida en el puerto. Pese a las grandes expectativas –Valparaíso tenía los índices de cesantía más altos a nivel nacional en ese entonces– y a la especulación sobre las oportunidades que los habitantes del puerto tendrían gracias a la nueva inversión pública y privada, rápidamente se visibilizaron los problemas gubernamentales y municipales, la inexistencia de una competencia institucional para concretar metas a corto plazo, y la falta de coordinación entre el gobierno regional, municipal y el gobierno nacional, imponiendo planes reguladores y administraciones desprovistos de coherencia interna.

La segunda ficción, la de la ciudad como Capital Cultural, toma forma en la figura de los Carnavales Culturales (2001-2010), el emblema de las nuevas políticas culturales, basado en el modelo de entretenimiento y recreación mediante eventos que pretenden evocar la tradición de la fiesta callejera. Tras el traspaso al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se somete al evento a una serie de programaciones, haciéndose latente el malestar por la falta de participación ciudadana, cuestión que se agrava tras la transformación de los Carnavales en el Festival de las Artes bajo el gobierno de Sebastián Piñera. Será inmediato el malestar de las organizaciones culturales y la opinión pública que concibe esta "elitización" como manifestación de la desidia por parte del gobierno hacia sector cultural, un intento de borrar el referente del carnaval para someterlo a una higienización de las manifestaciones de carácter popular (mientras los *Mil Tambores* se convertirán en su versión antagónica, resistencia de la "cultura popular").

La tercera ficción, la de Valparaíso como Puerto Principal, atendió el drama de las luchas por el borde costero, particularmente el proyecto de construcción del *Mall Barón* que dio pie a una serie de conflictos y manifestaciones sociales. Acá el problema de gentrificación apareció con toda violencia, y con inmediato eco en las organizaciones ciudadanas de defensa del territorio. Pese al estanco del proyecto –que a pesar de su opositores contaba con el apoyo de la alcaldía, la Empresa Portuaria (EPV), el Ministerio de vivienda y parte de la Unión comunal de Juntas de vecinos–, luego de diez años siguen reverberando los peligros entorno al destino del borde costero.

La ficción final atiende el proceso de creación y construcción del Parque Cultural de Valparaíso, anterior Centro Cultural Ex-Cárcel. Un espacio de actual disputa donde aparece la organización comunitaria, la oposición institución/ciudadanía y la activación de un circuito artístico devenido del periodo de cierre y reestructuración del Parque. Es este acontecimiento cultural, la transformación y revitalización de un espacio inhóspito gracias a sistemas comunitarios, pero luego arrasado por la implantación de un modelo de imagen-ciudad, el que daría

> pie a la activación de un circuito cultural local que trasciende los límites de la cárcel. Podemos ver este proceso como un catalizador de prácticas y estrategias de reapropiación, a partir de la creación de nuevos centros culturales esparcidos en el territorio, los cuales corresponden a diversos grupos, colectivos e iniciativas que de alguna manera tuvieron una relación y comunicación con los procesos vividos en la Ex Cárcel. (ILLANES; BANDA, 2015, p. 87)

Con una historia urbana como Valparaíso, pensar estos fenómenos se vuelve crucial por su impacto en el desarrollo de los movimientos sociales y la respuesta ciudadana.

Preocupación epocal por las mediaciones

En diciembre del año pasado se publicó en Chile el libro *La puesta a prueba de lo común. Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista.* (MUÑOZ; ROMERO, 2014) En él los autores David Muñoz y Cristián Romero, fundadores de la Revista Plus, revisaron las transformaciones del arte del último tiempo en la ciudad de Concepción, desglosando el panorama del trabajo colaborativo en el contexto local, de fines de los años noventa y principios del 2000. Los modelos de trabajo colectivo, las experiencias experimentales en el espacio público, las insuficiencias del aparato institucional, fueron los temas tratados en este libro, colaborando al reciente debate nacional sobre la importancia de estos "otros" contextos, fuera de la capital, que se han hecho visibles en los últimos años. Este libro, junto a un conjunto de propuestas locales en la misma línea, venía a ilustrar una preocupación que pronto se consolidaría como diagnóstico.

Este debate, donde aparecen conceptos ligados al estatuto de las plataformas –"autogestionado", "autónomo", "independiente", "autodependiente"– y la mediación con el contexto social –"esfera pública", "comunidad"–, toman lugar no solo gracias al espíritu descentralizador (urgencia ya instalada), que sus propios protagonistas ejercen al exponer sus modelos de trabajo, sino también al interés gubernamental que estas propuestas comienzan a tener en las escenas locales. El gesto de observación y seguimiento por parte del Estado de estas iniciativas, síntoma de diversas carencias en las políticas culturales, se corresponde a un escenario político-económico que evidencia un cambio en las estrategias de "resistencia" de procesos creativos de corte experimental o sin fines comerciales; uno donde las propuestas ya no pueden permanecer en la marginalidad y deben imbricarse con campo institucional, los organismos de Estado y la iniciativa privada.

Uno de los asuntos que se destaca transversalmente en los espacios que generan prácticas colaborativas en el contexto estudiado, es el de incorporar instancias formativas; en la última década, el campo artístico en general exhibe la reiteración de términos asociados a la "democratización" y la "mediación". En este sentido, es posible asociar el fenómeno de las prácticas colaborativas a una transformación de mayor escala, relacionada con el resurgimiento de diferentes manifestaciones sociales (inicialmente asociadas a los problemas en la educación chilena) en el contexto local y su influencia en la evaluación del rol del Estado en la cultura.

Residencia Casa Nekoe, Gustavo Arenas, 12 diciembre 2014, Grupo Worm, cortesía Casa Nekoe

La pregunta extendida hacia el rol del arte contemporáneo –expresada inéditamente en los medios de comunicación y la esfera pública luego, por ejemplo, del surgimiento de un arte de corte activista–, forma parte de este debate así como también el progresivo desarrollo de líneas formativas en las áreas de extensión de instituciones "oficiales". Es este sentido, observar la emergencia de prácticas ligadas a la comunidad puede hablarnos de transformaciones de carácter más profundo en nuestro contexto.

Crítica institucional como factor constituyente

La herencia de la neovanguardia chilena ha calado hondo en el concepto de "arte político" en nuestra historiografía. Sin embargo, la mirada hacia el fenómeno de las prácticas colaborativas ha ayudado a descentrarla hacia otras formas de relación de lo político en el arte.

Dos cuestiones afloraron en relación a este problema. Un primer asunto refiere a la confirmación del lugar protagónico de la figura de la crítica institucional en el arte local y a las características particulares que se exhiben en su emergencia en Valparaíso. Esto permitió elaborar un contraste inmediato entre el contexto metropolitano y el porteño. El rol de las instituciones académicas en Chile se ha asimilado gracias a sus efectos visibles, sin embargo, está en deuda la observación a locaciones cuyas condiciones se presentan más adversas que en el conocido escenario metropolitano. "Si el primero se ha mostrado como el escenario representativo de la inherencia académica y la institucionalidad oficial desde donde emerge el grueso de la producción crítica; en el segundo tendríamos un escenario donde ésta tiende a ocurrir 'por fuera' de ella o en respuesta a sus atrasos, carencias y precariedades". (ILLANES; BANDA, 2015, p. 170)

Un segundo asunto refiere a las estrategias de la crítica institucional en la expansión del arte al espacio público (asunto transversal en los objetos de esta investigación). En el contexto porteño estas estrategias se ven caladas claramente por los problemas urbanos, ante una ciudad que lucha con su especulación. La respuesta de la cultura se hace presente en la "intemperie", la que es intervenida y apropiada.

En este sentido, iniciativas como la galería vitrina *h10* a comienzos de los 2000, viene a encarnar una crítica que se sostendrá hasta el presente. Mínimos recursos, amplias voluntades. El problema de la carencia de los espacios de exhibición y la necesidad de autosustentar proyectos de manera autónoma en contextos donde la institucionalidad cultural local carece de presencia. Un antecedente fundamental y fundacional a la alerta de la precariedad de circulación de arte contemporáneo en la ciudad.

El peligro asimilado de la cooptación

Siguiendo lo anterior, Valparaíso está permeado por su intento constante de responder al modelo de las industrias culturales. Sin embargo, la mayoría de los agentes asume la dificultad de sostener modelos que puedan alejarse totalmente de las vinculaciones con instituciones oficiales o el mercado. La figura recurrente es la de la paradoja, en la medida en que el aislamiento al sistema cultural no corresponde a un régimen neoliberal que cala absolutamente toda las estructuras. Sin embargo, el problema se acrecienta cuando se le suma el progresivo

Gálvez Inc., Registro Walltoheaven, obra de Arnaldo Utrera, cortesía Gálvez Inc.

interés por parte de los organismos de Estado en la incorporación tardía de estas retóricas nacidas "en los márgenes" (por mencionar un ejemplo, en agosto del 2014 el Centro de Extensión del CNCA inaugura la *Fábrica Puelagalán* "Colaborar+Crear+Reutilizar" intentando proponer una instancia que hiciera ritmo a la serie de medidas autogestionadas por la propia ciudadanía tras el incendio. El modelo era aportar a la reconstrucción de hogares afectados tras la catástrofe de abril a partir de técnicas textiles, culinarias y talleres de diversa índole en un espacio de exposición).

El "fuera y dentro" en este sentido habla de la astucia obligada de los agentes culturales (entrar y salir de la institución, dice Marcelo Expósito). Como finaliza el libro

> Ante las paradojas con las que el arte "resistente" debe convivir es necesario no solo la propuesta de nuevas categorías y formas de comprender las relaciones con el campo extra-artístico sino también interiorizar sus limitaciones dentro de un actual escenario de contradicciones. En el caso del arte que trabaja con la comunidad comprender que este no estaría exento de colonizaciones, paternalismos o reificaciones, lo que implica reconceptualizar constantemente aquella utopía que todavía llamamos comunidad. (ILLANES; BANDA, 2015, p. 171)

Notas

1 Este texto fue publicado en el libro *Pasados presentes. Debates por las memorias en el arte público en Latinoamérica*. Cali: Universidad del Valle - GEAP Latinoamérica, 2015. ESPANTOSO R., Teresa; MUÑOZ, Carmen C.; RECIO, Carlos M.; VANEGAS, Carolina C. (eds.) a propósito del IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.

2 GLOSARIO "REDES INSTITUYENTES" [en línea] http://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes [consulta: 20 mayo 2014]

Referencias

ARAVENA, Pablo. *Patrimonio, memoria e historicidad: El contenido político de nuestra relación con el pasado*. (2005) [en línea] http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cememo0042.pdf

EXPÓSITO, Marcelo. *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. (2006) [en línea]: http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel. *¿La nueva crítica institucional?* (2010) [en línea]: http://ler. letras.up.pt/uploads/ficheiros/10365.pdf

GARRIDO, Alfredo Palacios. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. En *Arteterapia*. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, v. 4, p. 197-211, 2009.

ILLANES, Carol; BANDA, Consuelo. *Fuera y dentro del arte contemporáneo:*

Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso. Santiago: Adrede Editora, 2015.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Site Specific Art and Locational identity.* Cambridge: The MIT Press, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. Las paradojas del arte político. En *El Espectador emancipado,* Buenos Aires; Bordes Manantial, 2010.

RAUNIG, Gerald. La industria creativa como engaño de masas. En VVAA, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Transform, Traficantes de sueños, 2008, p. 27-42.

SEPÚLVEDA, Sebastián. *Barrio, Comunidad y Patrimonio Cultural Un estudio cualitativo sobre los habitantes de los cerros Alegre y Concepción de Valparaíso*. Santiago: Universidad de Chile, 2008.

Procesos de articulación colectiva y los múltiples trazos de su politicidad

*Cristián Muñoz e David Romero**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.041055

RESUMEN: El siguiente texto es un segmento del libro *La puesta a prueba de lo común*, en el cual se aborda la producción artística contemporánea en la ciudad de Concepción, Chile. Particularmente, profundizamos en algunas experiencias de trabajo colectivo que, a nuestro juicio, nos acercan a la dimensión política de aquello que denominamos como "procesos de articulación colectiva" en el campo del arte contemporáneo. Desde nuestra perspectiva, el trabajo editorial así como las producciones que indagan en la "proyección social de la práctica artística" han aportado una reflexión relevante respecto de la relación entre arte y esfera pública dentro del circuito artístico de la ciudad de Concepción, explorando la dimensión política de las manifestaciones artísticas de carácter colectivo.

PALABRAS-CLAVE: articulación colectiva, política, arte

ABSTRACT:The following text is a segment of the book La puesta a prueba de lo común, which deals with contemporary artistic production in the city of Concepción, Chile. In particular, we delve into some experiences of collective work that, in our opinion, bring us closer to the political dimension of what we call "processes of collective articulation" in the field of contemporary art. From our perspective, the editorial work as well as the productions that investigate the "social projection of the artistic practice" has contributed a relevant reflection regarding the relationship between art and public sphere, within the artistic circuit of the city of Concepción, exploring the dimension politics of artistic manifestations of a collective nature.

KEYWORDS: collective articulation, politics, art

*Cristián Muñoz y David Romero son Licenciados en Arte de la Universidad de Concepción e investigadores independientes de la región del Biobío, Chile. Han realizado un sostenido trabajo dedicado a la reflexión crítica en torno a la producción artística contemporánea, el que se ha visto concretado en diversas publicaciones.

El siguiente texto es un segmento del libro *La puesta a prueba de lo común*, en el cual se aborda la producción artística contemporánea en la ciudad de Concepción, Chile. Particularmente, profundizamos en algunas experiencias de trabajo colectivo que, a nuestro juicio, nos acercan a la dimensión política de aquello que denominamos como "procesos de articulación colectiva" en el campo del arte contemporáneo. Desde nuestra perspectiva, el trabajo editorial así como las producciones que indagan en la "proyección social de la práctica artística" han aportado una reflexión relevante respecto de la relación entre arte y esfera pública dentro del circuito artístico de la ciudad de Concepción, explorando la dimensión política de las manifestaciones artísticas de carácter colectivo.

Articulación colectiva, política, arte

Lo litigioso y la configuración de esfera pública dentro del espacio artístico

Un punto sustancial en esta investigación dice relación con la tendencia a la conexión e interacción entre los productores visuales, y el surgimiento de lo que en términos generales podríamos catalogar como "formas colectivas" dentro del espacio artístico en la ciudad de Concepción.

Antes de profundizar en la heterogeneidad de este fenómeno, es preciso advertir que un giro asociativo, vinculado con rutinas de autogestión y emprendimiento, se encuentra ya internalizado en la concepción hegemónica y corriente del trabajo artístico contemporáneo. En otras palabras, lo asociativo pertenece a un universo de nociones y modos de hacer más o menos estandarizados, cuya existencia los agentes locales reconocen nítidamente. Esta modalidad de trabajo se debate tras las lógicas de producción y consumo cultural globalizado (y la consecuente precarización laboral propia de esta etapa), dando la impresión de que el filo crítico de lo colectivo ha perdido consistencia en favor de una normalización y/o neutralización generalizada.

Esta percepción se agudiza debido al abandono de su vinculación con proyectos orientados a la conquista de mayores grados de autonomía, medios de autovalorización o experimentación micropolítica. Así, es notorio el papel mermado que en el escenario actual le cabe a una versión más compleja del fenómeno colectivo, que correspondería llamar "articulación colectiva".

De cara al giro asociativo que define la pragmática del trabajo cultural contemporáneo, la noción de "articulación colectiva" no se limita a designar el solo ejercicio de trabajar en forma agrupada, sino que intenta dar cuenta de amplias y heterogéneas interacciones en las cuales asomaría una dimensión "instituyente" de renovadas prácticas y acciones. Lo que allí se instituye es, también, un campo de reconocimiento y valoración propio, que describiríamos como una especie de "esfera pública del arte", esto es, un espacio común tanto de discusión como de acción, en el que la interacción y la cooperación mantienen en algún grado su "carácter excedente" respecto de la productividad normalizada[1] que hoy las convoca abiertamente.

Desde nuestra perspectiva, dicho carácter excedente puede ser reconocido en las formas más elaboradas y complejas de las articulaciones colectivas, al hacer emerger la politicidad que deriva de la apertura, la heterogeneidad y la conflictividad. En este sentido, consideramos relevante remarcar ciertos escenarios o momentos "litigiosos" que ponen de manifiesto la confrontación y el debate, entendiendo que solo a través del disenso se deja reconocer el territorio como verdadero espacio común del hacer. Precisamente, lo litigioso y la conflictividad definen el carácter excedente de la cooperación, en la medida en que dicen relación con el carácter indeterminado y no prefijado de los efectos de las interacciones, propiedades que se contraponen a la norma de la eficacia que manda la productividad normalizada y que pueden ser identificados como atributos sustantivos en la conformación de esfera pública. Es decir, la indeterminación se opone al imperativo de eficiencia y efectividad que configura las formaciones colectivas mejor ajustadas a las demandas de una organización hegemónica del ámbito artístico. La indeterminación, como resistencia al control y la eficiencia exhaustivos exigidos en el margen del proyecto o del plan, sugiere cierto grado de cooperación excedente, no circunscrita de manera directa o evidente al espacio de la productividad de mercado: cooperación excedente que es condición y/o secuela de la conformación de esfera pública.

En igual sentido, lo litigioso correspondería a una propiedad inherente a la constitución de esfera pública, en tanto señala un espacio de interacción y comunicación fundamentalmente disensual, que no puede ser identificado con el calce armonioso o la unión mecánica de las partes en un aparato productivo neto[2]. Así, momentos litigiosos pueden ser tenidos como índices de formas de composición colectiva que reservarían la alternativa de sortear el influjo de las lógicas y las prácticas que neutralizan la politicidad de la interacción y que se someten a la norma de la productividad o a la ética del consenso.

Asamblea organizada por la Octava Mesa de Artes Visuales, 27 de mayo de 2008. La asamblea se convocó en las dependencias de la Corporación Cultural Alianza Francesa de la ciudad de Concepción; en ella, Octava Mesa presentó su proyecto de trabajo con el objetivo de que fuera discutido públicamente por la comunidad artística penquista, así mismo, invitó abiertamente a los agentes a sumarse a la agrupación.
(Fotografías archivo Mesa8)

Trabajo editorial

Un momento en el que se expone el desarrollo de interacciones complejas, cruzadas por lo conflictivo y lo litigioso, está constituido por la coyuntura que supuso el surgimiento de iniciativas editoriales independientes. A mediados de la década pasada, la apremiante emergencia de contemporaneidad artística exigida a nuestro medio, en parte producto de la intervención de políticas culturales que apuntaban a ese objetivo, puso en juego distintas posiciones a la hora de dar con la especificidad de la escena local y establecer las perspectivas para propiciar sus rasgos de contemporaneidad. Es en dicho contexto que aparece *Revista Plus. Soporte de Inscripción Contingente* el año 2005, como una plataforma editorial que procuró abordar críticamente un proceso en el cual se intentaban implementar pragmáticos modelos de

sustentabilidad y desarrollo dentro del espacio artístico regional. El gesto dado por Revista Plus puede ser apreciado como un "tomar la palabra" dentro de un horizonte que, a juicio de sus responsables, implicaba asumir

> los inexorables roces y fricciones propios de toda recomposición de escena, cuestiones que precisamente son las que le otorgan su valor, en tanto procuran generar una escena de escritura que no se contenga en la confrontación de puntos de vista y en la generación de agenciamentos que tramen su propia política inscriptiva, en efecto, todo esto no tiene relación ni con la producción de objetos aislados ni con la delimitación de autonomías, sino con la operación de plataformas reflexivas, tramadas y agenciadas, que enriquezcan, por la vía de la interrogación y la transferencia enunciativa, el ahora circuito "abierto" de producción artística penquista. (ROMERO, 2005, p. 5)

En este sentido, junto a la intención de activar escenarios para la discusión y la confrontación, Revista Plus hizo explícita una "disposición interactiva y colaborativa" como clave para la producción artística local y como cifra de un procedimiento crítico orientado a expandir el rango de interlocución y discusión entre los agentes. En definitiva, se esbozaba la posibilidad de levantar una esfera pública del arte local en donde se sometieran a discusión las diversas problemáticas que concernían a los agentes. Esta disposición interactiva y colaborativa podía ser apreciada como un atributo a la hora de favorecer y fomentar una capacidad de cambio y redefinición que respondiera activamente a una época en que, precisamente, el arte más vivo se asumía privado de certezas, pero exigido a su vez de concretar acciones de rango instituyente.

Esta preocupación por la forma pública de constitución del sentido del arte permitiría apreciar en una propuesta artística la simultaneidad y el mutuo compromiso entre el trabajo experimental de constitución de un tipo de colectividad y la instauración de un objeto o acción que, dentro de esa colectividad, se distingue como arte. Lo anterior es lo que, en definitiva, permite la configuración de una "esfera pública del arte" que no se identifica con la especificidad de un público académico o de diletantes, filósofos, estudiantes, etc., sino que, por el contrario, se entiende como colectividad y margen de acción que involucra todas aquellas instancias en las que se potencian la interacción y la cooperación. Así entonces, esta clase de experiencias hacen visible un fenómeno de interdependencia y marcan los mecanismos que posibilitan la decantación de mínimos convenios, pero a su vez insistiendo en conservar la impresión de la apertura e indeterminación que conlleva lo público.

Revista Plus N° 6 (2009). Entrega de Revista Plus frente al Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, mientras se celebraba el acto inaugural de la Trienal de Chile" al interior del edificio.
(Fotografía de Cristián Muñoz)

El trabajo de articulación entre agentes configura una puesta en común, pero desde un plano inicial de confrontación e intercambio que interrumpe la inclinación a adoptar a priori posiciones cerradas de tono esencialista. Más bien, habría que pensar la articulación colectiva como un escenario pertinente para moverse dentro de un entorno desestabilizado y desestabilizador, litigioso, que tiende a caracterizar a la práctica artística como una entidad exigida a establecer definiciones transitorias o en permanente redefinición. Es decir, si bien es cierto las relaciones se inscriben como ámbito imprescindible en la definición de la prácticas o de un régimen de identificación del arte, son al mismo tiempo responsables de la condición siempre provisional de éstas.

Articulación colectiva y proyección social de la práctica artística

Otra consideración relevante con respecto al carácter litigioso de la articulación colectiva se relaciona con la persistencia de una pregunta por la proyección social del arte y la crítica, a lo cual parece unirse el carácter contextual presente en determinadas prácticas artísticas locales.

Reconociendo lo acotado de las experiencias acontecidas dentro de la línea que indaga problemáticamente en la proyección social de la práctica artística, igualmente parecen haber determinado una cualidad específica de nuestro medio en comparación con la producción artística desarrollada en otros circuitos regionales[3]. Nos atreveríamos a decir, acaso, que, en estrecho contacto con este plano de la producción local, se han elaborado las más interesantes experimentaciones asociadas a la articulación colectiva, en tanto en éstas la propensión a reconfigurar el marco artístico instituido otorgaría a lo colectivo una capacidad de implicación que resitúa críticamente nociones como las de contexto y comunidad. En este itinerario, situamos el caso particular de la galería de la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven sede Biobío, la que, en su apertura, estableció un criterio curatorial orientado a impulsar propuestas artísticas que exploraran abiertamente la relación con el contexto (privilegiando iniciativas colectivas) y que plantearan estrategias de vinculación con el barrio en el que se sitúa Balmaceda Arte Joven[4].

Dentro de la primera convocatoria de la galería bajo este eje curatorial, se seleccionaron propuestas que, en su mayoría, plantearon una metodología de trabajo colectivo. En lo que respecta a la relación con el contexto, podemos mencionar el trabajo de la Octava Mesa de Artes

Visuales con "P(L)anificación", así como la obra "Paisaje de la Transparencia", realizada por un colectivo de dibujo conformado por alumnos del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Ambos trabajos, en efecto, recogieron el argumento planteado por la convocatoria. El primero de ellos lo hizo a partir de un proceso de diálogo con personas de la población aledaña a Balmaceda Arte Joven, con el objetivo de cotejar miradas e intercambiar opiniones en torno a la función y la relación que establecería el centro cultural con la comunidad. La acción culminó con una actividad que coordinaron los integrantes del colectivo y pobladores del sector: se instaló un horno industrial dentro de la galería para cocinar y compartir pan, entendido como un acto de implicación que permitiese pensar en futuras políticas que entrelazaran a la comunidad, el centro cultural y los productores visuales. Por su parte, "Paisaje de la transparencia" consistió en un trabajo colectivo de dibujo sobre los muros de la galería, el cual plasmaba la imagen del paisaje que rodeaba al centro cultural. Así, la propuesta de los alumnos de la escuela de arte indagó en la reconfiguración de la mirada sobre el paisaje, llevando éste al interior de la galería y haciendo de la misma un espacio transparente, remarcando que el contexto constituía una proyección problemática e ineludible. Con todo, durante al menos tres años luego de ser lanzada su primera convocatoria, la galería del centro cultural Balmaceda Arte Joven potenció intensamente propuestas que establecían algún tipo de vinculación con la contingencia, es decir, obras o acciones que dialogaban conflictivamente con la realidad ineludible dentro de la cual se desplegaba la producción artística local.

A la luz del proceso del que da cuenta este periodo de la producción artística en Concepción, ¿qué clase de dilemas es posible reconocer, sobre todo cuando nos vemos remitidos a experimentaciones en cuya proyección se trasciende o conflictúa lo meramente estético?

Un concepto apropiado para abordar el problema dice relación con lo que llamaremos la investigación problemática sobre la proyección social de la práctica artística contemporánea. Es decir, en principio se asume que el nexo entre práctica artística y comunidad está cruzado por la conflictividad, en tanto de ningún modo se le puede atribuir al arte, como institución, una presencia inmediata que garantice su carácter natural o necesario. Además, es desplazada aquella noción ideal de comunidad en donde al arte le cabría un papel en la armonización de la identidad colectiva y la recuperación del factor comunicativo. Por el contrario, desde una perspectiva que atiende a la "falla" inscrita en la constitución misma de la comunidad – que nunca es completa ni armónica, sino atravesada por la conflictividad –, podríamos afirmar que

P(L)anificación (2008), Octava Mesa de Artes Visuales. Propuesta realizada en el marco de la convocatoria lanzada por la galería del Centro Cultural Balmaceda Arte Joven, sede Biobío (Concepción). Consistió en un proceso de diálogo con la comunidad que acoge el centro cultural (Tucapel Bajo), el cual culminó con una acción de carácter colectivo. Se instaló un horno industrial dentro de la galería para cocinar y compartir pan, entendido como un acto que permitiese pensar en futuras políticas que entrelazaran a la población, el centro cultural y los productores visuales.
(Fotografías archivo Mesa8)

la curatoría planteada por la galería de Balmaceda Arte Joven dio cuenta de la (im)posibilidad inscrita en el ejercicio de tramar relaciones con el contexto, con la comunidad, en un proceso marcado por la tensión entre autonomía y proyección social. Por otro lado, aquellas relaciones complejizan el uso de los recursos representacionales por parte del espacio artístico, de cara a la evidencia sobre el papel que le cabe a éstos en la producción de la propia comunidad.

Evidentemente, se connota así que nada de lo que hemos venido analizando puede ser situado bajo la bien pensante noción de una "democratización del arte" o de la retórica que celebra lo "participativo" como valor esencial de la producción artística contemporánea. Por el contrario, intentamos dar cuenta de un trabajo en la producción cualificada y contingente de relaciones más allá del espacio material de la galería, las que indudablemente pueden resultar complejas o friccionadas, pero que, sin embargo, permiten abrir un espacio de interacción, efectuando intercambios con el territorio. Todo ello supone una generación de significaciones

e identificaciones de muy amplio espectro, ya que éstas definen recíprocamente tanto al espacio dado por el contexto y la comunidad como también al propio espacio de la práctica artística, dando lugar a lo que llamaríamos un nuevo y provisional régimen de identificación del arte. Luego, el concepto de "articulación colectiva" exhibe aquí su doble connotación, según la cual, por un lado, describe la densidad y diversidad de las interacciones suscitadas por ciertas prácticas, y por otro, refiere a la complejidad inherente a éstas, por cuanto reconoce la simultaneidad y la reciprocidad de la constitución de las entidades que se articulan. En definitiva, la articulación colectiva, más allá de la amplitud del espectro de las relaciones, precisa la complejidad de un modelo de comprensión en el que se registra la conformación simultánea de las entidades: arte y comunidad.

En el espacio de relaciones que consideramos, la práctica artística entra a batallar en el escenario de una producción simbólica difusa, misma que hoy, se entiende, juega un papel ostensible y corriente en la definición de todo contexto y comunidad. En este sentido, podríamos afirmar que la indagación en torno a la proyección social y la implicación con el contexto no excluye el retorno de una definición, provisional, de la identidad artística. Es decir, las relaciones que se experimentan hacen parte insoslayable de una política de auto-valoración y, además, la implicación no es ajena a un proceso instituyente y a la constitución de cierta especificidad de lo artístico. De esa forma, emerge la condición ambivalente y contaminada del terreno en que se encuentran arte y comunidad, para, simultánea y recíprocamente, producir el colapso de identificaciones y asimismo nuevas alternativas para ésta.

Diferencia y comunidad política

Pero entonces, ¿cuál es la idea de comunidad que subyace a las prácticas que investigan problemáticamente la proyección social sobre una base de la articulación colectiva? Justamente, hablamos de una investigación problemática en tanto refiere a una comunidad disensual, alejada de las nociones de armonía, completitud, y transparencia. Es decir, la investigación problemática de la proyección social de la práctica artística y los procesos de articulación colectiva que se le asocian comunican con la naturaleza política de la comunidad; luego, se admite que esta última se encuentra cruzada por la imposibilidad, la negatividad y la conflictividad, quedando por ende sujeta a la función constitutiva de la representación. De allí que la tensión y el

conflicto no puedan ser soslayados u omitidos, precisando más bien de un espacio eminente para empujar la movilidad y el cambio.

Por efecto de lo antes señalado, los procesos de articulación colectiva que ponen en juego la participación de productores artísticos y de otros agentes que, de modo algo apresurado, reconoceríamos como parte de "la comunidad", lo hacen bajo el entendido de la cualidad singular, discreta y no universalizable de las composiciones o arreglos que supone en cada caso la articulación. Así, la articulación se asemeja efectivamente a lo que puede ser identificado como "comunidades imaginadas", en tanto situaciones excepcionales o experimentales de interacción. Es aquel espacio discreto de la articulación el que decimos puede tener efecto en cuanto a la significación o representación de un contexto o comunidad, al tiempo que favorece el alcance instituyente de determinadas prácticas artísticas.

Dicho lo anterior, cabe hacer notar lo que se podría designar como "el carácter menor" de las significaciones y representaciones producidas, como también de las prácticas que genera la articulación colectiva. Es decir, si bien la articulación determina la posibilidad de establecer sentidos compartidos, tanto por lo que toca a la producción de representaciones como a la institución de prácticas, lo hace de manera contingente y provisional. Por lo tanto, la capacidad de significar y de instituir que concentra una articulación se halla distante de producir fenómenos ostensibles, de presencia nítida e inmediata, que complazcan la demanda de "impacto social" tan internalizada en nuestro medio.

Las propiedades políticas de la articulación colectiva en su nexo con la proyección social de la práctica artística, dicen relación con la capacidad de producir significaciones diferenciales en base a procesos tramados que no carecen de conflicto, pudiendo así oponer su signo a la generalización de la norma ética que coloca la universalidad y el consenso como principios y horizontes de legitimidad. Entonces, la idea de comunidad política que sirve como referencia para el análisis del nexo entre articulación e investigación problemática en torno a la proyección social de la práctica artística, establece que

> [lo] político no se juega en una de las partes en contienda sino que representa el propio espacio de tensión entre las partes en disputa. Por ello, hay política cuando se mantiene viva dicha tensión. En otros términos, es crear un espacio de polémica, de litigio, de desacuerdo, para convocar y confrontar las identidades. (PANOTTO, 2011, par. 5)

De acuerdo a lo anterior, se vuelve a apreciar el desajuste insoslayable entre práctica artística y comunidad, aspecto que deriva de la in-completitud y la definición siempre contingente de ambos espacios en una relación que, reconocemos, es simultánea y recíprocamente constitutiva. Es decir, mediante la articulación colectiva, como medio que posibilita la reunión y relación tensa de diferentes entidades, tendría lugar un tipo de des- identificación que, especialmente en lo que respecta al contacto entre arte y comunidad, permite a estos re-significarse. De ahí nuevamente el paralelo entre la articulación (como medio de una investigación problemática sobre la proyección social del arte) y la comunidad política, ya que lo que ésta produce es un espacio de cuestionamiento que favorecería la constante movilidad.

Al poner en foco el trámite de obtención de cierto grado de reconocimiento y valorización social de las prácticas que exploran en la proyección social del arte, éste puede ser visto como la constitución de unas bases de valorización rudimentarias, además de ser un proceso expuesto y completamente explícito. Sin embargo, es posible proponer que aquí la contingencia, el carácter explícito y rudimentario no son deficiencias atribuibles a un estadio inicial, susceptible de alguna superación, sino manifestaciones de aquella politicidad que condiciona y cualifica el espacio construido de las identificaciones. De tal forma, la práctica artística que desarrolla una investigación problemática en torno a su proyección social, con base en una articulación colectiva, adopta el carácter de una presencia diferencial cuyo valor no puede zanjarse de manera rotunda o estable, ni menos consensuarse plenamente, de modo que su significación y valor constituyen motivos vivos de incertidumbre y confrontación; es decir, remiten de forma muy marcada al espacio de la significación y el valor como campo de litigio.

En definitiva, la correspondencia entre el hacer articulado y los perfiles de la comunidad política da lugar al cuestionamiento de la idea de consenso y sus expresiones específicas en el ámbito del arte, ya sea en lo que toca a la definición de unas políticas culturales, ya sea en cuanto a la aceptación sin cuestionamiento de ciertas hegemonías o la reproducción acrítica de tendencias que remarcan la funcionalidad del arte para la producción de relaciones (estética relacional). Así, dentro de ese marco, podemos valorar la serie de experiencias que hasta aquí han sido observadas: la asamblea convocada por la Octava Mesa de Artes Visuales, el trabajo editorial realizado por ciertas publicaciones independientes o la labor efectuada por la galería de Balmaceda Arte Joven durante sus primeros años de funcionamiento. En estas iniciativas se manifiesta el propósito de colocar la potencia de lo colectivo al servicio de una

investigación y una experimentación que exceda los compartimentos habituales de la producción artística local.

El viraje ético del sistema-arte versus la especificidad de las prácticas locales

Se observa que la relación entre práctica artística, contexto y/o comunidad, se encuentra suspendida sobre una oscilación que resulta problemática y que, desde una perspectiva crítica, claramente sería deseable evitar; esto es, la caída en un proceder "asistencialista" que hace del arte una esfera privilegiada de reparación social o dotada de alguna especial eficiencia en la resolución de los problemas de determinado contexto o comunidad. Es necesario apuntar este problema, en tanto se aprecia que el desarrollo de procesos o prácticas artísticas en contexto, guiadas por una investigación problemática de la proyección social, es o ha sido preocupación de un número importante de productores locales. Por otro lado, apuntarlo nos permite indagar aún más en la cuestión de "lo político" y en cómo éste es puesto en obra a través de propuestas artísticas que se vinculan a medios y procesos que no pertenecen, necesariamente, al dominio del sistema arte y su orden de validaciones.

Entonces, planteada la disyuntiva, ¿cómo determinaríamos la frontera entre una práctica artística articulatoria y por lo tanto portadora de un "disenso", de otra que se coordina con las ideas de reparación y consenso?

En su libro *El viraje ético de la estética y la política*, Jacques Rancière establece la oposición entre la comunidad política y la comunidad ética. Esta última ha logrado instalarse como modelo hegemónico de convivencia, amparando los conceptos de igualdad, inclusión universal y consenso. La comunidad ética es, por tanto, una comunidad despolitizada:

> [El] consenso significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacua el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso. […] La comunidad política es así tendencialmente transformada en comunidad ética, es decir, en comunidad de un solo pueblo, donde todo el mundo supuestamente cuenta. (RANCIÈRE, 2005, p. 28)

En la comunidad ética, todo el mundo cuenta, señala Rancière. Sin embargo, ésta reacciona de modo violento cuando el excluido llega a radicalizar sus acciones y demandas, es decir, la comunidad ética oscilaría entre unas políticas de la proximidad y unas políticas de la violencia

más extrema cuando su acción "terapéutica" sobre el conflicto se ve en problemas. Dentro del campo cultural, lo anterior ha modelado ciertas tendencias que se solazan en la composición de una convivencia armónica, más "auténtica" en tanto se supone opuesta a las sujeciones propias de la carga cotidiana. Así por ejemplo, sustentada en la celebración liberal de la diferencia y la pluralidad, la estética relacional hace suyo el vaciamiento de toda conflictividad o antagonismo que pueda friccionar el tan anisado "estar juntos". Pero ello no hace sino mostrar la forma de una manifestación realmente autoritaria, que dista mucho de un ejercicio más denso de lo político, sobre todo si pensamos que "una sociedad democrática es aquella en que se mantienen –en lugar de borrarse– las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia". (BISHOP, 2005, par. 6)

Siguiendo esta línea de análisis, el sistema artístico contemporáneo se haría parte del viraje ético denunciado por Rancière, cuando se consagra a reafirmar la composición del lazo social y a neutralizar lo político bajo una celebración de la diferencia que no da espacio a la incertidumbre o la confrontación. Por otra parte, la mayoría de las tendencias artísticas que se pliegan a dicha retórica son amparadas por una importante red institucional que funciona como su soporte de legitimación, circulación y valoración; todo lo cual configura un orden que, contrariamente a lo que quiere hacer ver, normaliza la diferencia y la politicidad bajo pragmáticos criterios de consumo y exhibición.

Notas

1 Es preciso explicitar la paradoja de hacer alusión al "carácter normal" de la producción, en tanto las precisar la condición precaria y autoexplotada del trabajador o productor cultural-artístico. En tal sentido, dicha normalidad es claramente el efecto de la habitual neutralización de la resistencia crítica o la capacidad de contestación dentro de un espacio precarizado. De este modo, la normalización encubre la extrema tensión provocada por tendencias que se tornan dominantes pero que, paradojalmente, no corresponden necesariamente a una imposición ajena a la producción artística; así, el concepto de productividad normalizada pretende designar el proceso en el cual la colaboración auto-organizada de los agentes se somete voluntariamente a una resta de su potencia, al darse por horizonte los circuitos y las normas hegemónicas del valor.

2 Por otro lado, a partir de su estrecho vínculo con la conflictividad, el carácter excedente de la interacción y la cooperación puede ser asociado al rastro o la marca de la falla que es inherente y más bien constitutiva de lo social.

3 Esta línea de indagación desarrollada por un conjunto no menor de productores locales, marcó por ejemplo la presencia regional en la VI Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes (2008). Bajo la curatoría de Simonetta Rossi, participaron en aquella versión los

artistas Natascha de Cortillas, Carolina Maturana, Oscar Concha y MAS (Movimiento Artista del Sur).

4 Este perfil de trabajo fue diagramado en asociación con la Octava Mesa de Artes Visuales, agrupación que trabajó en la definición y elaboración de la convocatoria para exponer en la galería de Balmaceda Arte Joven, sede Biobío (2009).

Referencias

ROMERO, David. Soportes de inscripción contingente. *Revista Plus*, *Soportes de Inscripción Contingente*, Concepción, Chile, n. 1.

PANOTTO, Nicolás. Jacques Rancière y la política como desacuerdo I: la construcción del conflicto. *Blog Gemrip*, 7 jul. 2011. En internet: http://www.gemrip.com.ar/?p2

RANCIÈRE, Jacques. El viraje ético de la política y la estética. Santiago: Palinodia, 2005.

BISHOP, Claire. Antagonismo y estética relacional. *Otra Parte*, Revista de Letras y Artes, Buenos Aires, n. 5, 2005. En internet: http://www.revistaotraparte.com/nº-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacional.

"Ils profitent": fantasmas do presente nos processos colaborativos em tempos de práticas sociais, um estudo de caso

*José Cirillo**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.057072

RESUMO: O artigo discute como os modos de aproximação das práticas estéticas sociais, em especial as colaborativas, são como estratégias de revitalização da arte contemporânea. Foca seu estudo na análise de algumas características do processo criativo de Piatan Lube, nas quais são verificados o que aqui é definido como fantasmas que assombram os artistas na prática efetiva de projetos compartilhados com comunidades. Partimos da ideia de que existem alguns fantasmas que assolam a coerência dos processos criativos colaborativos: o fantasma do autor externo; o fantasma da ausência de coerência interna do projeto e o fantasma da ficção como realidade. A partir desses três pontos, analisamos aqui o primeiro do fantasmas, o da autoria externa, nessa busca de coerência interna das propostas do artista Piatan Lube, em sua experiência como escultor social.

PALAVRAS-CHAVE*:* arte colaborativa, autoria externa, arte contemporânea, Piatan Lube, escultura social

RESUMEN: El artículo discute cómo los modos de aproximación de las prácticas estéticas sociales, en especial las colaborativas, son como estrategias de revitalización del arte contemporáneo. Enfoca su estudio en el análisis de algunas características del proceso creativo de Piatan Lube, en las que se verifican lo que aquí se define como fantasmas que rondan a los artistas en la práctica efectiva de

* José Cirillo é Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. É Editor da Revista Farol (PPGA-UFES) e membro do Conselho Científico da Revista Estúdio e da Revista Manuscrítica. E-mail: josecirillo@hotmail.com.

proyectos compartidos con comunidades. Nos pareció de la idea de que existen algunos fantasmas que asolan la coherencia de los procesos creativos colaborativos: el fantasma del autor externo; el fantasma de la ausencia de coherencia interna del proyecto y el fantasma de la ficción como realidad. A partir de estos tres puntos, analizamos aquí el primero de los fantasmas, el de la autoría externa, en esa búsqueda de coherencia interna de las propuestas del artista Piatan Lube, en su experiencia como escultor social.

PALABRAS CLAVE: arte colaborativo, autor externo, arte contemporáneo, Piatan Lube, escultura social

Deambulações preliminares

> O pós-modernismo, que tende tanto para o antielitismo como para o antiuniversalismo, vive assim uma certa tensão entre seus valores políticos e filosóficos. Ele procura resolver isso ignorando o universalismo e voltando para um tipo de particularismo pré-moderno, mas agora para um particularismo sem privilégio, o que equivale a dizer para uma diferença sem hierarquia. (EAGLETON, 1998, p. 111-112)

O engajamento social da arte parece efetivamente estar se voltando para práticas que despertem a atenção para procedimentos estéticos com mais articulações com os conflitos da sociedade e das cidades na contemporaneidade. Vale destacar que este direcionamento não é novo e que, mesmo nas vanguardas históricas, via-se, de modo geral, um produção voltada para as questões que envolviam um cultura de conflitos políticos, econômicos, culturais e sociais; mas também vale atentar que esses parâmetros estavam pautados na crise daquelas culturas tida como hegemônicas e norteadoras (em uma visão colonialista) dos parâmetros culturais mundiais, seja por imposição, seja por imitação. Este foco centralizado que se dilui na atualidade resulta em experiências fora dos centros, nas chamadas periferias, mas que efetivamente parecem mais próximas de dilemas sociais de culturas apagadas.

Falamos em apagamentos e não em invisibilidades. Invisível é aquilo que existe, mas que ninguém vê. Apagamento é um ato intencional de quem domina os meios de circulação e que intencionalmente opta por não dar visibilidade ao que ocorre. A ideia de uma cultura

hegemônica que conduziu a modernidade como uma utopia globalizante cede lugar gradativamente à percepção de outros modos de fazer; em especial, outros modos de fazer arte, ou processos estéticos coletivos que coloquem em cheque os sistemas herméticos que ainda insistem em dominar o campo artístico, em especial nas instituições demarcadoras do campo. Essas práticas, aparentemente novas, estão em grande parte voltadas para estéticas coletivas (colaborativas, relacionais ou participativas) que têm como foco um certo papel social da arte, embora poucas efetivamente têm seu norte nas demandas sociais de fato – aqui vale lembrar que, por questões de suas características culturais, nos parece que a arte latino-americana, embora institucionalmente apagada por interesses de eixo do sistema de poder geograficamente centrados em uma ideia de norte dominador e de um sul colonizado, tenha articulado isto já há um certo tempo. Porém, vale lembrar também que, em termos cosmológicos, a ideia de norte e sul está pautada em um posicionamento do planeta no universo que não encontra hierarquia entre acima ou abaixo, pois a dinâmica rizomática do cosmo não demarca esses pontos cardiais como os trabalhamos. Essa ordem geográfica interna ao planeta estabelece um acima (norte) e abaixo (sul) que no universo não tem relevância. Portanto, estamos em um sistema de verdades geográficas, políticas e culturais artificial. Vivemos ficções como realidade. Essas ficções, tidas e confundidas como realidade, parecem estar tendo sua percepção aflorada e, automaticamente, nos levando a reestruturar o pensamento sobre práticas vivenciais que nos levam, no campo da arte, a pensar estéticas voltadas ou relacionadas ao social ou pautadas em enfrentamentos das práticas sociais correntes.

Para Claire Bishop (2008, p. 147), o panorama que envolve as chamadas práticas estéticas relacionadas com o social, em especial aquelas que, diferentemente das práticas relacionais, têm seu foco centrado em demandas sociais e em enfrentamentos estéticos em grupos sociais, geralmente em espaços periféricos urbanos, "[...] socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de *avant-garde* nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida". Na sequência das reflexões da autora, podemos pensar sobre uma certa dualidade investida sobre os artistas que enveredam neste campo contemporâneo da arte; enfrentam, de um lado, uma descrença institucional nesta interface colaborativa, dada a uma certa marginalidade associada a essas produções; de outro, aproximações demasiadamente romantizadas que as veem como uma estratégia

de resistência, uma última fronteira aos determinismos hegemônicos de uma cultura global dominante (ou que se diz como tal) e de práticas mercantilistas a que a arte está submetida.

Digo romantismo por ser uma ideia que em si parte, de fato, de uma utópica possibilidade de transformação do mundo pela arte, que assola o meio desde os ideais da maioria das vanguardas históricas. Os avanços tecnológicos ou os discursos contemporâneos sobre igualdade social têm sido construídos sobre pressupostos teóricos também generalizantes e que parte de concepções hegemônicas – talvez mudando ligeiramente que é o centro irradiador da nova ideologia globalmente generalizante – que continuam revelando processos coloniais em uma sobremodernidade generalizante e excessivamente particularizada, a ponto de padronizar o afastamento crítico da percepção coletiva social. Algo que parece ir na contramão dos ideais revolucionários da Paris de 1968, quando a Escola de Belas Artes é tomada por artistas que iniciam um processo de panfletagem que revela uma intencionalidade poética para crítica e transformação social. Fato que Bishop (2012) parece ilustrar bem ao escolher um desses cartazes para abrir um capítulo de seu livro *Artificial Hells*. Nesse cartaz do Atelier Populaire, de 1968, a conjugação do verbo participar indica uma atitude político-conceitual que sintetiza a proposta de transformação social em curso naquele momento, e que nos parece ser o horizonte do provável na arte colaborativa.

No cartaz em questão, mais que a imagem, os signos verbais revelam uma intencionalidade transformadora e uma tendência poética para o coletivo. A conjugação do verbo "participar" segue regular em todos os pronomes pessoais do singular e nos dois iniciais do plural, porém é interrompida na terceira pessoa do plural, quando o verbo "participar" é alterado para "ganhar" ou "lucrar".

O benefício da participação de cada um é coletivo. Todos se beneficiam. O que politicamente parecia indicar a relevância da junção de forças individuais para que o efetivo social se beneficiasse com as ações em curso naquele momento transcende a materialidade do discurso perceptível. O jogo semiótico se estabelece. O resultado da ação de cada um somente se conclui na dimensão do outro coletivo. Eu e os outros não como uma dicotomia moderna, mas como faces complementares de um mesmo jogo no qual todos se beneficiam.

É deste ponto que partem, especificamente, as reflexões apontadas neste texto que se segue: em que medida as práticas colaborativas, em curso na arte contemporânea, efetivamente

Atelier Populaire.
Je participe ..., 1968.
(Fonte: http://collections.vam.ac.uk; acesso em 09/07/2017)

conjugam essa terceira pessoa do plural como síntese da conjugação de saberes e fazeres sociais, políticos, econômicos e estéticos (para nomear alguns) que "romanticamente" são incorporados por muitos artistas que se aventuram por este campo colaborativo? Como a questão da autoria externa é processada no interior do projeto poético de artistas que se dispõem a serem facilitadores nesses processos sociais? Quando efetivamente ela, a autoria, é compartilhada para além do fazer do objeto em processo? Em que dimensão essas práticas sociais colaborativas se diferenciam de experiências participativas quando nos referimos ao lugar do outro? O *Ils profitent* – para tomar para nós um pouco do diálogo com o grupo do Atelier Populaire – se estabelece nessas obras?

Não temos a pretensão generalista, mesmo porque ela, a generalização, não mais cabe na contemporaneidade, não é possível falar ou construir verdades; buscamos possibilidades e retratamos angústias de mentes criadoras em seu processo criativo. Trabalha-se na pluralidade de cada caso, nas recorrências possíveis que apontam pontos de convergências, mas não se constituem como verdades absolutas – mesmo porque essas ruíram como torres imperialistas, estrategicamente fragilizadas em sua estrutura, derrubadas e em cuja poeira, enterraram-se as verdades contemporâneas da hegemonia e dos sistemas totalizantes que, embora agonizantes, tentam retomar, inutilmente, retomar o lugar que não mais lhes pertence.

Assim, a análise aqui se dá a partir de um estudo de caso, em particular dos documentos do processo de criação da intervenção *Araçá-Oca* (2014-2015). As obras desse jovem artista capixaba[1] tem sido referenciais nos compartilhamentos reflexivos sobre o lugar do artista e das práticas de arte que buscam uma mediação com o social e, consequentemente, o político em tempos discursos de descentralização da autoria, de fragmentação dos discursos e mesmo de autonomia das artes. A partir das considerações iniciais sobre as obras relacionadas ao processo criativo desse artista, podemos inferir que três fantasmas parecem pairar sobre esses conceitos em uma produção artística tida como colaborativa: o fantasma do autor externo que desmonta a ideia de um projeto autógrafo e reconfigura a noção de autoria nas obras colaborativas, bem como em seus desdobramentos; o outro fantasma, a ausência de coerência interna do projeto, pode comprometer a capacidade interna do projeto estético da ação de ser acionada por qualquer um dos autores envolvidos. Essa coerência, como um nó de rede, pode ser acionada de qualquer ponto e por qualquer um envolvido na proposta, mas esta capacidade coletiva pode ser comprometida em projetos ficcionalmente colaborativos. Nessa

ficcionalidade configura-se o terceiro fantasma: uma espécie de ficção de realidade na qual o artista acredita estar efetivamente construindo uma proposta colaborativa que reflita mais os anseios compartilhados do coletivo que suas angústias internas como poeta da forma. Vamos tentar tratar desses fantasmas a partir da produção de três projetos poéticos específicos de Piatan Lube, nos quais é predominante um dos tipos desses espectros conceituais.

O fantasma do autor externo: *o medo e o complexo autoral*

Araçá-Oca (2014-2015) é uma proposta de trabalho colaborativo com (ou em) uma comunidade quilombola urbana na região metropolitana da Grande Vitória, no Espírito Santo. Consistia conceitualmente na criação de um espaço de mediações entre as ideias de paisagem e memória do artista com a memória coletiva da comunidade, interagindo sua matrizes indígenas e africanas. Juntamente com a comunidade, iriam criar-se um espaço urbano de convívio coletivo, uma espécie de anfiteatro e sala construídos com plantas de araçá (pequena goiabeira selvagem); esses espaços de arquitetura natural exigiriam alguns anos de cuidados e de podas para se constituírem efetivamente como objeto na paisagem da comunidade, exigindo entrega de Lube e da comunidade para sua efetivação. Assim, a proposta originou-se de imersões de Lube na comunidade e do diálogo com os desejos coletivos (dele e da comunidade).

Esse enfrentamento coletivo exigiu que todos se colocassem como agentes determinantes dos destinos da proposta, passando, consequentemente, por uma descaracterização do lugar autoral do artista. Instaurou-se aí o primeiro fantasma das práticas colaborativas de Lube, com o qual ele não soube lidar. Acompanhamos o processo de criação da intervenção, assim como os conflitos colocados em Lube a partir da verificação disto, de sua não autonomia sobre a intervenção inicialmente proposta por ele; seguimos suas marcas processuais até onde ele conseguiu se constituir e verificar-se como autor que não queria abrir mão de sua autonomia como artista criador. A impossibilidade de perceber que essa autonomia estava fraturada vai ser o estopim para que a obra não tenha se materializado.

A proposta do artista, até então com forte discurso colaborativo, enfrentou um embate com uma estrutura social edificada em torno de uma cultura tradicional, de uma comunidade de resistência e fortemente estruturada em uma perspectiva social e organizacional predominantemente coletiva e centrada em uma matriz matriarcal de base africana e na prática efetiva de

uma memória coletiva. Neste cenário apresentado, uma crise foi instaurada na identidade do artista, exposto a uma proposição conjunta em uma comunidade tradicional que não reconhece identidades individualmente instituídas, e na qual a rede de afetos está estabelecida sobre uma matriz predominantemente coletiva.

Nessa comunidade pode-se perceber, em estado nascente e vivo, aquilo que Maurice Halbwachs (1990) considera como memória coletiva e que, segundo o autor, mantém do passado o que ainda está vivo, ou que é capaz de viver na consciência do grupo; este grupo a mantém como sendo uma experiência recém vivida pelos sujeitos do aqui e do agora. Destitui-se o conceito de eu-individual e institui-se o de alteridade. Esta reflexão é importante para se compreender como Lube vai deparar-se com um fato novo em sua relação com as comunidades nas quais se predispõe a mediar intervenções urbanas de base colaborativa: a necessidade de despir-se de si e buscar encontrar pontos de mediação possíveis nesse novo contexto colaborativo em curso, necessidade primordial no projeto poético de ações compartilhadas efetivamente no campo coletivo das relações sociais. Um fantasma que não conhecia e que não estava preparado para o embate.

Para tal afirmativa, parte-se do princípio de que uma obra colaborativa implica em despir-se de concepções prévias e autógrafas do que sejam as relações arte e vida; artista e transeunte; autor e leitor; e, sobretudo, faz-se necessária uma revisão da própria memória do chamado artista (no caso, Lube) e de sua noção de compartilhamento efetivo no corpo social. Mas, essa não é, certamente, uma tarefa simples nem mesmo fácil aos que a ela se propõem. Rotineiramente, cai-se em armadilhas que a mente do artista prepara, ao longo do ato criador dessas obras colaborativas, e que está condicionada pelas noções tradicionais de arte e pela lógica cartesiana das relações afetivas e autorais.

Para tentar discutir um pouco sobre tais conflitos de pertencimento, tomamos aqui algumas evidências enunciativas expressas no processo criador da proposta intervencionista *Araçá-Oca* (2014-2015), um projeto de residência artística na comunidade tradicional de Araçatiba (Viana, ES), uma comunidade de matriz híbrida entre as culturas negra, indígena e cristã[2]. Esse é o cenário social e cultural da comunidade na qual *Araçá-Oca* tentou se instaurar a partir de julho de 2014, mas não se efetivou como proposta inicialmente, desaparecendo totalmente da paisagem da comunidade. Sua falência como intervenção resultou, em parte, dos conflitos do artista com a noção de compartilhamento autoral do projeto.

Se pensarmos em termos mais funcionais, a ação resultou em uma intervenção temporária que não correspondeu ao que esperava o projeto de Lube. Hoje, ainda restam, nos quintais da comunidade, algumas das 2.000 mudas de araçás, agora árvores, que se destinavam ao projeto. A grande maioria delas morreu ao longo da espera por um destino na comunidade, enquanto as que sobreviveram tiveram seus destinos determinados por aqueles que inicialmente eram seu cuidadores até que virassem parte da futura obra. Podemos dizer que a comunidade e o seu conceito de coletividade instauraram-se como um fantasma que assombrou o processo da artista, o que vai ser evidenciando em diálogos com seus documentos de processo (Salles, 1998), aqueles gerados por Lube ao longo dos primeiros meses.

Não há necessidade de que o artista, como facilitador de uma ação colaborativa em uma comunidade, seja nativo desse entorno, mas é fundamental que se coloque aberto para as mediações necessárias para que se instaure um certo nível de compartilhamento que permita acessos ao nós da rede cultural instaurada, para que ele, o mediador estético ou o facilitador do processo plástico, possa compartilhar, mesmo que provisoriamente, um processo de edificação sensível de compartilhamentos afetivos e materiais na comunidade.

Piatan Lube não era totalmente alheio à realidade da comunidade, embora externo a ela. Ele nasceu em Minas Gerais, mas mudou-se muito cedo para a zona rural de Viana, ES. Portanto, vizinho territorial da comunidade de Araçatiba, compartilhando parte da dimensão mais geral da cultura rural local. O projeto de residência na comunidade foi articulado conjuntamente entre a coordenação da Residência – feita pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, a comunidade e o artista. Lube, como dito antes, revela uma tendência em seu projeto poético ao trabalho colaborativo, vindo de experiências interessantes neste sentido, além de várias participações e vivências em coletivos de arte, ao que se soma o fato de, por ser da região, ter afinidade com a vida simples do campo e com as acomodações monásticas disponíveis na comunidade, o que seria, aparentemente, características fundamentais para o sucesso da atividade.

O projeto *Araçá-Oca* foi apresentado cinco meses após o início dos contatos e da vivência de Lube com a comunidade. Desde os primeiros contatos, o artista comenta em sua correspondência com a coordenação do projeto:

> […] estou impressionado com a força de araçatiba.
> Muita coisa florida nascendo em mim depois de um primeiro encontro.
> Tenho algumas coisas fortes para conversarmos. e imagina os próximos encontros com a comunidade....
> possibilidade ....
>
> 01- O rio Morto (plantio de araçás.... no seu percurso....)
>
> 02 - A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau-a-pique?
> onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo, mas desconheço profundamente suas técnicas. Ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma ....
>
> 03 - Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.
>
> TIBA-
> Significados de Tiba:
> 1. Tiba
> 1- Significa: cheio; atulhado.
> 2 - (no nordeste) - grande; volumoso; grosso; valentão.
> 3 - (gíria)- lugar onde há muitas pessoas juntas.
> (Lube, 2014) [3]

Observa-se, neste comentário na mensagem eletrônica, a origem da imagem geradora do projeto artístico: a casa. Verifica-se, também, o interesse pelo compartilhamento com os moradores dos saberes e fazeres da comunidade, o que é uma ação esperada em um projeto colaborativo. A imagem da edificação (casa) é uma imagem mental forte na comunidade que, por ser de matriz quilombola, tem nesses elementos de propriedade uma clara simbologia de poder. Na verdade, a comunidade se origina em torno de uma edificação, a casa da Santa Nossa Senhora d'Ajuda, a Igreja Matriz da comunidade. Assim, Lube em alguns meses já tinha conseguido inserir em si a importância dessa matriz imagética da comunidade: a casa.

Na análise desse documento de processo, pode-se perceber que ele já compartilha com eles o mito do nome da localidade (TIBA, a filha do Cacique morta de amor, segundo a comunidade);

mas Lube lhe apresenta outras possibilidades, tratando o termo como se em um dicionário. Aqui, parecem reconstruir juntos os dados conceituais necessários para o avanço da intervenção – pelo menos isto parece sugerido no corpo da mensagem. Há uma clara intenção colaborativa, o que se verifica em trecho de outra mensagem: "[…] exige-se em mim que seja um trabalho colaborativo por inteiro...". O caminhar pelas ruas, o conversar com as pessoas, o tentar conhecer mais sobre eles e sobre o local ajuda-o a esboçar um projeto da intervenção.

Embora manifeste claramente uma intencionalidade colaborativa, é exatamente neste ponto, o esboço do projeto, que os enfrentamentos do ego do artista começam a afastar-se da rede de afetos e da simultaneidade afetivas necessárias para o desprendimento do conceito de propriedade privada inerente ao tradicional de autoria, para um conceito compartilhado de autores externos. O fantasma da autoria assombra Lube, não seu lugar de autor, mas a ideia de ter efetivamente um autor externo a si (a comunidade). Um outro autor, alheio a si, perturba-lhe o pensamento e suas reflexões sobre o projeto começam a distanciar-se de uma real construção colaborativa, embora permaneça a vontade da prática estética socialmente instituída. Nos escritos de Lube, a forma "casa de barro" vai surgindo, mas ainda há uma expectativa de compartilhar, de ouvir e envolver o outro no seu processo criativo ("os senhores da forma"), aqueles que conhecem o que ele não domina:

> A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau-a-pique?
> onde os moradores, que sãos os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. Ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma ....
>
> 03 - Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.
> (Lube, 2014) [4]

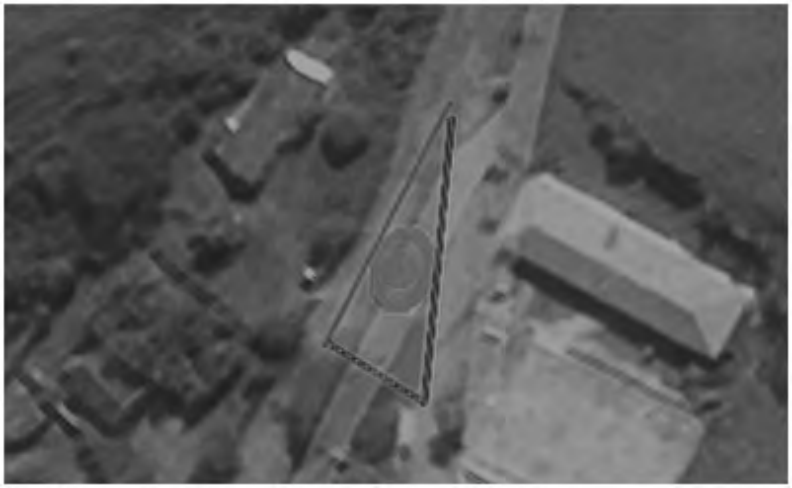
No trecho de outra correspondência com a coordenação do programa de residência, o projeto parece caminhar na direção da mediação do seu lugar e o do lugar dos moradores, especialmente os mais antigos. O propósito de retrabalhar as casas de barro e a memória da ocupação negra na comunidade, desde os jesuítas, se afasta, embora o artista não deixe escritos ou qualquer anotação visual que permita entender como se deu o novo projeto que se efetiva quando ele finalmente apresenta-o para a coordenação da Residência: *Araçá-Oca*.

Percebe-se que, ao definir a obra, ele se afasta da atual matriz negra da comunidade, em detrimento da origem indígena do nome: a oca e o araçá. Porém, esse espaço também parece estar relacionado a espaços de compartilhamento em comunidades mais próximas daquilo que Lévi Strauss chamou de selvagem: tanto na base da tradição negra africana, quanto na dos nativos indígenas da região, os espaços de compartilhamento de memórias eram centrais na aldeia. O que aparentemente indica uma certa coerência com a memória local. Porém, o projeto da obra vai tomando particularidades que começam a afastar o papel autoral do outro comunitário.

À medida que o projeto ganha corpo na mente e nos cadernos de anotações de Lube, os autores externos da comunidade, subjetividades afetivas do projeto, vão sendo instalados não como grupo de afetos, mas como força de trabalho pelo, agora, artista. Eles, na comunidade, vão cuidar das mudas, cavar as covas, regar as plantas, fazer podas como determinado etc., tudo necessário para que o espaço como pensado pelo artista (Lube) se edifique em alguns anos. A obra, agora pensada somente nos projetos por Lube, buscava ser uma arena de memórias: uma casa cujas paredes se formariam no entrelaçamento das mudas de araçás ao longo dos anos, um trabalho de topiaria que criaria uma espécie de monumento à comunidade e sua história. Caberia à comunidade cuidar delas, qual jardineiro. Mas, a forma do objeto não mais lhes pertencia, tal qual o jardim não pertence ao jardineiro. Nem mesmo em sua localização.

Essa é uma evidência de como o fantasma da autoria compartilhada foi expurgado por Lube e, em seu lugar, instaurou-se a romântica noção de autonomia do autor e da arte. Marcas indiciais disto podem ser percebidas no projeto que vai se finalizando. A colaboratividade como prática estética é uma aproximação contemporânea na qual parece que a autonomia do artista e da obra está superada, ou pelo menos deveria estar.

Esse processo de retomada do autor e da autonomia criadora do artista e da obra vai se materializar nas anotações seguintes de Lube. Embora a escolha do local da intervenção tenha sido decidido com a comunidade (a área livre em frente à escola e que a comunidade pleiteava junto ao poder público que fosse uma praça), sua ocupação desconsidera os fluxos diários no espaço escolhido. Antes de ser escolhido pelo artista, esse espaço era vivido pela comunidade. Esta apropriação unilateral do espaço fica muito evidente se observarmos a fotografia de registro que o artista faz do processo de demarcação da área da obra.



Projeção em vista aérea do local de instalação. Arquivo digital, 2014.

A seta pontilhada indica o fluxo de adultos e de crianças ao se dirigirem para ou da escola.
(Fonte: Banco de Dados Piatan Lube – LEENA/ UFES – Foto: Piatan Lube)

Pode-se observar que a oca proposta interrompe o percurso dos moradores em sua relação com a escola. O artista foi alertado, mas parece ter ignorado, mesmo que durante o período de marcação do terreno esse fluxo interrompido pudesse ser percebido.

Tanto nas anotações do caderno do artista, quanto nas imagens da Figura 3, pode-se perceber que a obra põe-se no caminho que as crianças percorrem diariamente para a escola; verifica-se que o artista, aqui modernamente reinstaurado, desconsidera o fato e segue com a obra que intervirá nos caminhos do outro – uma espécie de *Titled Arc* (1981), de Richard Serra, que interrompe fluxos, embora a intenção da obra de Serra fosse exatamente esta, o que não é o caso de *Araçá-Oca*. Esta intencionalidade não está verificada no processo de criação da obra.

Isto posto, parece que amadurece um afastamento das intersubjetividades esperadas no trabalho colaborativo que estava em curso. Esta afirmativa pode ser evidenciada e o argumento anticolaborativo ser reforçado em outras anotações do artista sobre este momento:

> Construí uma marcação e demarcação da área primária da ARAÇÁ-OCA.
>
> OBS 02: Acredito que poderíamos prever, para um número mínimo de pessoas da comunidade, um retorno quando o mutirão de aplainamento. Segundo considerações de alguns deles e do Sr. Gentil. Gerar renda imediata? ele falou que aumenta a reverência e a participação, se pensarmos nisso.
>
> (Lube, 2014)[5]

Os verbos na primeira pessoa do singular, "construí" ou "acredito", e a ideia de que a remuneração de um "número mínimo de pessoas" tornaria significante a participação indica que, embora esteja tendo ajuda da comunidade, esta parece ter sido relocada como força de trabalho, em detrimento de uma coautoria anteriormente expressa ou desejada. Percebe-se que a relação com o compartilhamento na comunidade está caminhando para o afastamento do estar de modo afetivo no projeto, e parece se deslocar de uma ação colaborativa para uma relação de trabalho remunerado. A comunidade se tornava mão de obra. Aqui, o possível coautor, ou autor externo afetivamente instaurado, parece ceder lugar ao participante, ou ao contratado para executar um trabalho.

Assim, parece que podemos afirmar que a autoria externa e colaborativa foi vencida por um desvio para o artista, em detrimento da morte do artista como mediador, como [inter]ator (aqui tratados como fantasmas da pós-autonomia que assolam a tradição da autoria como

Fluxo dos alunos ao saírem da escola cruzando a área em demarcação para a obra.
Arquivo digital, 2014.
(Fonte: Banco de Dados Piatan Lube. LEENA/ UFES - Foto: José Cirillo)

propriedade privada). Ao se aproximar do projeto final da obra, Lube parece afastar-se do desejo do outro. A possibilidade de criatividade entre os indivíduos parece estar sendo quebrada e a rede de afetos parece ruir definitivamente . *Araçá-oca* foi apagada, coberta pelo manto do esquecimento, pois não se configurou como um projeto coletivo e afetivamente compartilhado, não se materializou como um projeto colaborativo – único modo como ele poderia se instaurar naquela comunidade. Lube caiu na armadilha da vaidade do artista. Ressuscitou o autor e expurgou o fantasma da autoria compartilhada.

Podemos afirmar que o "*Ils profitent*" não se instaurou.

Referências

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres; Nova York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Tradução de Jacson Campelo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, jul. 2008.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

Notas

1 Piatan Lube Moreira é artista plástico e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2016). Atualmente é pesquisador e articulador comunitário, com projetos e práticas artísticas e ativistas. Artista socialmente engajado e multidisciplinar, nascido em Minas Gerais, no ninho poético do barroco mineiro. Segundo o artista, seu olfato se acostumou aos perfumes do tempo, cheiros de cera de abelha derretida, pigmentos em pó mágicos que viravam homens e plantas, elementos que fazem parte de sua produção artística.

2 Araçatiba tem sua origem em uma fazenda dos jesuítas no Espírito Santo, criada em cerca de 1704, quando das obras iniciais da Igreja de N. Sa. d' Ajuda. No espólio do jesuítas – inventariado no final do século XVIII –, constam, além de todos os demais bens, cerca de 800 negros escravizados. É desse contingente que deriva o grupo de negros que, no final do século seguinte, formou a comunidade de Araçatiba, que permanece como um quilombo urbano na periferia da Região Metropolitana de Vitória.

3 Transcrição de e-mail enviado à coordenação do projeto de Residência Artística em 31 de julho de 2014, quando oficialmente iniciou-se o processo de intervenção do artista na e com a comunidade.

4 Transcrição de e-mail do artista para a coordenação do programa em agosto de 2014.

5 Anotação do artista sobre o processo da obra, enviado em e-mail para a coordenação da residência em setembro de 2014.

Casapoli, residencias en Coliumo, Tomé, Chile

*Leslie Fernández e Oscar Concha**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.073081

RESUMEN: Con el deseo de generar un espacio de conexión de nuestra ciudad y región con circuitos artísticos nacionales e internacionales, en el 2005, los artistas Rosmarie Prim y Eduardo Meissner junto a los arquitectos Sofía von Ellrichshausen y Mauricio Pezo planificaron y construyeron en Coliumo, Tomé, Casapoli. La edificación fue pensada como un espacio para dar cabida a residencias, encuentros, producción, creación, pensamiento y reflexión en torno a las artes visuales y la arquitectura, con la libertad operativa que permite ser una institución independiente. Desde su construcción ya hace doce años Casapoli ha funcionado activamente para alojar diferentes actividades, en un comienzo gestionadas por los propietarios y autores del proyecto, más adelante con la participación de curadores independientes.

PALABRAS CLAVE: Casapoli, residencias en Coliumo, artes visuales y arquitectura

ABSTARCT: With the desire to create a connection space of our city and region with national and international artistic circuits, in 2005, the artists Rosmarie Prim and Eduardo Meissner together with the architects Sofía von Ellrichshausen and Mauricio Pezo planned and built in Coliumo, Tomé, Casapoli. The building was conceived as a space to accommodate residences, meetings, production, creation,

*Oscar Concha Lagos es artista visual y gestor cultural independiente. Desde los 90 a desarrollado una sistemática producción en el campo de las artes visuales de la región del Biobío, generando y participando de iniciativas autogestionadas en los cuales se potencia la colaboración y el establecimiento de redes para el arte contemporáneo local. Actualmente codirige junto a Leslie Fernández el proyecto CASAPOLI RESIDENCIAS. Ha participado en Chile y el extranjero en exhibiciones, charlas, encuentros y residencias. Vive y trabaja desde Concepción, Chile.

Leslie Fernández Barrera vive y trabaja en Concepción, Chile. Artista Visual, Licenciada en Arte Universidad de Concepción (1993) y Magíster de la Academia San Carlos, UNAM, México (2003). Actualmente es docente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción y colaboradora del programa Magíster en Arte y Patrimonio de la misma universidad. Forma parte del equipo editorial de la revista Alzaprima y es codirectora de Casapoli Residencias. Desarrolla junto a un equipo, una investigación sobre Artes visuales en Concepción durante la Dictadura.

thought and reflection around the visual arts and architecture, with the operational freedom that allows being an independent institution. Since its construction twelve years ago, Casapoli has actively operated to host different activities, initially managed by the owners and authors of the project, later with the participation of independent curators.

KEYWORDS: Casapoli, residences in Coliumo, visual arts and architecture

Con el deseo de generar un espacio de conexión de nuestra ciudad y región con circuitos artísticos nacionales e internacionales, en el 2005, los artistas Rosmarie Prim y Eduardo Meissner junto a los arquitectos Sofía von Ellrichshausen y Mauricio Pezo planificaron y construyeron en Coliumo, Tomé, Casapoli. La edificación fue pensada como un espacio para dar cabida a residencias, encuentros, producción, creación, pensamiento y reflexión en torno a las artes visuales y la arquitectura, con la libertad operativa que permite ser una institución independiente. Desde su construcción ya hace doce años Casapoli ha funcionado activamente para alojar diferentes actividades, en un comienzo gestionadas por los propietarios y autores del proyecto, más adelante con la participación de curadores independientes.

Pese a aparentemente ser un cubo de geometría perfecta, Casapoli fue concebida como un cuerpo orgánico, en primer lugar por lo artesanal de su construcción realizada por medio de concreto fabricado en una pequeña betonera, trasladado apenas con cuatro carretillas. Las huellas de los moldajes del entablado sin tratamiento han quedado a la vista tanto en el interior como en el exterior haciendo visible la imperfección de un molde, la ausencia del ángulo recto, tal como señalan sus autores en la publicación *89, 911*. La casa se instala como un volumen macizo, sin terminaciones depuradas que con los años han ido absorbiendo las condiciones de un clima costero extremo: humedad, lluvia, neblina y sol han ido moldeando su fachada. Al habitar Casapoli, es posible percibir detalles como la textura irregular dada por el uso de madera reciclada que la conecta con la textura presente en las rocas cercanas y también con las fisuras de los acantilados. Los cambios de luz son percibidos a través de sus numerosos ventanales, por donde también ingresa una naturaleza desbordante, caracterizada por una diversidad de líneas orgánicas, fauna local y pasajera, junto a una vegetación frondosa,

Rainer Krause/Ciclo de residencias contexto y territorio 2014, registro Oscar Concha.
Adolfo Torres/Ciclo de residencias contexto y territorio 2014, registro Oscar Concha.

que nos recuerdan a cada momento la geografía en donde se encuentra inmersa. Desde la amplitud de visión que permite Casapoli es posible observar un paisaje en donde las aves hacen una constante demostración de su *expertiz* de vuelo y donde algueras, pescadores y mariscadores desafían al mar para extraer sus productos. Sólo un poco más distante, hacia el sur, es posible percibir la referencia urbana, porteña e industrial de Talcahuano y a su lado la Isla Quiriquina, un recinto militar que guarda sucesos oscuros ocurridos durante la dictadura. Sobre el mar, en constante tránsito es posible observar barcos que con distintas funciones se desplazan hacia y desde los puertos cercanos, dejando una línea de recorrido que se proyecta infinitamente sobre El Pacífico.

Desde el 2010, más específicamente posterior al terremoto y tsunami que afectaron fuertemente a esta zona, comenzamos a trabajar como directores de residencias, en primera instancia en conjunto con la agrupación Mesa8, motivados por la contingencia que significó este desastre natural. En ese complejo momento desarrollamos diferentes actividades en la Escuela Vegas de Coliumo G-449, teniendo a Casapoli como refugio, lo que nos permitió ir estableciendo gradualmente vínculos con esa comunidad educativa, especialmente con uno de sus profesores[2]. Las constantes visitas a la localidad significaron más adelante la generación de vínculos con los habitantes del albergue Municipal, situado transitoriamente en la parte en los altos de Coliumo, del cual hoy solo quedan pequeños vestigios.

Entre los años 2010 y 2017 han tenido lugar en Casapoli diversas actividades entre las que mencionamos: residencias de artistas y colectivos, claustros, charlas, encuentros, visitas de artistas como de personas vinculadas a las artes visuales y la cultura. Todas estas prácticas han ido contribuyendo a que Casapoli haya ido tomando un lugar en la circulación de arte contemporáneo en la región del Bíobío. Su emplazamiento nos permite hablar de nuestra geografía y territorio, de una diversidad del paisaje pero también abordar las problemáticas socioculturales que allí suceden.

En el 2011, en una residencia coordinada en conjunto con el colectivo Mesa8, recibimos a dos artistas extranjeros que fueron muy significativos en la búsqueda de conectarse con el lugar. Ambos abordaron el territorio a partir de situaciones que consideraron les permitirían desarrollar un proyecto en un mes, tiempo de extensión de la residencia, ellos fueron Christians Luna de Perú y Leonardo Herrera de Colombia[3]. Luna apeló en su trabajo a la condición de

Xavier Tavera/Residencia Julio 2017, registro Xavier Tavera
Sebastian Jatz/Residencia Programa Traslado, Julio 2016, registro Sebastián Jatz

Coliumo como una caleta de pescadores, generando a modo de juego *El primer Campeonato de botecitos*, pero terrestre, con la participación central de niños de la Escuela de Las Vegas y del Campamento municipal, construido en el contexto del posterremoto. Por otro lado, Leonardo Herrera tomó como punto de referencia la Industria Textil de Tomé, realizando un *Encuentro de la memoria viva* en donde se convocó abiertamente a tomecinos vinculados de alguna manera con esa industria, para compartir documentos, objetos y relatos que pudieran referirse al pasado reciente de Tomé, que la instaló nivel nacional como un importante centro de producción. Ambas residencias se centraron en lo colectivo, en donde el artista operó como un articulador y generador de un espacio de diálogo[4].

En cuanto a los ciclos específicos en 2014 se desarrolló *Contexto y territorio,* con residencias convocadas bajo lineamientos temáticos relativos a la naturaleza y al contexto socio-cultural en donde conviven educación, oficios, alimentación, arquitectura, habitabilidad, etc. Fue un ciclo realizado con artistas invitados y seleccionados, cuyos trabajos buscaron generar una interacción con la comunidad de Coliumo, Tomé y Concepción. Otra de las motivaciones del ciclo fue potenciar vínculos con artistas locales, con el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción y con espacios independientes de Concepción y Tomé.

Participaron del ciclo de residencias 2014 artistas invitados en consideración de la línea de trabajo que han desarrollado anteriormente más cuatro artistas jóvenes quienes presentaron propuestas específicas, las cuales fueron seleccionadas a partir de una convocatoria regional[5]. Del ciclo 2014 destacamos la residencia de Juan Castillo, quien desarrolló una intervención en el paisaje como continuidad del proyecto *Ritos de Paso* realizado anteriormente en el desierto de Atacama y Chiloé. Castillo realizó además, junto a la artista Natascha de Cortillas, una acción culinaria colaborativa que reunió en torno a una mesa a artistas de Concepción y de Tomé. También destacamos la participación Rainer Krause, artista sonoro, quien continuó desarrollando su recopilación de sonidos costeros además del proyecto *N* consistente en la captura de voces, para lo cual requirió la colaboración de habitantes de Coliumo, Tomé y Concepción. Durante el mes de noviembre de ese mismo año Adolfo Torres, quien desde el 2000 trabaja en el proyecto *La Olla Común* que entrelaza el arte y la cocina popular, realizó en la caleta del Morro un *Causeo comunitario* público, organizado en conjunto con La cocinería *El Loro* del cual participaron habitantes y visitantes casuales de Coliumo.

Durante el 2016 se realizó el ciclo *Territorio compartido6*, a través del cual se buscaba generar un trabajo interdisciplinar por medio de la generación de duplas constituidas por investigadores del área de las ciencias y las artes visuales. Profesionales de geología, oceanografía, antropología, biología marina e historia del arte convivieron con artistas visuales. En total fueron cinco residencias en donde no existía la obligación de generar obras o productos finales, pero sí hacer énfasis en el diálogo e intercambio de los procesos que ambos investigadores llevan a cabo para la realización de su trabajo. También una parte fundamental de este proyecto fue la sociabilización de las experiencias, las cuales fueron desarrolladas en Departamentos de la Universidad de Concepción, en donde los investigadores de las ciencias desarrollan labores docentes. Esto significó desplazar al arte a otros contextos, buscando poder ampliar el público que habitualmente participa de charlas y conversatorios.

Carla Motto/Residencia Marzo 2017, registro Carla Motto.

Daniel Cartes/Ciclo de residencias Territorio compartido 2016-2017, Taller Escuela Vegas de Coliumo, Marzo 2017, registro Oscar Concha.

Las dos publicaciones editadas hasta hoy a partir de las residencias realizadas han contemplado el desarrollo de textos para ampliar y generar lecturas tanto de las residencias, como figuras contemporáneas de vinculación territorial, no ajenas a cuestionamientos si consideramos que un artista instalado en un territorio siempre será foráneo. También han permitido abordar el trabajo de los artistas a partir de entrevistas interiorizándose con su procesos en el intento de conectarse con un lugar. Han participado en la elaboración de textos el historiador de arte Ignacio Szmulewicz y el teórico del arte David Romero.

Asumir el emplazamiento en un territorio es lo que hemos buscado a partir de la dirección del proyecto de residencias en Casapoli durante estos siete años. Trabajar desde este lugar situado frente a un horizonte que se enfrenta hacia el mar abierto, que nos mantiene simbólicamente conectados con el mundo pero al mismo tiempo nos involucra con una realidad muy particular.

Notas

1 *89, 91 Ochenta y nueve, noventa y uno, el proyecto Casa Poli*, Mauricio Pezo, Sofía von Ellrichhausen, Eduardo Meissner, Rosmarie Prim, Ediciones CASAPOLI, Concepción, 2005.

2 Nelson Gutiérrez, profesor de música y jefe UTP de la Escuela Vegas de Coliumo G-49, Tomé.

3 A partir de esta experiencia se publica el *Residente I*, en conjunto con Mesa8.

4 Posterior a la residencia de Leonardo Herrera, Mesa8 publica *El Residente II*, que reúne parte del material gráfico y visual reunido en el *Encuentro de la memoria viva,* realizado en el Club de Leones de Tomé.

5 Los residentes invitados fueron Juan Castillo, Rainer Krause, Adolfo Torres, Simon Wunderlich, Colectivo Se Vende. Los artistas jóvenes seleccionados fueron Rosa Valdivia, Miguel Godoy, Alejandro Valencia, Felipe Duart.

6 *Territorio compartido* tuvo la participación de duplas constituidas por Francisco Navarrete Sitja y Osvaldo Ulloa, Eduardo Cruces y Andrés Tassara, Alejandro Quiroga y Javier Ramírez, Gonzalo Cueto y Álvaro Espinoza, Natascha de Cortillas y Noelia Carrasco.

Eko-nomías: Apuntes sobre imaginarios domésticos - lacaza-elpan-latierra-elmar-vida-muerte-magia-caos-papas-arroz-fideos

*Jocelyn Muñoz Báez / metaverba**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.083092

RESUMEN: Pensar en la posibilidad de articular una red, un grupo o un colectivo de iniciativas autónomas en torno a las prácticas artísticas en Chile ha sido siempre un asunto complejo; si bien existen antecedentes con respecto a las diferentes formas que ha tomado la noción de "colectividad", "asociación" o "cooperativa" en las nuevas fases del desarrollo capitalista y su relación con el trabajo artístico, faltan aún materiales que relaten su trayectoria y funcionamiento desde una perspectiva que profundice sobre las complejidades que implican las relaciones afectivas y co-laborativas entre quienes proponen re-elaborar un pensamiento crítico a través del arte. Este escrito expone las condiciones y el campo de posibilidades en las que han germinado ciertas prácticas políticas que tienen como raíz la socialización desde el arte contemporáneo, específicamente en la región de Valparaíso.

PALABRAS CLAVE: articulación en red, iniciativas autónomas, prácticas artísticas en Chile

*Jocelyn Muñoz Báez (metaverba) es investigadora en arte y cultura visual. Magíster en Estudios de Cultura Visual por la Universidad de Barcelona. Desde el 2003 hasta el 2015 trabaja como co-gestora del ESPACIO-G cooperativa de arte y el proyecto de etnografía alimentaria y cooperativa La Lechuga, en Valparaíso. Integrante del Circuito de Espacios Domésticos.

Circuito de Espacios Domésticos es una red de trabajo conformada por varios nodos vinculados al arte y prácticas contemporáneas de Valparaíso y Viña del Mar. Funciona como estrategia de encuentros e intercambio de conocimientos y aprendizajes colectivos, levantando propuestas autónomas de reflexión y crítica. Estas relaciones construidas con los proyectos locales parten de una idea común de ocupación y adaptación de espacios habitables, posibilitando compartir experiencias y modos de hacer. CED esta compuesto por Espacio G Coop, Gálvez Inc., Áncora517, Worm Gallery cantera de arte independiente, La Posada de María, Nekoe, y La Pan Galería Experimental.

ABSTARCT: Thinking about the possibility of articulating a network, a group or a collective of autonomous initiatives around artistic practices in Chile has always been a complex issue; although there are precedents regarding the different forms taken by the notion of "collectivity", "association" or "cooperative" in the new phases of capitalist development and their relationship with artistic work, there are still missing materials that relate their trajectory and working from a perspective that delves into the complexities involved in the affective and collaborative relationships between those who propose to re-elaborate a critical thought through art. This paper exposes the conditions and the fields of possibilities in which certain political practices have germinated that are rooted in socialization from contemporary art, specifically in the Valparaíso region.

KEYWORDS: articulation in network, autonomous initiatives, artistic practices in Chile

Pensar en la posibilidad de articular una red, un grupo o un colectivo de iniciativas autónomas en torno a las prácticas artísticas en Chile ha sido siempre un asunto complejo; si bien existen antecedentes con respecto a las diferentes formas que ha tomado la noción de "colectividad", "asociación" o "cooperativa" en las nuevas fases del desarrollo capitalista y su relación con el trabajo artístico, faltan aún materiales que relaten su trayectoria y funcionamiento desde una perspectiva que profundice sobre las complejidades que implican las relaciones afectivas y colaborativas entre quienes proponen re-elaborar un pensamiento crítico a través del arte.

En el período subsiguiente a la pactada transición chilena hacia la democracia, la voluntad de generar espacios de colaboratividad más allá de la lógica capitalista parecía ser una inversión de alto riesgo, demasiadas desconfianzas, tiempo y compromiso para generar un contenido común con bajas perspectivas de rentabilidad. Como resultado, la mayor agrupación de artistas, denominada UNA (Unión Nacional de Artistas) se constituye recién a partir del año 2008, con la voluntad de incidir en las políticas públicas en materia cultural. Lo que ha traído como consecuencia que las relaciones entre prácticas de arte y experiencias políticas de resistencia hayan estado por mucho tiempo en contradicción, o al menos en un lugar en que el arte como política de vida continúa eternizando al espectador y reproduciendo modelos de representación sin encontrarse con las experiencias de autoconocimiento. Dada la compleja relación del

fenómeno del arte en la era de la mercantilización, resulta imprescindible relatar y comprender las herramientas y modos en que las prácticas de grupos minoritarios –lo que llamo las minorías del arte– organizan y comparten saberes, relaciones e ideas. Pero además, cómo estás mismas iniciativas se ven condicionadas por sus tensiones internas al ser organismos imbricados a la red de inteligibilidad absoluta del capitalismo.

A partir del conocimiento situado de las experiencias de discontinuidad y ruptura con modelos de representación en el territorio del arte. Este escrito expone las condiciones y el campo de posibilidades en las que han germinado ciertas prácticas políticas que tienen como raíz la socialización desde el arte contémporaneo, específicamente en la región de Valparaíso.

Un ejemplo concreto de estas formas de experimentación es la red o circuito de espacios domésticos (CED). Se trata de un serie de espacios e iniciativas que han articulado un red de flujos de arte, lugares que han establecido alianzas, cruces y microeconomías alternas elaborando un relato propio sobre los modos en que las pequeñas asociaciones de singularidades deciden vivir juntas y proyectar una entidad, un algo más allá de ellas mismas.

En medio de la tensión normativa que ejercen los procesos culturales actuales, la experiencia de CED ha abierto la posibilidad de establecer algunas perspectivas en torno al agenciamiento individual y colectivo como política del arte.

Parque Escuela 36, cerro Larraín, Valparaíso, Chile. (Foto: Posada de María)

I-*oikos*: apuntes sobre la generación de espacios domésticos / Valparaiso.

En el proceso de construir subjetividad colectiva, o más bien de enunciar "otros modos" de contruir relaciones entre singularidades, es preciso reconocer que las formas de mutualismo entre humanos resulta muchas veces incoherente, compleja y difícil. La aparición de un grupo, un nodo, una colectividad o como quieran denominarse los grupos humanos de trabajo, nunca sucede de manera aislada sino desde un acto escencialmente cooperativo, lo que quiere decir en alianza con nuestras formas de vida individual o colectiva y en respuesta a una necesidad común de vivir más allá de las condiciones que el medio genera.

A partir del año 2013 se organiza en Valparaiso el Circuito de Espacios Domésticos, CED. Un proyecto que se definía como un espacio interdisciplinar de colaboración entre artistas, producciones y proyectos culturales de Valparaíso y que ha tenido como dimensión común, "la casa". Entendida esta última como lugar colectivo, territorio de exploración en proceso y por sobre todo espacio de vida.

En ese espacio, normativamente reservado para la socialización íntima entre "familias", se han organizado, dada las condiciones de la ciudad de Valparaíso, formas de existencia que responden a una economía del espacio, de las distancias y la condición de ciudad en/de tránsito; tanto para las mercancías como para el capital provincia que viene en la forma de cientos de estudiantes en viaje desde el interior de la región. En este contexto, "la casa", suele ser un espacio común construido desde las afinidades, una práctica mediada en gran parte por las condiciones geográficas, afectivas y económicas, y que términan por construir formas, modos y narrativas de exploración y autoorganización en el cotidiano.

Los espacios domésticos son, de este modo, fundamentalmente prácticas de vida, orgánicas que instalan su saber desde el arte, partiendo de la confluencia con ciertas ideas sobre la autogestión, la cooperatividad y la crítica al trabajo. Con la voluntad de organizar entre nosotras otros conocimientos y sobre todo "modos de hacer y de hablar", desde prácticas culturales y artísticas.

Los espacios domésticos se organizan en medio de una urgencia por construir imágenes críticas sobre las nuevas formas de visibilidad implicadas en la reconfiguración de la ciudad de Valparaíso y han sido lugar de confluencia de algunas prácticas artísticas y algunas prácticas políticas.

Si tuviéramos que subrayar algunas de las ideas fundamentales que los diversos pensamientos integrados que los espacios domésticos han aportado a los modos de hacer en el arte local, señalaríamos principalmente, la relación/tensión de los afectos en la órganica interna. Es decir, la micropolítica espacial y afectiva, sus grados de coherencia/incoherencia, la economía y el lenguaje de los territorios y el cotidiano.

Desde su singularidad, han constituido un primer campo de prueba para el ejercicio de levantamiento de redes autoorganizadas en el terreno del arte y la colectivización de saberes; con prácticas como talleres de huerto, permacultura y en Áncora, la construcción de un Parque escuela por la Posada de María, junto a vecinos del cerro Larraín; residencias que abordan temas de género, sonido, huertos, técnologías DIY han sido exploradas por Espacio G; en Galvéz Inc y La Pan, exposiciones de artistas, talleres y conversatorios; en Nekoe o Worm ciclos de exposición permanentes; y el centro de alimentación colectiva La Lechuga, que funcionó en Espacio G desde el 2012 al 2015, entre otras. Todas propuestas desarrolladas a través de la negociación directa entre sus ejecutores y los espacios. Porque intuitivamente sabemos que lo que termina por construir el marco de relaciones, es la pura afinidad.

Desde diferentes modos de hacer, las iniciativas de esta red de espacios domésticos han encontrado un punto de apoyo, abriendo sus espacios de vida a impulsos transdisciplinares. Por tanto, la mayoría de las iniciativas aquí relatadas han devenido catalizadores de una energía que les precede. Han sido capaces de abrir entradas alternativas a relatos y formas de arte contemporáneo descentradas que amplían constantemente la posibilidad de reflexión sobre nosotras mismas.

II-Principio de autoconservación en la precariedad de Valparaíso.

Los territorios en que una ciudad puede ser dividida han sido generados y ordenados justamente para posibilitar su lectura, que es casi lo mismo que decir su control (Delgado, 2004).

Valparaíso supone un caso particular de organización, cuya complejidad sólo puede ser definida a través del análisis de varias capas diferenciadas de organización y transformación.

Desde el punto de vista geopolítico, Alimapu, (voz mapuche que quiere decir "tierra roja o tierra quemada") fue el nombre dado por los changos al territorio costero que hoy corresponde

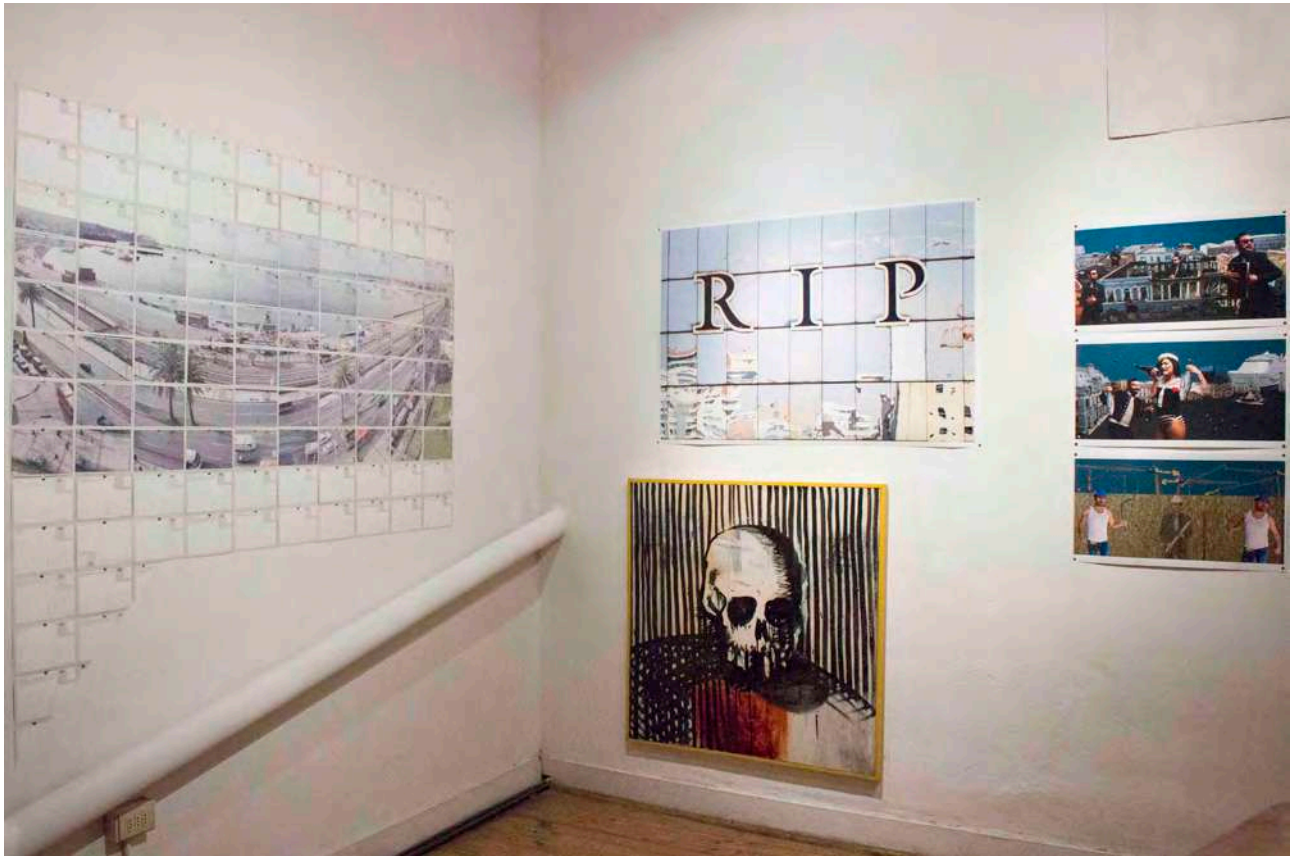
Fachada Worm Gallery, Valparaíso, Chile. Exposición "Proyecto Gusano" (Alfredo Da Venezia – Mariana Guzmán – Carlos Silva / 2013) y una de las primeras reuniones informales para articular CED.
(Foto: Worm Gallery).

a Valparaíso, posee características únicas dentro del país, tanto en su aspecto topográfico, físico y urbano, como por su mitología. Desde sus orígenes confluyen en la ciudad dos factores que han perfilado su identidad. Esto es, su carácter urbano y la actividad portuaria que la definen como ciudad-puerto durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX.

La ciudad en sí misma es un tejido disperso de capas, pliegue y repliegue de tiempos. Solo habitando el orden interno de este territorio es posible hablar de sus economías domésticas. Es en ese orden interno que posee la ciudad, sus ekonomías cotidianas, donde encontramos lo que ha perdido a partir de su nombramiento como ciudad "patrimonio" de la humanidad el año 2003.

Los modos en que la organización urbana y la emergencia de la "ciudad turística" (como escenario donde se han profundizado las políticas de segregación social a más de diez años de ser designada como ciudad patrimonial por la Unesco), han des-integrado y reestructurado los sistemas y formas de vida que autorregulaban internamente los tránsitos y memorias hoy capturados como escenarios del espectáculo para una ciudad fetiche.

Exposición "Heterotopías del Desastre", cerro Concepción, Valparaíso, 2015. Muestra organizada en respuesta a la especulación inmobiliaria que provocó el cierre del espacio-casa de Espacio-G. Obras de Mauricio Román, Carlos Silva, Juvenal Barría y José Pemjean.
(Foto: José Pemjean).



En tanto, los nuevos imaginarios geopolíticos de la ciudad han surgido como esferas claves en la creciente violencia urbana, el plusvalor generado por las inmobiliarias, y las nuevas fronteras establecidas a partir de la patrimonialización de las culturas. En el caso de Valparaiso, hablamos de un minúsculo sector geográfico productor de una nueva ciudad. Donde la economía de sus habitantes comienza a funcionar bajo la lógica de un valor abstracto, mediado principalmente por la intensidad y los grados de penetración del modelo progresista de desarrollo turístico y urbano.

Precisamente, en esta línea de gestión articulada al interior de los países OCDE que integró a Chile en año 2010. La idea de cultura adquiere formas predeterminadas, su recomposición apunta hacía modelos de identidad programados desde una lógica ciudadana. De alguna forma la cultura es pensada como motor creativo que da impulso a la industrialización, lo que se ha convertido en prioridad dentro de las democracias liberales de América Latina, extendiendo nuevas y sutiles formas de precarización y convirtiendo la subjetividad creativa del pensamiento y las prácticas artísticas y creativas en "Industrias de la creatividad". En este sentido, el arte o las "tecnologías blandas" aplicadas al arte son capitalizadas como herramientas de control social.

Los aparatos de captura son múltiples, dúctiles, líquidos y se encuentran naturalizados al interior de nuestras propias prácticas. Pero incluso aquí, la potencia de la vida permanece, dicen que quien sabe hacer funcionar un sistema sabe también sabotearlo eficazmente. Si bien nadie puede de manera individual dominar el conjunto de las técnicas que permiten al sistema actual reproducirse, la tendencia a reunir y compartir experiencias fuera de las estructuras o modelos de acción predeterminados es una de las posibles salidas.

Podemos reconocer que existe una pedagogía que coloniza también la potencia creativa desde distintos lugares de privilegio, invisibilizando prácticas artísticas enraizadas a los contextos de vida-política que funcionan de manera difusa, aleatoria y desmarcadas del campo académico-institucional, susceptibles de ser reescritas, por tanto, integradas a los mecanismos de visibilidad donde la contradicción o diferencias son desactivadas para su mejor consumo.

La pregunta para las iniciativas de arte autónomas y para quienes durante la última década han instalado modelos de agenciamiento colectivo, singularidades políticas de arte y pensamiento contémporaneo y todos quienes de alguna manera trabajan desde la producción inmaterial.

Es como moverse desde lógicas que no estén fundadas en los cimientos de una estructura inmóvil y predeterminada. Y como construir un trabajo en torno a nuestras propias experiencias, basado en la singularidad de cada una de las prácticas y propuestas de acción, así como las distintas políticas de elaboración contenidas en los modos de hacer.

Trabajo de encuadernación revista Doméstica 02, para exhibición Umbral en Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso FIFV, 2015.

La tendencia a cosificar y capturar potencias o iniciativas es siempre el peligro. En la etapa actual de capitalismo cognitivo, la comunicación y sus medios se encuentran del lado de un mismo pensamiento totalizador. Se trata de tácticas de invisibilización que deben ser comprendidas como instrumentos de penetración, colonización y dominio cultural sobre el discurso, en el que podemos encontrar una tendencia a homogeneizar, contener y rentabilizar las producciones de sentido. Las características de este modelo de "pensamiento único", están referidos a los lugares teóricos desde donde se construye el discurso crítico. Pero volviendo a la necesidad de descolonizar las prácticas artísticas específicamente, es urgente que sepamos reconocer en el contexto más cercano, los grados de autoprecarización e instrumentalización de las que somos sujetos. En especial cuando la producción tienen que ver con nuestras propias formas de vida, haciéndonos caer en contradicciones y formas de opresión hacía nosotras mismas.

Con esto me refiero específicamente a que, en el contexto de una ciudad que ha devenido espectáculo de sí misma, el potencial escenario es la totalidad de sus relaciones. En el presente, la contradicción esta precisamente en devenir recurso cultural. Una interfase más en el amplio espectro de la máquina extractivista.

Referencias

BERARDI, F. *La fábrica de infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

DELGADO, M. De la ciudad concebida a la ciudad prácticada. *Revista Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura***,** n. 62, 2004 **(**Crisis y reinvención de la ciudad contemporánea).

MAYOS SOLSONA, G. Cognitariado es precariado. El cambio en la sociedad del conocimiento turboglobalizada. En: ROMÁN, B.; DE CASTRO, G. (coords.). *Cambio social y cooperación en el siglo XXI (vol. 2): El reto de aumentar la equidad dentro de los límites ecológicos*. Barcelona: Intervida / Educo / UB, 2013.

LAZZARATO, M. El ciclo de la producción inmaterial. *Revista Brumaria 7*, Arte, Máquinas, Trabajo inmaterial, 2006.

ROLNIK, S. Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* (Universidad El Bosque Colombia), v. IX, n. 18-19, p. 9-22, 2008.

ROLNIK, S.; GUATTARI, F. *Micropolíticas, Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Notas

1 Este texto corresponde a una adaptación del texto de mismo nombre publicado en el libro *Del mapa a la casa. Experiencias de autodeterminación,* Valparaíso: CED (2016), a propósito del Circuito de Espacios Domésticos, una red de trabajo conformada por varios espacios locales vinculados al arte y prácticas contemporáneas.

Inmersos en el ecosistema tropical - viaje por América Latina y algunas arquitecturas del trabajo en red[1]

*Rosa Apablaza Valenzuela**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.093112

RESUMEN: Este texto surge a partir de un viaje que realicé en febrero y marzo 2012 por Perú, Bolivia, Argentina, Brasil y Ecuador. Entre 2006 y 2011, realicé a través del proyecto Desislaciones, un proceso de investigación, difusión y vinculación de colectivos, organizaciones sociales y agrupaciones que trabajaban de forma colaborativa en la región. El proyecto fue desarrollado principalmente desde España, país donde residí durante el mismo período. Si bien durante esos cinco años, fui articulando una serie de contactos presenciales y actividades con algunos colectivos o integrantes de ellos, el motivo del viaje surgió por la necesidad de entrar en contacto directo y experimentar de primera mano intercambios subjetivos y formas de organización que venía investigando desde la distancia. Aquí relato mi experiencia en Brasil, específicamente en Fiar 3, Festival de Intervenções Artísticas do Recôncavo Bahiano.

PALABRAS CLAVE: colectivos, intercambios subjetivos, formas de organización, FIAR 3

ABSTRACT: This text comes from a trip I made in February and March 2012 in Peru, Bolivia, Argentina, Brazil and Ecuador. Between 2006 and 2011, I carried out through the Desislaciones project, a research, dissemination and linking process of collectives, social organizations and groups that worked collaboratively in the region. The project was developed mainly from Spain, country where I resided during the

*Rosa Apablaza Valenzuela es artista visual, performer, gestora cultural y escritora de textos críticos sobre arte. Licenciada en Artes por la Universidad de Chile. Creadora del proyecto Desislaciones (2006/2011), co-creadora de los proyecto Trans Acciones Utópicas (2016, junto a Centro Rural de Arte, Argentina) y de Ecossistema Tropical 2.0 (2012, Junto a Felipe Brait, Brasil). Ha sido becada para realizar diversas residencias para artistas, tanto en Latinoamérica como en Europa. Ha coordinado y participado en diversos proyectos, exposiciones colectivas y encuentros internacionales y ha publicado en revistas, catálogos y medios independientes de Chile, Argentina, Brasil, México, Colombia, Cuba y España. Entre 2012 y 2014 fue columnista en ArteyCritica.org. Actualmente es miembro del equipo editorial de Los Libros de La Mujer Rota (Chile).

same period. Although during those five years, I was articulating a series of face-to-face contacts and activities with some groups or members of them, the reason for the trip arose from the need to come into direct contact and to experience firsthand subjective exchanges and forms of organization that I had been investigating from a distance. Here I tell my experience in Brazil, specifically in Fiar 3, Festival of Artistic Interventions of Recôncavo Bahiano.

KEYWORDS: collective, subjective exchanges, forms of organization, FIAR 3

> La información disponible es abrumadora: todo un universo de ideas, imágenes y textos que no cesa de expandirse en múltiples direcciones. Cada elemento posible tiene muchas capas de significado en las que podemos buscar y cada elemento a su vez se haya conectado potencialmente con otros muchos, tal vez pertenecientes a categorías muy distintas.
>
> -- Ricard Solé, Redes Complejas. Del genoma a internet.

En busca del ecosistema tropical

Este texto surge a partir de un viaje que realicé en febrero y marzo 2012 por Perú, Bolivia, Argentina, Brasil y Ecuador. Entre 2006 y 2011, realicé a través del proyecto Desislaciones[2], un proceso de investigación, difusión y vinculación de colectivos, organizaciones sociales y agrupaciones que trabajaban de forma colaborativa en la región. El proyecto fue desarrollado principalmente desde España, país donde residí durante el mismo período. Si bien durante esos cinco años, fui articulando una serie de contactos presenciales y actividades con algunos colectivos o integrantes de ellos, el motivo del viaje surgió por la necesidad de entrar en contacto directo y experimentar de primera mano intercambios subjetivos y formas de organización que venía investigando desde la distancia.

Aquí relato mi experiencia en Brasil, específicamente en Fiar 3, Festival de Intervenções Artísticas do Recôncavo Bahiano[3].

Fiar Bahía 3: ecosistema tropical expandido.

Esta etapa fue una de las principales motivaciones para realizar el viaje: el encuentro FIAR Bahía 3, que se llevó a cabo entre el 29 de febrero y el 3 de marzo de 2012, organizado por Tininha Llanos y José Balbino, fundadores de Casa da Alegría[4].

Se realizó entre las localidades de São *Félix* y Cachoeira, ciudades del recôncavo bahiano, separadas por el río Paraguaçú, unidas por el Puente Imperial Pedro II, que por su ubicación estratégica, son de extrema significancia en la fundación de Brasil, su tradición esclavista y el proceso de independencia de Bahía.

Aquí tuve la oportunidad de compartir y experimentar un proceso de intercambio con colectivos brasileños de distintas ciudades. Algunos nuevos y otros con los cuales venía tejiendo lazos desde el 2007, mediante los proyectos Desislaciones y Residencia Temporal[5].

El encuentro, cuya programación estuvo compuesta por la participación de artistas y colectivos, y la realización de performances, talleres, charlas, proyecciones, intervenciones colectivas y experimentaciones que promovían acciones integradas a la atmósfera local, fue una experiencia de un valor incuantificable, en tanto espacio de compartimiento, diálogo, comunidad temporal y pertenencia, producción de subjetividades y afectos y también por todas las posibilidades de encuentro y colaboración que me brindó para los días siguientes en Brasil, para entender ese contexto y para crear fuertes lazos de trabajo y amistad que perduran hasta el día de hoy.

En palabras mencionadas en el blog de FIAR por la curadora y productora ejecutiva del festival Tininha Llanos:

> Fiar es hacer red, y Fiar 3 se propone como un festival de intervenciones en el cual los residentes son generadores de redes artísticas en sus localidades. Justamente por entender que en otro momento esos grupos ya realizaron un mapeamiento de grupos y artistas individuales en sus territorios de origen, correspondiendo al festival proporcionar un espacio de encuentro de redes, en la construcción de un contexto más amplio de producción y circulación artística.

Cuatro años después, en 2016, durante Ecosistema Tropical 2.0[6] (proyecto que realizamos junto a Felipe Brait y nueve colectivos brasileños en cuatro ciudades de Brasil; São Paulo, Salvador, Río de Janeiro y Belem), entendí con precisión los antecedentes históricos de una red de artistas que trabajaban con intervenciones urbanas en Brasil, de los cuales varios participaron de FIAR. Lo cual se explica con la consecución histórica de los siguientes hechos:

Alrededor del año 2000, surgió en el contexto artístico brasileño una gran diversidad de creadores que proponían otras prácticas, que dentro de los circuitos comerciales y estatales no tenían cabida, principalmente vinculadas al trabajo colectivo y al espacio público. Existió entre ellos una sincronía que se fue dando de forma espontánea por los propios cambios históricos. Uno de los hechos históricos determinantes fue la relación que establecieron con el *Movimiento de Moradía*, en el cual en palabras de Felipe Brait los colectivos "vieron una vía para la politización y radicalización de sus prácticas."

Este lo explica como:

> el Movimiento Social de Moradía ofreció un aparataje político a los grupos artísticos al mismo tiempo que los colectivos ofrecieron una dimensión estética al movimiento social, uno de los hechos emblemáticos en este sentido fue la colaboración que existió de parte de varios colectivos de arte para resistir el desalojo de la Ocupação Prestes Maia en Sao Paulo.

Por lo tanto, al referirme al centro de las cuestiones desarrolladas en FIAR no puedo dejar de mencionar sus objetivos implícitos: poner en valor el trazado de los caminos recorridos anteriormente entre los colectivos, revivir un modelo de organización grupal que desde años atrás venían tejiendo desde un espacio afectivo. Tal como dice Felipe "un agenciamiento biopolítico que parte de los afectos, nosotros nos organizábamos, mirando unos las caras de los otros, ahí decidíamos un trabajo e íbamos para la calle, ¿por qué a la calle? Porque las galerías, museos y centros culturales no aceptaban aquello que nosotros queríamos expresar en cuanto a arte, por eso también el uso del espacio público".

Otro antecedente importante es que muchos de estos artistas que aún eran estudiantes, comenzaron a usar las posibilidades que tenían para encontrarse con los distintos nodos emergentes distribuidos por Brasil. Una de ellas eran los encuentros estudiantiles, tales como congresos o salones nacionales de estudiantes. Estos encuentros fueron fundamentales para que los distintos colectivos que emergían se fueran encontrando y fortaleciendo, lo cual derivó en que entre algunos crearan su propio salón de arte que fue el *I Salão de Maio*, realizado en Salvador de Bahía en 2004, que después tuvo una II versión en 2005, ambos enfocados en intervenciones urbanas. En estos primeros encuentros lo más importante era estar juntos, crear un sentido de pertenencia y la construcción de una escena que otorgara legitimidad a estas nuevas prácticas para poder salirse de los espacios de estandarización y normatividad.

Intervención "Descascando o abacaxi" de OPA! + GIA durante Me Dê Motivos. residência processual colaborativa na Cidade de Salvador, Bahia.
(Foto: cortesía de Opavivará)

Un hecho importante de mencionar es que este encuentro, donde GIA (Grupo de interferencia ambiental) estaba invitado, coincidió con la realización de la residencia artística ME DÊ MOTIVOS → OPA!+GIA que ese mismo año se adjudicó un edital de la red nacional de Artes Visuales de FUNARTE, motivo por el que el colectivo Opavivará estaba en el encuentro.

Entonces, puedo decir que lo que primó en FIAR fue establecer a través de acciones, relaciones críticas con el territorio, inmersiones, interferencias, el uso de la ciudad como campo de acción, pero por sobre todo el fortalecimiento de ese tejido que había comenzado alrededor de los años 2000.

SambaGIA. Acción de GIA Bahía en Fiar 3, 2012.
(Foto: cortesía de Opavivará)

Descripción día a día

El 29 de febrero FIAR empezó a las 9 de la mañana con la intervención "Sua roupa com a sua cara" del colectivo o "la grife preta" Mucambo Nuspano[7] en la feria de Cachoeira. Esta intervención consistió en instalar un puesto en la feria para invitar a los comerciantes a ser retratados, a los cuales se les tomaba una foto del rostro que luego era pintada sobre una camiseta con la técnica del graffiti.

De forma paralela a esta acción comenzaron dos talleres, una "oficina de pinhole" (cámara estenopeica), dirigida por la artista Bianca Portugal y un taller de "animação em película" dirigida por la artista Paula Damasceno, ambos en la Associação do Bairro do Tororó en Cachoeira.

Cerca de las 16 hrs., comenzaron una serie de charlas en el Centro Cultural Dannemann en São Félix, las cuales tenían por título "As Redes Colaborativas de Arte". Los participantes fueron: Patricia Francisco (RS), Milena Durante[8] – EIA (SP), Rosa Apablaza – Desislaciones (Chile) y Luis Parras – GIA e PIA (SP/BA). De forma simultánea a esto, *rádio amnésia* dirigida por Sérgio Melo, comenzó un programa radial donde se transmitieron las charlas. Por mi parte expresé la necesidad de renovar y experimentar nuevas formas de organización política respecto al trabajo en red y la importancia del uso de herramientas tecnológicas que permitiesen mayor acercamiento entre los diversos nodos de creación artística/activista en Latinoamérica.

El día siguiente, 1° de marzo, comenzó aproximadamente a las 10 de la mañana con el artista Ricardo Brazileiro[9] quien realizó la acción "3C0" en el Jardim Grande de Cachoeira la cual consistió en

> una intervención urbana interactiva que colectaba datos ambientales en tiempo-real y actuaba creando un ecosistema híbrido que reaccionaba con las intensidades del cotidiano urbano. Las reacciones eran acopladas en servomotores que accionaban unos paraguas equipados con sensores analógicos y digitales capaces de sentir informaciones como temperatura, intensidad de luz y ruidos, señales sonoras, gases y contaminación.[10]

Flutuador.
Acción Flutuador de Colectivo GIA en colaboración con OPA! en Río Paraguaçú.

Después de esta intervención volvimos al Centro Cultural Dannemann donde se realizaron un bloque de charlas llamadas "intervenções urbanas: poéticas e ativismo – proposta para um fazer junto", donde participaron Cristiano Piton (GIA-BA), WG (PI), Marcelo Terça-Nada (PORO-MG) y Felipe Brait (Frente de Três de Fevereiro-SP). A las 18 hrs. en el mismo lugar se realizó el lanzamiento del libro *Intervalo, Respiro, pequenos delocamentos – ações poéticas do Poro*.

A las 20 hrs. en el mismo tuvo lugar una "Palestra Show"[11] dirigida por los mestres puerto alegrenses Paraqueda y Paulo Romeu, acompañados por el mestre Valmir, de a *Irmandade da Boa Morte* y del compositor y profesor Cristiano Figueiró. Esta actividad consistió en la presentación del proyecto *Samba e Raiz Africana*[12] realizado en Puerto Alegre (aprobado por FUNARTE, dentro del premio *Interações Estéticas, residencias artísticas em pontos de cultura*) y una presentación musical entre ellos en conjunto con distintos músicos participantes del encuentro.

El 2 de marzo comenzó cerca de las 7 de la mañana, mediante un debate libre durante un viaje en barco descendiendo por el Río Paraguaçú, una experiencia liberadora de pertenencia, viaje colectivo y comunidad. La posibilidad de este viaje estaba abierta al público y entre quienes se adhirieron estaba el escritor Marcio Junqueira. Durante esta jornada el Colectivo GIA realizó en el mismo río la acción *Flutuador* que muy bien lo precisa la descripción publicada en el blog de FIAR:

> Objetivamente, el flotador es una estructura como un 'deck' flotante, anclado en una playa pública, al cual puede tener acceso cualquier persona y que esa persona pueda darle el uso que desee. Es decir, el objetivo también de este proyecto es plantear cuestiones acerca de la libertad de utilización de los espacios públicos ya que ninguna regla existe en este ambiente, que es temporalmente gestionado por las personas en el instante en que lo ocupan, además que la distancia física de la tierra (playa) posibilita muchas oportunidades de actuación y libertad.[13]

El 3 de marzo se realizó el proyecto Calón-a-quilo, de CAMBANA[14], producto de una investigación realizada desde 2010 por Maicyra León y Márcio Lima en conjunto con gitanos en sus campamentos en el Recôncavo Baiano. Consistió en acciones en la feria de la ciudad, entre las tiendas de los feriantes y de forma itinerante, realizadas por artistas que dialogaron con aspectos de la experiencia en las comunidades. También proyectaron un documental sobre el proyecto.

Entre las 14 y 19hrs. realizamos diversas Intervenções Coletivas en Cachoeira.

El mismo día, GIA, integrado por Luis Parras, Everton Marco, Tiago Ribeiro, Mark Dayves, Cristiano Piton, Tininha Llanos y Ludmila Britto nos deleitaron con SAMBAGIA[15] la acción comenzó con un recorrido con un *carrinho* por la feria de Cachoeira y después con una estación más extensa frente a un bar donde estuvimos bailando, cantando y bebiendo. El centro de la fiesta fue la musa Michelle Mattiuzzi, artista de performance. Me viene esta imagen a la cabeza: el mundo se estaba derrumbando y nosotros estábamos sambando encima de las ruinas, a veces el único lugar de fuga.

Terminamos con música en vivo y baile en homenaje al género afrobeat en el Centro Cultural Dannemann por el artista sonoro y productor Edbrass Brasil, junto a la manipulación de videos en tiempo real por parte de Jarbas Jácome.

El encuentro nos devolvió la consciencia de *okupar* y apropiarnos del espacio público y experimentar instancias de comunidad que, como diría Raúl Zibechi en su libro "Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento (2007)", contiene en sí misma un poder curativo. Experimentamos lo colectivo como una experiencia de desalienación, y vivimos de primera mano la soltura y cooperativismo presente en la extensa tradición de trabajo colectivo que existe en Brasil.

> En las cosmovisiones tradicionales no existe separación entre salud y forma de vida, o sea, comunidad. Por eso "la salud de los individuos en cuanto cuerpos físicos, depende, básicamente de la salud de la comunidad". (MALDONADO, 2003) El concepto curativo de la medicina indígena forma parte del concepto curativo de esa sociedad, y se asienta, por un lado, en una tupida red de relaciones sociales de reciprocidad: minga o trabajo comunitario, asambleas y fiestas colectivas: espacios para "liberar armoniosamente el subconsciente, tanto el individual como el colectivo (RAMÓN, 1993, p. 329)". (ZIBECHI, 2007, p. 39)

Herramientas tecno-políticas

> Nuestra sociedad en red hace cada vez más posible que pequeños cambios desencadenen grandes efectos. Cada uno de nosotros, empleando adecuadamente lo que la red le ofrece, puede participar en la historia y su devenir. (SOLÉ, 2009, p. 48)

Durante el encuentro, difundí, como herramientas tecno-políticas, los proyectos N-1 y su nodo latinoamericano AnilloSur[16], que ponen a disposición una serie de herramientas mediante una plataforma de código abierto para el intercambio de contenidos, la organización y acción de

grupos sociales y el aprendizaje colectivo. N-1 ha sido creado por Lorea, *federación de servidores libres*[17], que se define como *un "semillero" de redes sociales sobre un campo de experimentación*[18]. Hablamos de la importancia de que velemos por la seguridad de la información que compartimos o los datos que subimos a una determinada plataforma. En gran medida porque todos los deseos y flujos de información que existen tras nuestro "deseo de comunidad" son y podrían seguir siendo cooptados por el mercado cultural, el mayor depredador dentro de nuestro ecosistema tropical, por boicots a la cultura libre y a nuestras prácticas subjetivas.

El trabajo en red requiere de un soporte que albergue su desarrollo; un medio o hábitat que permita la interacción entre los nodos, el almacenamiento de datos o la generación y compartimiento de servicios en una comunidad. Estos medios van variando, determinados por el tipo de relaciones en la interacción, su emergencia en tanto red y diversas fugas que dependen

Mapa sobre el hacktivismo en América Latina, realizado por Héctor Capossiello, hacker, mediactivista chileno y parte del grupo de administradores de N-1 y AnilloSur.

de las necesidades de la red y su evolución. En las redes que funcionan de forma presencial, el hábitat, podría ser algo tan sencillo como un espacio físico. Otras redes combinan espacios virtuales y físicos, mediante actividades, como encuentros, seminarios, etc. y en otros casos, mediante hackerspaces que integran *hacklabs* o laboratorios hacker *o makerspaces* (espacios o comunidades donde personas con intereses principalmente basados en tecnologías libres y procomún se reúnen, socializan, comparten conocimientos y colaboran en la producción de proyectos) o simplemente espacios informales compartidos.

Existen diversas herramientas tecno-políticas que nos permiten el trabajo en red, a través de metodologías de trabajo participativo. Una de las acepciones que más acertadas me parece para explicar tanto estas herramientas como el trabajo colaborativo, es la que propone *Transductores*[19] al explicar el concepto que da nombre a su proyecto:

> son dispositivos que traducen, median y producen nuevas energías, pero sin demarcar su orientación o su valor, sino esperando que el cuerpo donde se inscribe el proceso de transformación se adapte y reinvierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía. […] Desde la perspectiva de los movimientos sociales, los estilos transductores median y negocian los objetivos políticos de un movimiento, facilitando que emerjan energías diferentes según las diversas metas y modos de actuación, de tal modo que se producen nuevos desbordes y evoluciones inesperadas. Los transductores trabajan con las sinergias de cada movimiento y situación social, abriendo nuevas posibilidades de cambio, más complejas y globales, creando situaciones peculiares u operando como disparadores, al mismo tiempo que generan el intercambio de conocimientos y de estilos de vida entre los agentes implicados). (TRANSDUCTORES, 2009, p. 17-18)

Fiar fue una experiencia de inmersión en el tramado conformado por colectivos de arte/política brasileños, que nos otorgó una dimensión bastante precisa sobre las dinámicas del trabajo colaborativo en el país, que sin duda no escapa a aspectos culturales y sociales predominantes en Brasil, tales como la experiencia de la celebración, la fiesta y *okupación* del espacio público, en tanto experimentación colectiva de insurrección y la práctica del grupo como modelo *paleolítico primario y radical*, mencionado en la Taz de Hakim Bey en contraposición a la estructura cerrada de la familia como núcleo.

> La familia queda cerrada, por lo genético, por la posesión machista de la mujer y los niños, y por la jerárquica totalización de la sociedad agrícola-industrial. El grupo en cambio está abierto. No a todos, por supuesto, pero sí a los grupos de afinidad y a los iniciados que se comprometen por

> lazos amorosos. El grupo no forma parte de ninguna jerarquía superior, sino que constituye un modelo horizontal de relaciones, de lazos de sangre que se extienden, de contratos y alianzas, afinidades espirituales, etc. (BEY, 2007, p. 15)

A pesar de que todas las acciones que realizamos en el espacio público siempre fueron integradoras y de ninguna forma agresiva con el medio, respecto a la experiencia en São Félix y Cachoeira, pudimos también percibir que Brasil continúa siendo un contexto en el cual podemos ver considerables divisiones sectoriales. Por un lado, tenemos el Brasil hipertecnologizado, con la existencia de un gran movimiento en torno al software libre, la existencia de infinitas cibercomunidades y grupos de personas especializadas, tanto en desarrollo intelectual, político y tecnológico pero, por otro, tenemos el Brasil marcado por inmensas divisiones sociales, respecto al acceso al conocimiento, diferencias socioeconómicas, grupos marginados respecto a aspectos étnicos, religiosos y tradicionales y altos niveles de racismo. Este último aspecto trabajado por parte del colectivo Frente 3 de Fevereiro[20], también participante del encuentro.

Galera Fiar 3, 2012.

ME DÊ MOTIVOS. Salvador de Bahía – Compartiendo con OPA! + Gia

Después de FIAR 3, junto a Felipe Brait y Michelle Mattiuzzi, tuvimos el honor de compartir, en casa de Dalila Pinheiro, con los colectivos OPAVIVARÁ! + GIA durante una experiencia una semana que llamaron ME DÊ MOTIVOS. RESIDÊNCIA PROCESSUAL COLABORATIVA NA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA.[21]

Guiados por ellos recorrimos la ciudad, entramos a espacios en desuso, charlamos acerca de las diferencias en cuanto a prácticas de okupación de España y Brasil, donde en este último país eran más escasos los espacios okupados que arrancaban de la marginalidad, y que se conformaban como organizaciones en contra de la especulación inmobiliaria, como formas de gestión colaborativa de espacios de vivienda o como centros sociales (situación que en la actualidad ha cambiado bastante).

Respecto a esto, ahondamos en una entrevista que realizamos durante nuestra estancia en Bahía a Pedro Victor Brandão, en ese entonces integrante de Opavivará!, quien realizó un

mapeo de distintas problemáticas de Río de Janeiro, respecto al control social, procesos de gentrificación y transformaciones que vive la ciudad y de cómo, a partir de la toma de consciencia de estas transformaciones, se ha ido vinculando a diferentes organizaciones activistas. Nos contó acerca del grupo *In.sur.rei.ção* del cual formaba parte y su trabajo en conjunto al activista español Pablo de Soto y la activista italiana Laura Burocco. Ahondó en la importancia de Fiar, como una instancia que traslada dinámicas de redes virtuales a un espacio de encuentros presenciales.

Como una ofensiva al control social en nuestras ciudades, como estrategia irónica de insurrección al problema de la falta de espacios de recreación y libertad, a la ciudad cooptada por el capital, la gentrificación y la especulación inmobiliaria y como festividad colectiva, participamos de la intervención "Descascando o abacaxi", organizada por OPA! + GIA, que junto a Felipe Brait nombramos como una acción de "errorismo tropical"[22]. En una deriva desde Santo Antônio hasta la Rótula do Abacaxi, en un clima distendido, de celebración, junto al "carrinho de bebê" de OPAVIVARÁ! y el "carrinho SambaGia", estuvimos bailando, cantando, bebiendo, comiendo y haciendo del *deseo de estar juntos, la solidaridad social y la pertenencia* algo vivo y real. La "Rótula do Abacaxi" o "la Rotonda de la Palmera" fue el espacio escogido por los colectivos como símbolo de un absurdo en la arquitectura de la ciudad: la rotonda está llena de palmeras que no pueden seguir creciendo porque sobre ellas se ha construido una gran autopista.

Etapa 8 – Sao Paulo – Contradicciones, marginalidad, grupos sociales complejos.

Después de Bahía, continué hacia São Paulo, con una Residencia Temporal en casa de Felipe Brait, con quien veníamos generando fuertes lazos afectivos y profesionales desde 2008, a causa de dos residencias temporales que realizó en mi casa[23] y una serie de intercambios que fuimos generando en el tiempo.

Paseando por la ciudad, tuvimos un encuentro casual con Flavia Vivacqua articuladora de la red Corocoletivo[24]. La conversación con Flavia fue crucial para tomar consciencia de ciertas ideas respecto a la excesiva proliferación de redes colaborativas que emergen en la América Latina actual. Flavia, con su amplia trayectoria en diversos colectivos de arte, organizaciones sociales y redes, nos aclaró estas ideas: toda red que emerge, joven y voraz, comienza con el deseo de

abarcar a las prácticas colaborativas como un todo. Sin embargo, tanto Flavia como nosotros, con el paso del tiempo, nos hemos ido dando cuenta que a partir de la heterogeneidad de las prácticas colaborativas existe una dificultad de pensarlas de forma global. Y que la importancia en tanto activistas, no es componer una construcción reticular global de Latinoamérica, sino afianzar espacios tanto virtuales como presenciales de "calidad".

Corocoletivo es también un ecosistema tropical, es decir, "estructuras dentro de estructuras". Como miembros del YahooGroup[25] desde 2008, hemos constatado que en medio de esta red circula y se intercambia el más heterogéneo flujo de información: desde convocatorias y subvenciones de arte, luchas socio-ambientales, discusiones filosóficas, éticas y estéticas, intercambio de información sobre software y cultura libre, promoción de actividades culturales, trueque de productos y servicios, textos, revistas impresas y virtuales sobre cultura, diálogos sobre ecología, sustentabilidad y permacultura, luchas de defensa animal, luchas por la dignidad de pueblos originarios de Brasil o en contra del racismo, problemáticas de género y disidencia sexual, fotos y videos sobre intervenciones urbanas, encuentros, ofertas de trabajo relacionadas con arte y cultura, pedagogía o informática, difusión de cineclubs, iniciativas barriales, actividades e iniciativas de colectivos, información sobre redes, comunidades afro-brasileñas o sobre grupos en defensa de víctimas de luchas armadas que suceden al interior de Brasil, y un largo etcétera.

Palabras finales

Procesando las múltiples experiencias del viaje, ya en Chile, algunas conclusiones que surgieron fueron: pensar el trabajo colaborativo/en red en nuestra región como un ecosistema tropical complejo significa comprender que al interior de cada contexto "las estructuras dentro de estructuras" están diferenciadas por aspectos sectoriales existentes en cada país. Y que si bien nos atraviesan problemáticas transversales, a partir de estas divisiones podemos establecer múltiples categorías y sub-categorías de organizaciones que trabajan en red, respecto a las políticas, poéticas, necesidades y estrategias de cooperativismo en que están basadas. Tras el trabajo colaborativo/en red, existen nuevos deseos y formas de experimentar aquello que los pueblos originarios del continente siempre han practicado: el trabajo en comunidad como una instancia que contiene en sí mismo un poder curativo y como práctica de desalienación.

Acción en espacio público después del taller "Auto-gestão do glamour" com Kali Turrer e Raíssa Éris Grimm en Casa Vermelha, Florianópolis.
(Registro de Rosa Apablaza)

Estas reflexiones tomaron un nuevo rumbo, a partir de mi experiencia en 2016 durante Ecosistema Tropical 2.0 y una visita que hice a Florianópolis durante el mismo período para vivenciar parte de *XØKE :: Mostra Independente de Arte de Guerra*[26], coordinado por GRUPO ETC. de Brasil, ampliándose a una nueva serie de afirmaciones y preguntas:

En FIAR 3 no estuvieron presentes de forma explícita ni en las charlas ni en las acciones ciertas problemáticas que, a diferencia de los colectivos participantes surgidos alrededor de los 2000, si atañen a colectivos más nuevos, como por ejemplo problemáticas de género y disidencia sexual, los cuales fueron ejes centrales en XØKE.

Por otra parte el actual contexto político brasileño, después del impeachment a Dilma Rousseff y la toma del poder por TEMER presenta nuevos desafíos para los colectivos que trabajan en el espacio público, desde lo cual me pregunto: ¿Es necesario abrir el diálogo respecto a la relación con el miedo que despierta en nosotros la situación política actual de Brasil?¿Nos sentimos realmente confrontando el poder en el espacio público? ¿A qué escala pretenden trabajar los colectivos? ¿Incidir dentro de qué sistemas? ¿De qué forma se relacionan los colectivos con nuevas formas de violencia existentes bajo el nuevo gobierno? ¿Qué relación tiene eso con determinadas problemáticas sociales que se van a ver alteradas por el gobierno de derecha? ¿Serán abordadas por los colectivos?

Taller "Auto-gestão do glamour" com Kali Turrer e Raíssa Éris Grimm en Casa Vermelha, Florianópolis.
(Foto: cortesía de XØKE)

Por último, quisiera mencionar que en Brasil ha habido un proceso progresivo en que la institucionalidad ha tenido que incorporar estas prácticas otras, para lo cual ha sido crucial la incidencia de distintos agentes vinculados a los colectivos que le han dado valor. Interlocutores que han generado "potencialización social", que han colaborado en la fuga de los espacios de estandarización, han construido relatos históricos desde el circuito independiente a través de publicaciones, muestras, etc. han ayudado a proveernos de un marco conceptual y contextual para poder habitar el mundo desde un lugar singular, fortaleciendo nuestros espacios de identificación, pensamiento crítico y disidencias. Personas, amigos, colectivos, curadores, teóricos e historiadores jóvenes, que, citando a Suely Rolnik en conjunto desde ese lugar totalmente des--territorializado han colaborado a que entre todos construyamos un pequeño territorio: "territorializar a partir de la des-territorialización, (lo cual me recuerda el subtítulo del proyecto Ejercicios para la proximidad del des-territorio latinoamericano, que fue el gran sueño de Desislaciones).

Referencias

BEY, Hakim, *T.A.Z, Zona autónoma temporal* (Colección Nómada#1). Barcelona: Editorial Anagal, 2007.

ROLNIK, S.; GUATTARI, F. *Micropolítica. Cartografías del Deseo* (Colección Mapas). Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

SOLÉ, Ricard. *Redes Complejas. Del genoma a internet* (Colección Metatemas). Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

TRANSDUCTORES. *Transductores: Pedagogías Colectivas y Políticas Espaciales.* (publicación de Transductores en conjunto con el Centro José Guerrero de Granada, Aulabierta, y coproducido por la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento y el Ministerio de Cultura. España). 2009. Disponible en:

http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2014/02/transd-completo-10feb.pdf

ZIBECHI, Raúl. *Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

Referencias web

Sitio web de FIAR 3 - https://fiarbahia.wordpress.com

Fan Page de Irmandade da Boa Morte - https://www.facebook.com/ IrmandadedaBoaMorte

Sitio web de Casa da Alegría - http://tininhallanos.wordpress.com

Sitio web de Residencia Temporal - http://residenciatemporal.blogspot.com

Sitio web de Ecosistema Tropical - http://www.ecossistema.art.br

Blog de GIA - http://www.giabahia.blogspot.com

Web de Ricardo Brazileiro - http://rbrazileiro.info

Web de N-1 - https://n-1.cc

Entrevista a Milena Durante realizada por el equipo de registros de FIAR - https://www.youtube.com/watch?v=qSLhQxx2qzY

Entrevista a Ricardo Brasileiro - https://www.youtube.com/watch?v=In1IuXJ8OBQ

Video de la "Palestra Show" https://www.youtube.com/watch?v=GWyL8L-X3t0

Acción de Mucambo Nuspano - https://www.youtube.com/watch?v=GJVj-0SeVII

Información sobre CAMBANA - https://cambana.wordpress.com

Sitio web de Frente 3 de Fevereiro - http://www.frente3defevereiro.com.br

Sitio web de OPAVIVARÁ! - http://www.opavivara.com.br

Fan Page de *XØKE :: Mostra Independente de Arte de Guerra* - https://www.facebook.com/mostraxoke

Notas

1 Este texto es una adaptación de varios escritos realizados anteriormente, entre ellos una trilogía de textos llamada "Ecosistema Tropical 2.0: esbozo sobre un nuevo hábitat posible" publicados en la revista Arte y Crítica en 2012, el texto que lleva el mismo nombre que este en el catálogo de FIAR 3 y textos que componen la cartografía impresa sobre colectivos de intervenciones urbanas en Brasil, realizada durante el proyecto Ecossistema Tropical 2.0 en 2016. Está centrado en los meses de febrero y marzo durante mi estadía en Brasil y la participación en diferentes encuentros con colectivos brasileños.

2 Desislaciones fue una plataforma que tuvo por objetivo investigar, difundir y vincular a iniciativas culturales, organizaciones, colectivos, espacios y programas de residencias artísticas que funcionaban en Latinoamérica. El proyecto fue albergado durante 2006 a 2011 en distintos blogs y el sitio web www.desislaciones.net que actualmente no existe.

3 Para más información ver sitio web del festival https://fiarbahia.wordpress.com

4 Descripción oficial de Casa da Alegría: "Projeto livre para construção de um espaço - residência - utilizando pensamentos em tecnologia, arte, comunicação, ecologia, sustentabilidade, liberdade, música, design, acessibilidade, amorosidade... Localizado no litoral norte baiano, pretende se tornar em um espaço experimental, onde o processo seja valorizado por multirões e coletividades itinerantes." Extraída de http://tininhallanos.wordpress.com

5 Sitio web del proyecto: http://residenciatemporal.blogspot.com

6 Para más información visitar: www.ecossistema.art.br

7 "Mucambo Nuspano es un colectivo que trabaja la moda a partir de la identidad de matriz africana. En FIAR desarrollaron una performance donde trabajaron fotografía, graffiti, moda e identidad". Texto extraído del video FIAR#3 disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GJVj-0SeVII

8 Existe una entrevista a Milena Durante realizada por el equipo de registros de FIAR que contextualiza la iniciativa disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qSLhQxx2qzY

9 Artista e investigador de arte electrónico, vinculado a diferentes organizaciones que trabajan con software libre en Brasil y Latinoamérica y participó en el 2011 de LabSurLab Medellín. Más información del artista en: http://rbrazileiro.info

10 Descripción extraída de la web www.fiarbahia.wordpress.com. Entrevista a Ricardo Brasileiro donde explica el proyecto disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=In1IuXJ8OBQ

11 Video donde se puede ver la "Palestra Show" https://www.youtube.com/watch?v=GWyL8L-X3t0

12 Proyecto coordinado por Cristiano Figueiró en Puerto Alegre a partir del cual se creó un CD con música de Mestres que desde la década del 60 realizaban producciones autorales independientes.

13 Descripción extraída del blog de Fiar, disponible en https://fiarbahia.wordpress.com/as-intervencoes

14 Más información en https://cambana.wordpress.com

15 Entrevista a Everton Marco y parte de la acción, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nNdeE_DPUx4

16 "Anillo sur es un semilla de Lorea, una herramienta libre para redes sociales de América Latina. Es una comunidad de personas preocupadas por la seguridad, la privacidad y mantener el control de las herramientas de comunicación que utilizamos y los datos que compartimos en ellas." Información extraída de: http://media.espora.org/mgoblin_media/media_entries/1122/manual-anillo_sur.pdf

17 Información aportada por Capo, Héctor Capossiello (Chile), hacker, mediactivista y parte del grupo de administradores de N-1 y AnilloSur.

18 Para más información en el sitio del proyecto: https://n-1.cc

19 "TRANSDUCTORES es un proyecto cultural que incluye la puesta en marcha de seminarios y talleres de formación, la construcción y exposición de un archivo relacional, el trabajo con agentes locales y la edición de diversas publicaciones". (TRANSDUCTORES, 2009, p. 2)

20 Para más información en sitio oficial del colectivo http://www.frente3defevereiro.com.br

21 En el sitio web de OPA! podemos ver el proceso de trabajo que llevaron a cabo ambos colectivos, disponible en http://www.opavivara.com.br/p/me-de-motivos–opa-gia/me-de-motivos–opa-gia

22 En honor a la internacional errorista. www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html

23 Ver más sobre la experiencia de Felipe Brait en Barcelona en http://residenciatemporal.blogspot.cl/2008/12/felipe-brait-en-residencia-temporal-en.html

24 Más información sobre el trabajo de Flavia Vivacqua y el proyecto CoroColetivo en https://flaviavivacqua.wordpress.com

25 Lista de correo de Coro Coletivo: corocoletivo@yahoogrupos.com.br

26 A XØKE :: Mostra Independente de Arte de Guerra é uma mostra independente, provocada pelo GRUPO ETC para intervir e desestabilizar a coreografia imposta na cidade. Espaço para corpos, gestos, gritos, imagens, impulsos, repúdios, transições, transmutações, provocações e o que servir no combate contra o 'cistema' e suas paredes, grades, correntes e forcas impostas. Información extraída de https://www.facebook.com/mostraxoke.

Arte(Fatos): Silvio Nunes Pinto

*Sainy C. B. Veloso**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.113123

RESUMO: A investigação contempla a obra de Silvio Nunes Pinto, trabalhador rural que, no exercício de suas atividades cotidianas e para atender às demandas de suas realidades concreta e psíquica, produziu objetos ricos em detalhes e acabamentos, apesar de não se restringir somente às funções a elas destinadas. Sua obra é regida pelo modelo de fabricação que dá forma à matéria, indistinta do doméstico e do político. A "diferença política" de seu fazer em interação com os demais outros à sua volta, principalmente com o casal de artistas Vera Barcellos e Patrício Farias, possibilitou-lhe configurar um espaço para fazer, ver, nomear, na "partilha do sensível". (RANCIÈRE, 2005)

PALAVRAS-CHAVE: política, arte, recepção

ABSTRACT: The research contemplates the work of Silvio Nunes Pinto, a rural worker who, in the exercise of his daily activities and to meet the demands of his concrete and psychic realities, produced objects rich in details and finishes, nevertheless, not only functions. His work is governed by the manufacturing model that gives form to matter, indistinct from the domestic and the political. The "political difference" of his interaction with the others around him, especially with the couple of artists Vera Barcellos and Patrício Farias, allowed him to create a space to do, to see, to name, in the "sharing of the sensible". (RANCIÈRE, 2005)

KEYWORDS: politics, art, reception

*Sainy C. B. Veloso é doutora em História Cultural pela UnB, com pós-doutorado em Cultura y Sociedad na Universidad de San Martín, em Buenos Aires. Graduada em Educação Artística; especialista em Linguagens Artísticas e mestra em Artes. É professora da Universidade Federal de Goiás – UFG, na FAV e no Programa Interdisciplinar (Mestrado e Doutorado) em Performances Culturais/FCS. E-mail: sainyveloso@yahoo.com.br

O artista, a arte, o tempo, o espaço

A arte elege o artista pela força de sua potência. Força vital, psíquica, em ficção com a materialidade de sua carne efêmera. Muito antes da constituição do pensamento, da consciência, da ação, o eleito sabe – sem saber – da inevitabilidade do destino humano: morrer. Subjugado à constante produção de sentido, de subjetividades e recriação de coisas, ações, acontecimentos, tenta superar seu drama. Tentativa de vencer a morte?

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, constrói uma crítica a partir da tautologia do minimalismo norte-americano (o que vemos), dialeticamente com o que nos olha: a ausência, o vazio, diante de um destino inevitável, a morte. O que nos olha é, portanto, o campo simbólico. Aí se instala a arte que, na angústia diante da falta de sentido, assume formas de suturas parciais.

Ao mesmo tempo em que o artista partilha de rituais comuns – coisas, ações, acontecimentos – retira-as de seus lugares, não satisfeito com o comum de seus lugares, para, novamente, por meio de uma política sensível (RANCIÉRE, 2005), reapresentá-las em compartilhamento, nos recortes de realidades externas que delineiam espaços e tempos anacrônicos.

É na dinâmica do devir que o tempo atualiza essas existências potenciais. Antes de se materializar em intenção ou produto, essa potência corre encarnada no corpo – no sentido não consciente – para, no transcurso do tempo, posicionar o eleito em espaços liminares, sujeitos da apreensão de sua incompletude e inadequação no mundo. O tempo é, pois, o ardor vivificador dos desejos que, ao mesmo tempo, altera o espaço, dando-lhe novos sentidos.

Arnold Van Gennep (1977) formulou o conceito de liminaridade como uma fase peculiar na sequência padronizada dos rituais de passagem. Contudo, Victor Turner (1974), por meio dos atributos simbólicos constitutivos de tais rituais, compreendeu a liminaridade como uma das possíveis manifestações da *communitas*: uma forma de relacionamento humano primordial, contrária à forma estruturada e hierarquizada de relacionamentos demarcados por posições e papéis sociais. Assim, a *communitas* propiciam espaços paradoxais, dinâmicos, pois não são centrais nem marginais, mas constitutivos de movimentos atemporais em realidades psíquicas. Igualmente, a potência da arte se realiza no trânsito entre espaços instituídos e, paradoxalmente, deles distantes, não obstante seus produtos acabarem neles presentes como nos museus ou galerias de arte.

Isto não dá ao eleito um privilégio ontológico. É somente outra maneira de olhar, sentir e viver o mundo com a força da potência psíquica de seu corpo, em seu tempo. Talvez seja isso o que move e diferencia o artista dos demais indivíduos. Criar *communitas,* embora quase nunca se realize como tal, pois que intrinsecamente dinâmica, retroalimenta o artista, uma vez que é dela que provêm os processos e possibilidades de ordenações. Um processo de troca, que ao se realizar no espaço social, nele se desenvolve historicamente, sem se separar do espaço histórico em constante transformação. (BAKHTIN, 1990, p. 358)

A exposição de um objeto artístico, por exemplo, é uma forma de *communitas,* na qual e pela qual todos comungam em "interação face-a-face" (GOFFMAN, 2011[1959]) no espaço público, na apreciação do objeto artístico. Desse modo, o objeto, a princípio, organiza em torno de si, mesmo que temporariamente – e talvez até por esse mesmo motivo –, indivíduos que não se relacionam, a princípio, de maneira estruturada e hierarquizada de posições e papéis sociais.

Penso que a noção de cronotopo (BAKHTIN, 1990) – composição das palavras gregas *cronos*: tempo e *topo*: lugar – clareia bem essa relação espaço-tempo. Ainda que o autor use este conceito no âmbito literário, cronotopo constrói a imagem do indivíduo na interação das relações dos personagens, o que torna concreto o espaço. Assim, o tempo transforma o indivíduo que transforma o espaço, em um movimento dialógico, na interação com o espaço do outro. Movimento que pressupõe abertura e inacabamento, tensão e abertura.

Entendemos então que para o artista há sempre a possibilidade de transgressão. De pensar e de fazer diferente, mesmo no lugar mais comum a ele destinado pelas realidades cotidianas. Falamos da capacidade imaginativa que a força potente da arte comporta em sua dimensão criativa. Essa potência o conduz em direção a uma ética e a uma política, ao mergulhar nas experiências comuns, para delas extrair os desvios necessários aos processos singulares, criativos.

O imaginário é, portanto, a potência criativa individual e/ou coletiva de dar sentido ao mundo. É ela que busca respostas para a angústia existencial no processo de vida, na tensão entre a constituição como sujeito e apreensão do mundo, frente à experiência da passagem do tempo, ao destino inevitável da vida: a morte. Para tal resposta, segundo Gilbert Durand (1989), formamos símbolos na vida sociocultural, oriundos de um conjunto relacional de imagens – constelações – que convergem em torno de núcleos organizadores, ou seja, de uma energia psíquica para dar significado a tudo o que existe.

O artista autodidata: Silvio Nunes Pinto

Silvio Nunes Pinto era um homem comum, com pouca instrução, sem acesso a exposições, museus, galerias, enfim, sem acesso ao "sistema da arte". (CAUQUELIN, 2005) Como trabalhador rural, vivia sua vida comezinha em um pedaço de terra no município de Viamão, próximo de Porto Alegre, RS. Ali viveu toda sua vida, em uma pequena casa com aproximadamente 10 m^2, construída por ele, perto da casa de sua família.

Silvio viveu 65 anos. Nasceu em 1940, no município de Viamão, e ali morreu em 2005. Segundo a artista Vera Barcellos (2016), ele pertencia a uma família numerosa, trabalhou no campo, foi jogador de futebol amador em dois clubes e não teve a oportunidade de concluir uma educação formal. A artista conta que Silvio começou sua obra artística na década de 1960 e não se sabe o que a determinou.

Fato é que Silvio, em um dado momento de sua vida, começou a produzir objetos, funcionais ou não, de maneira artística. Não podemos cronologicamente precisar uma data para tal fato, pois não há registros dos mesmos. Neles deixa transparecer nos detalhes, em seus acabamentos e criatividade, uma maneira singular de ser e pensar o mundo.

Sua existência se entrecruza com a de Vera Barcellos e seu marido, o escultor chileno Patrício Farias, quando ambos passaram a morar na chácara do casal e nela construíram seu ateliê. Ali, já se encontravam a propriedade de Sílvio e a de sua família. Por certo, Silvio se reconheceu na atividade artística de ambos, na vontade da arte e força de sua potência. Assim, encontrou em Vera e Farias a legitimação da "autoridade" (CERTEAU, 1995) para seu processo criativo, não obstante ambos não soubessem de suas obras. Mas são necessários, conforme afirma Michel de Certeau (1995, p. 34), para toda vontade construtiva, "sinais de reconhecimento e acordos feitos acerca das condições de possibilidade, para que seja aberto um espaço onde se desenvolva".

Inter-relacionam, nesse processo, autoridade e política quando interdita ou possibilita condições novas em seus acordos, por vezes nem sempre muitos claros e conscientes. Nesse sentido, Silvio não traz em suas obras referências das obras de Vera ou/e de Farias – não das obras que provavelmente via cotidianamente –, mas encontra legitimação da autoridade no fazer artístico em sua relação com o casal.

Acervo Artístico Fundação Vera Chaves Barcellos

Desse modo, contaminado pelo espaço/tempo dessa convivência, deu vazão à demanda da potência da arte para criar um modo específico de agir, subjetivamente e racionalmente, de acordo com que lhe era próprio e com o que tinha disponível.

A política, então, não é o exercício do poder entendido como prática do fazer, mas na forma da relação de um sujeito com os outros e o mundo, conforme entende Jacques Rancière (2012). Para o autor, a política não nasce da necessidade humana de um grupo de seres humanos vivendo em sociedade. Ela é um "acidente" quando instaura a "diferença política" (RANCIÈRE, 2012, p. 66) e se define pela participação em coisas contrárias: um trabalhador rural que faz surgir sua expressão criativa de maneira muito particular e, pela qual, configura um espaço para ver, criar e nomear, na "partilha do sensível". (RANCIÈRE, 2005) Percebemos, então, nas ideias do autor, que o trabalho da política é a configuração do seu próprio espaço ao dar a ver ao mundo seus sujeitos e suas operações. Assim, dissolve a diferença imposta pelas formas de dominação social historicamente constituídas.

Após a morte de Sílvio, Vera tomou contato com a "com a "*diversidade*" e "*riqueza de imaginário*" de sua obra (BARCELLOS, 2016) ao entrar em sua pequena casa de madeira. Temendo eventual dispersão do conjunto de obras, ela propôs a aquisição de todas as peças, as quais constituíram uma exposição e foram incorporadas ao acervo da Fundação que recebe seu nome.

A obra, o tempo e o espaço

Conheci os *arte[fatos]* de Silvio, em 2016, na mostra *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*, organizada por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, Porto Alegre. Naquele instante, a palavra *arte[fatos]* me pareceu a mais adequada aos seus objetos. Ela corresponde a um produto do imaginário fruto de um rico "trajeto antropológico". (DURAND, 1989)

Esse termo, criado por Durand, corresponde a um percurso no qual há uma troca incessante entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas, os fatos que nos demandam na realidade concreta. O trajeto é moldado por um movimento dinâmico e organizador, com expressões de interações múltiplas, além de ser representado por um objeto que se deixa moldar com a reversibilidade dos imperativos pulsionais do sujeito.

Foto: Leopoldo Plentz

Desse modo, esta palavra não corresponde a artefatos, objetos funcionais construídos por um habilidoso artesão. Mas a objetos criados no campo simbólico, com um excelente e cuidadoso acabamento de artífice, próprio de quem sente prazer em realizá-los, no limitado espaço de sua casa que exigiu compactuar as coisas. São objetos auxiliares ou inúteis às atividades cotidianas de jardineiro, organizacionais de fatos da vida cotidiana de Sílvio, que ultrapassam suas funcionalidades para fazer suturas parciais em sua relação eu-mundo. Assim, compreendo sua obra como produtos originários de fatos – reais e psíquicos – que lhe demandaram representações visuais, relacionados às suas questões existenciais.

Em uma das paredes de sua pequena casa havia manchetes e imagens em jornais e revistas – não datadas e sem fontes – de um desfile cívico com jovens carregando a bandeira brasileira; uma imagem do cantor negro norte-americano Sammy Davis Junior (1925-1990) com a legenda "Agora eu tenho domínio dos meus músculos, faço o que eu quero do meu corpo"; a imagem de Martha Vieira Figueiredo Cunha, a Martinha (1949-), cantora brasileira; e a imagem de um encontro entre Roberto Carlos (1941-), Erasmo (1941-) e Carlos Imperial (1935-1992), com a legenda "Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Imperial continuam a se reunir normalmente (ao alto) e as fãs (embaixo) são um estímulo." As fotos estão em uma moldura triangular, em forma de flâmula, reaproveitada por Silvio.

As imagens correspondem a fatos episódicos – em manchete midiática – que sugerem associações com temáticas por ele desenvolvidas em objetos artísticos, como uma série de veículos militares: Tanque de guerra (07/10/1990); *Helicóptero* (29/07/1992); *Avião de guerra* (06/03/1991); *Jipe de guerra* (02/08/1992); *Militar* (05/1992); *Barco de guerra* (13/03/1991). Representam a força de defesa de nosso país, em um suposto desfile cívico?

A teoria do imaginário de Durand (1989) é formulada em torno de um método convergente, no qual os símbolos se (re)agrupam ao redor de núcleos organizadores, as constelações. Estas são estruturadas por isomorfismos, os quais se referem à polarização das imagens e sugerem que há estreita relação entre os gestos do corpo e as representações simbólicas. Os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetípico, portanto, variações de uma imagem primeira. Assim é que a obra de Silvio se agrupa em uma produção de objetos militares, *peças utilitárias de mobiliário como cadeiras esculpidas, mesas, estantes, armários, luminárias; objetos de uso pessoal, como abotoaduras, pingentes de madeira;* figuras do mundo rural*:* esculturas de animais, pássaros e mamíferos, *pequenas esculturas de* figuras humanas; *equipamentos e instrumentos utilizados em seu ofício de* trabalhador rural.

Acervo Artístico Fundação Vera Chaves Barcellos

Arte[fatos]

Não percebo as obras do artista em categorias diferentes, com propostas intencionais distintas: objetos utilitários e não utilitários, arte, e/ou *design*. Silvio produz arte com liberdade criativa e dá vazão à sua potência sem que seu pensamento seja dissociado da vida cotidiana e categorias propostas pelo campo da arte. O que ele consome – os fatos cotidianos –, lhe consome em representações criativas. Esta é a política definida por si mesma. Um modo de agir específico, que depende de uma racionalidade e subjetividade que lhe são próprias.

É nessa relação política que podemos pensar a lógica peculiar e anônima de Sílvio artista e não o inverso. Sua política é fazer – como agente de uma ação – sobre uma matéria e, paradoxalmente, se fazer por meio dela. Desse modo, pensa Rancière (2012), a política como um tipo de ação paradoxal. O artista é criador e é – por sua obra – recriado em e com toda sua humanidade. Talvez seja este o destino da arte: não vencer a morte, não sublimar a vida por um deus transcendente. Mas realizar-se em um corpo que age, pensa e sofre o seu próprio *pathos,* o trágico de seu drama solitário em um mundo absurdo.

A política da arte cada vez mais abarca somente o profano e o prosaísmo do mundo. Como tal, os arte[fatos] de Sílvio não foram assentados em bases míticas e poéticas, como instância de contato com a totalidade. Eles não unificam os seres humanos em torno de si para reforçar o reconhecimento da própria humanidade diante de um deus eterno e de uma verdade absoluta. O artista, em seu micro espaço de 10 m², organiza seu mundo produtivo de maneira que os instrumentos de trabalho e objetos que expressam sua percepção tenham vida orgânica e caibam nesse espaço pensado funcionalmente. Silvio apresenta fragmentos, cacos do mundo reordenados desde a concepção ou planejamento de seus objetos, na diversidade de seus temas, até na ausência de sentido universal.

Por suposto, sem o olhar/reconhecimento de Vera Barcellos, sua obra não mais existiria. A "partilha do sensível" – estética, política e comunicacional – foi fundamental para que se efetivasse a transformação dos "objetos banais" em obras de arte. A linguagem da arte é complexa e "é ferramenta epistemológica: determina o fazer, a apresentação e a recepção da arte". (MELENDI, 1999, p. 43). Ainda que Silvio tenha se balizado em experiências da realidade, o peso maior recaiu na função simbólica do meio.

Suas obras são contraditórias e dialéticas, pois herméticas e abertas a novos sentidos. Ao rés do chão, a arte de Sílvio conquista sua autonomia, sua liberdade criativa desvinculada dos limites da indústria cultural, embora nela incluído. Diferentemente do pensamento de Nicholas Brown (2012) de que o momento é de subsunção real ao capital e o que há é um campo totalizado de mercado e cultura, a produção de Sílvio não serve nada além de si mesma. Aquém da história da arte, ele fabrica sua história. Aquém do sistema da arte, cria seus objetos e procedimentos. A transgressão reside em sua ruptura com a distribuição dos lugares e enunciações instituídas, em redesenhar o espaço e o tempo das coisas comuns para servir às potencias da vida, do imaginário e das necessidades humanas.

Referências

BARCELLOS, Vera. Sílvio Nunes Pinto. *Folder* da exposição *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*. 2016. Disponível em http://fvcb.com.br/?page_id=346. Acesso em 9 abr. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 211-362.

BROWN, Nicholas. The Work of Art in the Age of Its Real Subsumption under Capital, 2012. *Site* NONsite Org. Disponível em http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital. Acesso em 16 jun. 2017.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michael de. *A invenção do cotidiano*: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida contemporânea*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2011[1959].

MELENDI, Maria Angélica. A linguagem não é transparente. In MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. 1999. Tese (Doutorado) – FALE, UFMG, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977 [1909].

Arte, violencia y política en el arte latinoamericano

*Sebastián Vidal**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.125143

RESUMEN: Dentro de las representaciones de los lugares de la tortura en las dictaduras latinoamericanas, una de las propuestas visuales más interesantes se desarrolló en la ciudad de Rosario en el año 1968. En ese año, el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario desarrolló diversas acciones mancomunadas para denunciar la represión que vivía el país. Por aquellos años, la dictadura del general golpista Carlos Onganía pretendió alejar el fantasma del peronismo a través de una serie de medidas que apuntaron a debilitar el poder de sindicatos, congelar los sueldos, reprimir a los estudiantes y censurar espacios culturales. Al ver el estrangulamiento social, los artistas del Grupo de Artistas de Vanguardia, con financiamiento del Instituto Di Tella, propusieron un Ciclo de arte experimental que ofreció algunas de las obras más radicales del arte argentino en los años 60.

PALAVRAS-CLAVE: Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, arte experimental, años 60

ABSTRACT: Within the representations of places of torture in Latin American dictatorships, one of the most interesting visual proposals was developed in the city of Rosario in 1968. In that year, the Vanguard Art Group of Rosario developed several joint actions to denounce the repression that the country was living. In those years, the dictatorship of the coup General Carlos Onganía sought to remove the phantom of Peronism through a series of measures aimed at weakening the power of unions, freezing salaries, repressing students and censoring cultural spaces. Seeing the social strangulation, the artists of the Vanguardia Artists Group, with funding from the Di Tella Institute, proposed an experimental art cycle that offered some of the most radical works of Argentine art in the 60s.

KEYWORDS: Vanguard Art Group of Rosario, experimental art, 60s

*Sebastián Vidal Valenzuela es Ph.D. en Art History en la University of Texas, Austin, becado Fulbright. Magíster y Licenciatura en Historia y Teoría del arte en la Universidad de Chile, y en Educación Artística en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabaja como Director del programa de Historia y Teoría del arte en la Universidad Alberto Hurtado de Santiago, Chile y como curador independiente de arte contemporáneo.

I. El lugar y el cuerpo de la tortura: casos de América Latina

Dentro de las representaciones de los lugares de la tortura en las dictaduras latinoamericanas, una de las propuestas visuales más interesantes se desarrolló en la ciudad de Rosario en el año 1968. En ese año, el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario desarrolló diversas acciones mancomunadas para denunciar la represión que vivía el país. Por aquellos años, la dictadura del general golpista Carlos Onganía pretendió alejar el fantasma del peronismo a través de una serie de medidas que apuntaron a debilitar el poder de sindicatos, congelar los sueldos, reprimir a los estudiantes y censurar espacios culturales. Al ver el estrangulamiento social, los artistas del Grupo de Artistas de Vanguardia, con financiamiento del Instituto Di Tella, propusieron un Ciclo de arte experimental que ofreció algunas de las obras más radicales del arte argentino en los años 60.

Signometraje: Tentativa Artaud, 1974.
(Foto: cortesía Ronald Kay)

Como ejemplo de lo anterior y en el marco de dicho evento, la artista Graciela Carnevale presentó una controversial acción conocida como *Encierro y escape*. La obra en un inicio consistió en invitar a través de anuncios en prensa escrita a la inauguración, lugar donde Carnevale literalmente encerró a los asistentes. Con una temeraria acción Carnevale le puso candado a la mampara del local y en virtud de que nadie acudía a abrirlo, los espectadores –ahora prisioneros– comenzaron a desesperarse, generándose una tensión con quienes los observaban desde afuera. Según cuentan Ana Longoni y Mariano Mestman en su libro *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, una súbita patada desde el exterior quebró la mampara permitiendo la fuga.

Ahora bien, consignemos que la obra no pretendía en ningún caso un riesgo para los asistentes, más bien su trasfondo apeló a generar una experiencia de prisión fuera de la prisión. Los sujetos eran observados desde afuera como un experimento de arte. El filósofo Michel Foucault señala, en *Vigilar y Castigar*, que la prisión contiene una doble condición de adentro y afuera, siendo el lugar donde los individuos castigados siempre son observados. La obra motivó la reacción de escape también desde afuera consumando de esta forma la pieza de Carnevale.

Signometraje: Tentativa Artaud, 1974.
(Foto: cortesía Ronald Kay)

Algunos años después del '68 argentino, Chile experimentó uno de los momentos más oscuros de su historia reciente. Miles de chilenos sufrieron el encierro y la tortura en campos de concentración durante la dictadura de Pinochet. Mientras los medios locales omitían esta información, la prensa internacional daba cuenta del trágico destino de personas e incluso familias completas al interior de los recintos de detención. Un año después del golpe de Estado, un grupo de investigadores y artistas visuales realizaron una experiencia performática que proponía asimilar el dolor del encierro y la tortura. La pieza se llamó *Signometraje: Tentativa Artaud* y fue realizada en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile por la artista Catalina Parra, el filósofo Ronald Kay y el poeta Raúl Zurita, entre otros participantes. En el inhóspito ático del DEH los miembros de esta experiencia procedieron a realizar una acción basada en técnicas vocales y corporales tomadas de la obra de Antonin Artaud *El teatro y su doble* con la idea de asimilar el dolor por medio de la expulsión del lenguaje formal.

A principio de los años 70 en Alemania, Ronald Kay y Catalina Parra habían entablado una relación de trabajo y amistad con el videísta Wolf Vostell. Kay y Parra conocían en detalle el trabajo de Vostell, el cual integraba múltiples elementos visuales, desde televisores hasta bloques de concreto (como resultado de esta relación de trabajo, la instalación *El Huevo* fue presentada en Chile durante los meses de septiembre y octubre de 1977 en Galería Época). En función de esto, en el ático dispusieron elementos básicos como cuerdas, plásticos y tierra, los que se combinaron con un televisor, grabadoras, cintas magnetofónicas y un micrófono. La experiencia procedió en una catarsis individual y colectiva que emuló la sensación de encierro y tortura. Para ello los participantes se envolvieron entre plásticos y cuerdas y repitieron interminablemente el poema *Ratara* de Artaud, que no es más que la reiteración de palabras y sonidos totalmente inentendibles. La idea principal era expulsar la lógica del lenguaje para con ello desplazar el acto teatral alcanzando un trance físico y emocional que asimilase el dolor físico y psicológico. En palabras del propio Kay, exponerse a "la alta tensión" de lo que se vivía por aquellos días.

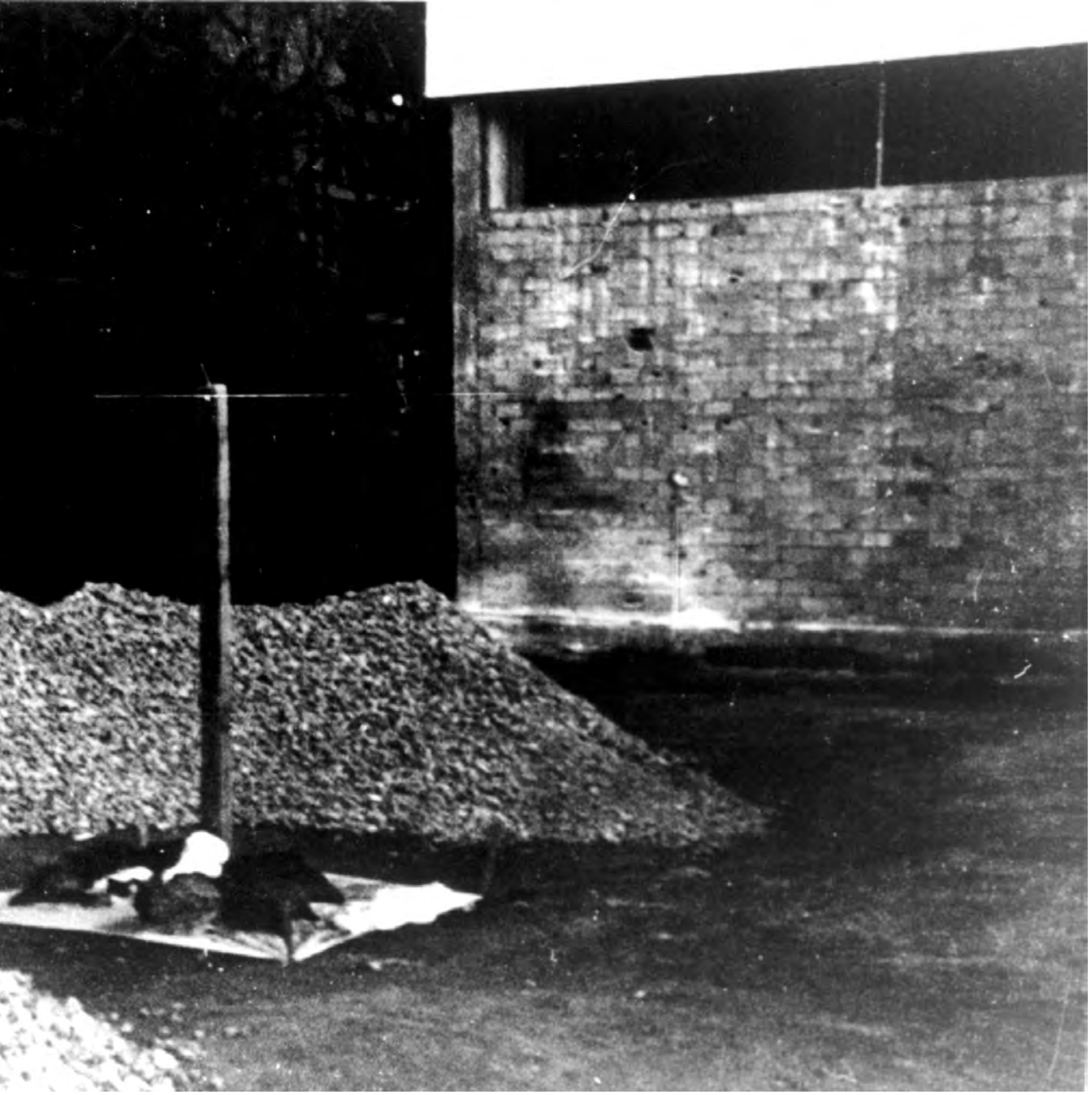
Por instantes aquel ático evocó un centro de tortura. Dos años después y por esas ironías del destino, el DEH fue tomado por los militares transformándose en un cuartel de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), organismo encargado de la desaparición de militantes y simpatizantes del partido comunista. La *performance* en este caso vaticinó el oscuro destino del lugar. Actualmente el edificio alberga las dependencias del Museo de la Solidaridad

Salvador Allende. Esta pieza permaneció en el silencio de la historiografía chilena por más de 30 años, hasta que el año 2008 Ronald Kay expone los archivos de la experiencia en la muestra "Tentativa Artaud" en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Otro interesante caso de representación del lugar de tortura acontece en el año 1977. El grupo mexicano Proceso Pentágono (compuesto por los artistas Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández y Víctor Muñoz) realizó una provocadora pieza llamada *La cámara de tortura*. Tomando como antecedente los atropellos a los derechos humanos ocurridos en Tlatelolco en 1968 y los asesinatos de estudiantes a manos del grupo Los Halcones en 1971, Proceso Pentágono desarrolló diversas estrategias de corte conceptual para explorar la denuncia política y la crítica a la institucionalidad cultural. La cámara de tortura fue realizada para la X Bienal de Jóvenes de París que tuvo lugar en el Palais de Tokyo. El grupo recibió una invitación de parte del curador uruguayo Ángel Kalenberg (quien por esos años simpatizaba con la dictadura cívico militar de Uruguay) para participar como invitados al célebre evento parisino. Las simpatías políticas de Kalenberg no fueron vistas con buenos ojos por los miembros de Pentágono. Debido en parte a esta relación es que los jóvenes mexicanos presentan una sala pentagonal (con la connotación irónica al edificio de la oficina de inteligencia de Estados Unidos) que simuló ser una sala de tortura policial.

La sala disponía de una silla de interrogación, lámparas para iluminar a los interrogados, además de una serie de elementos eléctricos que emulaban objetos de tortura. En los muros los artistas dispusieron periódicos con la información acerca de las protestas que se realizan en México y en las distintas dictaduras de Latinoamérica. En los muros exteriores se podían apreciar siluetas de personas anónimas que observaban el interior de la sala como una forma de alegorizar el silencio cómplice de los medios de comunicación. La obra era un llamado de atención sobre la represión policial, entendiendo con ello que cuando los militares asumen y ejercen el poder, la policía suele ser un silencioso cómplice.

Podemos leer que la oficina policial de Proceso Pentágono, en el marco de un evento internacional de institucionalidad cultural como la Bienal de París, proponía evidenciar en el marco de la cúpula cultural parisina el revés de lo difundido por los medios oficiales. El grupo de Ehrenberg dejó al descubierto los mecanismos de opresión que se daban en México y en todo el continente. El lugar de la tortura fue más allá del local, el ático o el cuartel, se presentó como la validación institucional otorgada a partir del silencio cómplice de muchos poderes fácticos que se vieron beneficiados por aquellas dictaduras y regímenes autoritarios.



Cildo Meireles, *Tiradentes - Totem-Monumento ao Preso Político*, 1970.
(Foto: cortesía del artista)

El uso del cuerpo ha sido una constante para los artistas que han denunciado actos de violación a los derechos humanos, ya sea a través su propio cuerpo como soporte o usando la imagen del cuerpo de otro. En esta última línea encontramos el trabajo de los artistas chilenos Hernán Parada, Elías Adasme y Luz Donoso, quienes a principios de los años ochenta realizaron una serie de acciones callejeras a modo de protesta. Por medio de la difusión de fotografías y fotocopias con el rostro de personas anónimas daban cuenta de los crímenes acontecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet. En la llamada *Acción de apoyo: Intervención de un sistema comercial*, el grupo intervino la vitrina de una tienda de electrodomésticos. En los televisores dispuestos para la venta apareció durante horas el rostro de una mujer sin identificar. La temeraria acción funcionó como un mecanismo de infiltración, desplazando el espacio de la galería de arte al lugar del diario tránsito peatonal. El rostro televisivo de las figuras ochenteras era reemplazado por una cara anónima, la cual en silencio clamaba por justicia en un gran escaparate. Así, mirando a la calle, escenario donde comúnmente se reprimían las protestas ciudadanas, varios televisores exponían una cara que el régimen quería ocultar[2].

En Brasil el tono de este tipo de denuncia fue de alto impacto. Tal es el caso del artista brasileño Artur Barrio, quien en 1970 presentó en la ciudad de Belo Horizonte la polémica pieza *Trouxas Ensanguentadas: Situação / Bultos Ensangretados: Situación*. La acción pretendía rechazar la política de extrema represión a manos de la dictadura de Emilio Garrastazu Médici. Para ello Barrio dispuso de cuarenta y cuatros libras de carne y huesos de animales, que fueron envueltos en una tela blanca y arrojados a la calle.

Cabe recordar que la dictadura del general Médici ha sido considerada como una de las más represivas en la historia latinoamericana. Debido al temor de levantamientos guerrilleros, Médici utilizó brutales métodos de disuasión y tortura para atemorizar a la población. Los *Esquadraos da Morte* eran una organización ligada a los organismos de inteligencia que tenían la misión de erradicar a supuestas bandas delictuales de los barrios pobres y favelas, sin embargo sus objetivos muchas veces apuntaron a miembros la guerrilla urbana de oposición. Debido a esto, no era extraño que se encontraran este tipo de bultos en las calles, en sitios eriazos o en los ríos. Los bultos hechos por Barrio dejaron atónitos al menos a 5.000 personas en el Parque Municipal de Belo Horizonte y, como era de esperarse, la policía se hizo presente en el lugar, retirando los objetos y llevándolos donde peritos para su identificación.

Cildo Meireles, *Tiradentes - Totem-Monumento ao Preso Político,* 1970.
(Foto: cortesía del artista)

Como parte de la misma exposición "*Desde el cuerpo a la tierra"*, el también artista brasileño Cildo Meireles realizó en el mismo parque otra obra radical. La pieza se llamó *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político / Tiradiente: Totem-Monumento al preso político* y consistió en instalar en el centro del parque un poste de ocho pies de alto en el cual Meireles amarró diez gallinas vivas, las que fueron rociadas con combustible y luego encendidas. La obra tuvo como trasfondo la fecha de la celebración del héroe nacional de la independencia de Brasil conocido popularmente como el Tiradentes.

En tiempos de la independencia Tiradentes había sido condenado a muerte por la corona portuguesa por apoyar la causa independentista. Su ajusticiamiento público fue un acto macabro. Su cabeza fue clavada en un poste en el centro de la ciudad de Río de Janeiro y su cuerpo fue mutilado y exhibido en distintos lugares como medida disuasiva. Se cuenta también que su acta de ajusticiamiento fue firmada con su propia sangre.

La imagen del Tiradentes había sido utilizada por las dictaduras para sublimar al pueblo a su beneficio. Debido a ello, Meireles toma la histórica figura y la re-significa provocando el efecto inverso. Basado en la tradición de los ritos Yorubas (fuertemente arraigados en la cultura afro-latina) Meireles sacrifica las gallinas para declarar su rechazo a la violencia militar. Las gallinas reemplazaron el cuerpo de Tiradentes y se contextualizaron con las muertes de los presos políticos de la dictadura. La imagen del mártir vuelve al pueblo resignificada bajo un rito religioso-popular[3].

Otra de las piezas que también simbolizó de manera urbana la desaparición de los cuerpos en contextos de dictadura fue realizada en Argentina por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel en 1983. La acción de arte efímero se llamó *El Siluetazo* y tuvo como escenario las calles de Buenos Aires[4].

Durante ese año el número de desaparecidos en Argentina sumaba cifras alarmantes. El "Proceso de Reorganización Nacional" llevado a cabo por los militares generó duros escenarios represivos. Además, como bien es sabido, los militares se embarcaron en la recuperación de las Islas Malvinas bajo el supuesto de recobrar la unidad nacional. El fracaso bélico y las lamentables bajas de jóvenes militares argentinos provocaron un fuerte descontento ciudadano que terminó por desbancar a la dictadura.

En este escenario, los gestores del *El Siluetazo* buscaron el apoyo de otras organizaciones sociales como las Madres de Plaza de Mayo. La acción se pensó como un acto de participación colectiva y propuso la creación de cientos de siluetas de detenidos desaparecidos estampados en los muros de las calles. El concepto proponía el cuerpo anónimo como símbolo de la ausencia y la injusticia. Sin un rostro el contorno fue uno y todos a la vez. Se realizaron previamente talleres de *stencil* y pintura mural al aire libre, incluso algunos artistas utilizaron su propio cuerpo como modelo para estampar las siluetas. Todo era válido para que cientos de personas salieran a las calles a imprimir cuerpos. De forma espontánea muchos comenzaron a escribir los nombres de sus familiares desaparecidos.

De esta forma, la ciudadanía y el arte se tomaron el espacio público para exponer el dolor de los cuerpos ausentes, estableciéndose con ello una sinergia colectiva de un cuerpo social activo. Posteriormente se realizaron otros siluetazos, sin embargo, podemos leer el primero como un anticipo de las elecciones democráticas que se realizaron en el mes siguiente, cuando Raúl Alfonsín asumió la presidencia.

Las obras que reflexionan sobre el espacio y el cuerpo de la tortura tuvieron como propósito denunciar y socavar la aparente imagen de normalidad y progreso de las dictaduras, poniendo de relieve (tanto en espacios privados como públicos) la violencia ejercida y el atropello a los derechos humanos. No hay duda de que la violencia ejercida sobre los espacios y los cuerpos condicionó un estado de alerta y activó mecanismos de denuncia por medio del camuflaje y del impacto mediático. Escaramuzas artísticas que, en mayor o menor medida, contribuyeron al advenimiento de las democracias en el continente.

II. Corriendo riesgos: arte, calle y coyuntura política en el Chile reciente

Hace un par de semanas el Museo de Arte Contemporáneo inauguró la exposición *Memoria y experimentalidad: Chile años 70 y 80*. Una muestra que recoge, en su mayoría, el trabajo de artistas que durante la dictadura realizaron piezas pictóricas, de corte conceptual y performático. Muchas de estas obras apuntaban a denunciar, por medio de estrategias de subversión simbólica y de camuflaje, los abusos que desarrollaron los oscuros organismos de seguridad en Chile. Hoy, aquellas piezas representan gran parte del mosaico iconográfico-cultural del país en dicho período. Nos referimos al trabajo de Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano, Elías Adasme, Alfredo Jaar, Cecilia Vicuña, Víctor Hugo Codocedo, Hernán Parada, Valentina Cruz, Las Yeguas de la Apocalipsis, entre otros.

Guillermo Nuñez, *Serigrafía Tren de la Cultura*, 1970.
(Foto: cortesía MAC)

Estos reconocidos nombres[5] –sólo por mencionar algunos de la exposición– a medida que el malestar ciudadano se expresaba por medio de protestas callejeras y también por medio de escaramuzas armadas, se tomaban las calles con arrojadas acciones que además de intervenir el espacio público, se concibieron como obras de registro fotomecánicos.

Pese a que muchas de estas acciones resultaron inentendibles o ambiguas para las autoridades de la época, los artistas no se dejaron amilanar por la militarización y las posibles consecuencias que su actuar en la calle pudiera generar. Sin duda, este período marcó un momento único en el país y en nuestra historia del arte local, en el cual los artistas alinearon sus proyectos a la efervescencia político-social imperante. Había un enemigo y el arte y los artistas no podían estar indiferentes.

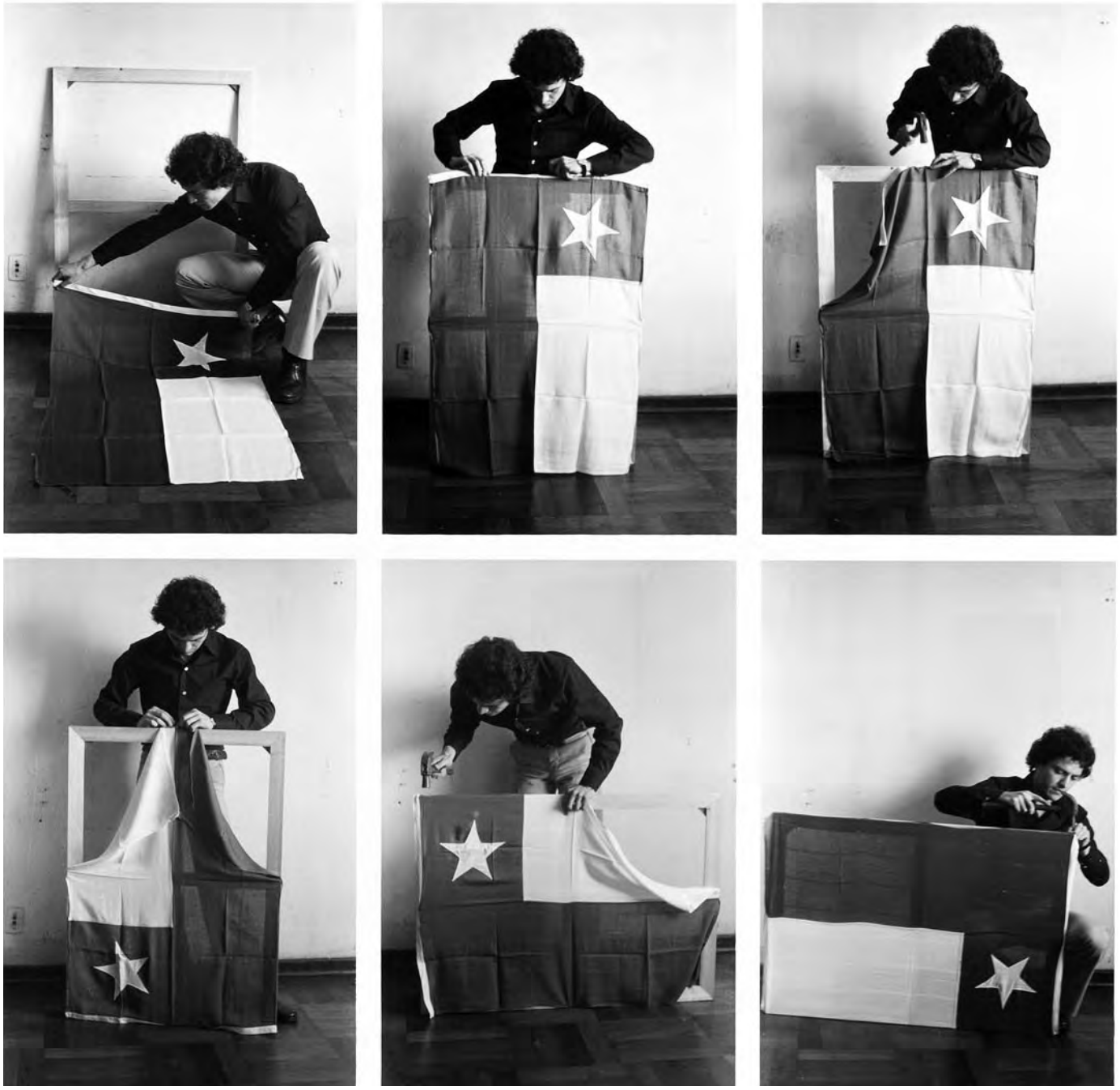
Hoy, algunos críticos – como Guillermo Machuca en su reciente libro – han rebatido la condición en extremo subversiva de algunas de estas piezas, argumentando que fueron concebidas bajo las mismas reglas de difusión del arte oficial sin sufrir un mayor tipo de censura o blanqueo. Fuese ese o no el caso, lo que sí tenemos claro es que hubo una preocupación efectiva por parte de los artistas por los conflictos reales y presentes como la opresión y la tortura. Los registros dan cuenta de ello, más allá de las actuales interpretaciones.

Una vez recuperada la democracia, el foco de atención respecto a la utilización de la calle como elemento estético definitivamente cambió. El retorno a la universidad de muchos de estos artistas y teóricos conllevó también la oficialización de aquel discurso "subalterno" – mejor conocido como Escena de Avanzada – a partir de su validación académica. Surgen nuevos museos, galerías y centros culturales, muchos de ellos se vuelven espacios oficiales y otros comerciales, en los cuales la calle hace ingreso como registro y creación.

El acto performático nacido desde las artes visuales, debió ingresar al museo o a la galería como ejercicio de validación y circulación. La condición efímera, rebelde y/o mutable de la calle y su acción performativa se adoctrinó al espacio de circulación "oficial" o de "validación" el que ha dependido fuertemente de una robusta tradición academicista de arte[6], como ha sido característico en nuestro país.

Otro recurrente fenómeno de "oficialización del acto callejero" fueron los carnavales culturales. Estos eventos se transformaron en uno de los símbolos de la política cultural de la Concertación. Música y baile coronaron fiestas ciudadanas, algunas de ellas transmitidas por televisión. Sumémosle a esto, los celebrados espectáculos masivos de Santiago a Mil con las compañías La Furia del Baus o Royal De Luxe (recordemos a la muñeca gigante y al tío escafandra que tanto irritaron a Justo Pastor Mellado). Es en esta misma calle, donde también numerosos artistas desconocidos imprimen día a día, por medio de grafitis y esténcils, los muros y veredas de la ciudad[7].

Ello contrasta, por ejemplo, con los colosales espectáculos de luces que se hicieron sobre el frontis de La Moneda para conmemorar el bicentenario. Muros ambos. Uno anónimo, invisible ante los medios y cargado de contingencia, mientras que el otro, institucional, híper-mediatizado y cargado de una lectura republicana y patriotera.



Víctor Hugo Codocedo, *Intervención a la bandera (Serie "La Bandera")*, 1979.
(Foto: cortesía MAC)

Las multitudinarias protestas en contra del proyecto HidroAysén y luego el apoyo al movimiento estudiantil han sembrado la agenda noticiosa de los últimos meses en el segundo año de gobierno del presidente Sebastián Piñera. Ciudadanos que han desfilado por las calles con desencanto y malestar. A las clásicas reivindicaciones por el derecho a la educación, la salud y el trabajo se le suma hoy el derecho a las libertades sexuales y al respeto por el medio ambiente. Una diversidad cultural que no se condiciona a un grupo etario o político determinado. Sino, más bien, a simples ciudadanos que claman por aquello que creen les fue injustamente usurpado. Cientos o miles de personas se han tomado simbólicamente las calles de todo Chile con ingeniosas marchas y cánticos.

Estos jóvenes, como hemos visto, utilizan las redes sociales como *Facebook* o *Twitter* para coordinarse y llamar la atención de los medios. Canciones y videos, cargados de sarcasmo, son subidos diariamente a *Youtube* para promover masivamente sus demandas. Una generación que durante las protestas en las calles y en las tomas de colegios y universidades realizan *Twitcams* en vivo para informar a la ciudadanía. Transmisiones que muchas veces han servido como herramienta para desacreditar la información que entregan los medios oficiales.

Todas estas manifestaciones callejeras, al igual que las realizadas en dictadura, han ido acompañadas de acciones performáticas. Éstas surgen espontáneamente como potentes gestos de rebeldía frente a la autoridad. Desde estudiantes ironizando "la playa de Lavín" (por las vacaciones anticipadas que el entonces ministro de educación decretó) hasta las masivas coreografías *flashmobs* en la que cientos de participantes personifican con vistosos disfraces a íconos de la cultura pop como *Thriller* o *The Wall*.

Ahora bien, de las acciones performáticas sobre el malestar social, hay una que me ha llamado profundamente la atención, una en que unos jóvenes han decidido correr 1.800 horas, durante 24 horas, mediante un sistema de postas, durante 75 días alrededor de La Moneda en demanda de cambios al actual sistema educativo[8]. Una corrida permanente, en pleno invierno, que comenzó el 13 de junio y terminará el 27 de agosto[9].

La idea surgió de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile como un acto de desagravio frente a la compleja situación que atraviesa la educación en el país. Un evento coordinado en el cual cualquier ciudadano se inscribe y participa corriendo, lo que pueda, alzando una bandera negra. Hay un *checkpoint* frente al diario La Nación, puntos

de hidratación, estudiantes de kinesiología para atender emergencias, un equipo que actualiza el marcador de horas, una página web, un grupo en *Facebook* y ya van más de 4.000 corredores (estudiantes, oficinistas, deportistas, transeúntes) que han cumplido con más de la mitad del tiempo propuesto día y noche sin parar bajo una sola consigna: "Educación gratuita ahora". Una performance colectiva alrededor del máximo símbolo del poder político.

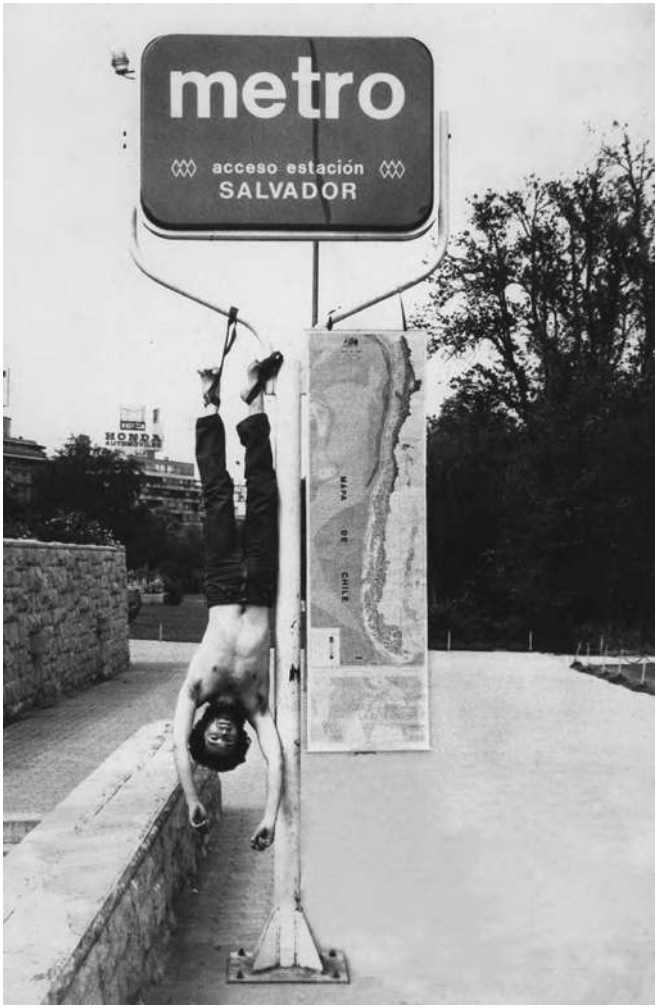
En cuanto vi a estos jóvenes correr, no pude sino recordar una performance realizada por Carlos Altamirano en 1981 llamada *Panorama de Santiago*. El título aludía a la obra del mismo nombre realizada a finales del siglo XIX y principios del XX por el pintor chileno Juan Francisco González (1853-1933). En aquella performance Altamirano portando una pesada cámara de video (aquellas con maletín) corre sin detenerse por las calles de Santiago desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta el frontis de la Biblioteca Nacional, mientras va recitando una y otra vez, infatigablemente, la frase: "Altamirano, artista chileno". La obra además de citar al paisaje presentado por la pintura de González, se podía entender también como una metáfora a la persecución realizada por los organismos de seguridad.

El video registro se presentó en un encuentro Franco-Chileno de video a principio de los 80 y fue expuesto por Altamirano en su muestra "Obra Completa" en el Museo Nacional de Bellas Artes en el 2007. En esta exposición, Altamirano situó, junto al cuadro de González, una mirilla en la cual el espectador podía ver la extenuante performance, mientras que al alejarse podía contemplar el cuadro ya mencionado.

Ahora bien, mi inmediata relación sobre el correr como gesto disruptivo de un malestar político parece funcionar en un estado simbólico. Sin embargo, ambas acciones poseen diferencias medulares en lo formal. El primero fue realizado en dictadura y representa una acción riesgosa, individual y de circulación expositiva restringida. Mientras que los jóvenes que correrán 1.800 horas la realizan en democracia y representan un acto permitido por la ley, colectivo, participativo y de difusión amplia.

Además, hay otra diferencia que me parece esencial y donde Altamirano respondió a algo clave. Su acción fue híper consciente sobre la condición y producción de arte. No en vano repitió durante su recorrido incansablemente la frase: "Altamirano, artista chileno". A mi entender, esto representó un acto de aguda crítica a la institucionalidad cultural representada por el inicio y el final: la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes; esto en cuanto a la libertad de expresión y la persecución política que se vivía por aquellos años.

Por su parte la que se realiza actualmente alrededor de La Moneda, no. En su consigna no hay un acto concientizado del actuar performático entendido como gesto de arte, sino más bien como acto social. También creo que esta diferencia no deslegitima una a favor de otra, sino que establece un punto de inflexión frente a cómo se enfrenta, desde el cuerpo como soporte visual, un gesto disruptivo en momentos históricos distintos, que apuntaban a objetivos diferentes.



Elías Adasme, *A Chile*, 1979-1980.
(Foto: cortesía MAC)

Tomemos ahora un caso de las emblemáticas acciones que se presentan hoy en el MAC. Elías Adasme durante 1979 y 1980 desarrolló la obra *A Chile*. Una serie de intervenciones urbanas y en las cuales una de las más arrojadas consistió en colgarse del aviso de acceso al metro Salvador con su torso desnudo al lado de un mapa de Chile. El acto de Adasme representa no sólo el gesto disruptivo que denota los mecanismos de tortura, sino que también reflejó un estado de conciencia de los mecanismos de producción de arte operando simultáneamente con la contingencia callejera, apropiando y subvirtiendo la calle y sus códigos.

Pero volvamos a las últimas semanas. Acaso ¿no resulta curioso que habiendo tantos conflictos hoy en el país, los artistas y las instituciones no se manifiesten con obras (performáticas o de otra índole) frente a ello? Es cierto que muchos estudiantes de arte han colaborado anónimamente en las gestiones estudiantiles, en tomas y en marchas aportando creatividad y energía[10]. Sin embargo, parece ser que los artistas profesionales y los espacios institucionales se resisten a trabajar con la contingencia del malestar social actual. ¿Por qué esta distancia? Quizás el modo de afrontar el arte está excesivamente teorizado y sujeto a las formalidades entregadas por la academia, que el sistema de arte requiere inevitablemente de un tiempo extenso de proceso para desarrollar "estrategias" que aborden formalmente la coyuntura[11].

Dentro de esta misma línea, es sabido que la utilización de temáticas que aborden la coyuntura son vistas como un aprovechamiento mediático, lo que rápidamente clausura una posible interpelación visual por parte del artista en el acontecer. Desconozco el motivo por el cual los artistas no parecen querer participar desde el arte en la coyuntura, como aconteció en dictadura, sino más bien anónimamente desde la sociedad civil.

Aunque los actos –aún cuando algunos sean generados por estudiantes de teatro que se ligan directamente con la performance– se establecen como acciones ciudadanas. No son pensadas bajo las lógicas del circuito del arte. No son pensadas para ser exhibidas en una galería o un museo, por el contrario, su registro se masifica por las redes sociales y por medios de comunicación alternativos. Son actos que no son realizados desde la esfera del arte, sino por estudiantes y ciudadanos molestos que apelan a la participación de la ciudadanía.

Los cacerolazos o las velatones que se realizaron valiente y anónimamente en muchas poblaciones en dictadura, hoy surgen con renovados aires gracias a la difusión que otorgan las redes sociales. Aquellas poblaciones intervenidas, también, en su momento por artistas que reaccionaban con obras a ese malestar.

Los jóvenes que corren alrededor de La Moneda, ya llevan más de 1200 horas. Están cerca de finalizar su propósito. Realizando un acto inédito de protesta ciudadana, no pretenden detenerse a descansar. No es el momento de hacerlo. Son conscientes de que hoy se pueden realizar cambios, justamente, desde la calle. Mientras en las academias e instituciones seguimos discutiendo sobre el rol y los límites del arte a partir de la revisión de aquellas emblemáticas obras en dictadura, estos muchachos seguirán corriendo y corriendo motivados por cambiar el presente y el futuro del país.

Notas

1 Este escrito ha sido preparado especialmente para el presente número del dossier de la revista *Poiésis*. Con leves modificaciones del equipo del dossier de *Poiésis*, resume tres artículos publicados en la revista chilena *Arte y Crítica*. El Capítulo I corresponde a los artículos de los números 4 (enero-2013) y 5 (mayo-2013) y el Capítulo III corresponde al artículo del número 1 (julio-2012). Pueden consultarse en línea: www.arteycritica.org.

2 Cabe mencionar que valiosas piezas de Luz Donoso fueron recuperadas y exhibidas en la exposición "*Una obra hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*", curada por Paulina Varas en el Centro de Arte Contemporáneo de la comuna de Las Condes en octubre del 2011.

3 Ver Carliman, Claudia Brazilian *Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*, Duke University Press, 2012.

4 Ver Longoni, A y Bruzzone, G comp.*El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

5 Pienso en este sentido también en los diversos colectivos y asociaciones de artistas que en poblaciones realizaron obras de denuncia política durante la dictadura. Muchos de los cuales aún se encuentran en el anonimato debido al descuido o simple desidia de los historiadores del arte.

6 Importantes también han sido las Bienales de performances organizadas por el colectivo Deformes a partir del 2002. Éstas han surgido como instancias de investigación y exploración del cuerpo como soporte. Sumado a esto el trabajo de algunos artistas, preferentemente egresados universitarios, que han continuado realizándolas esporádicamente. Debemos sumar a ello también, el trabajo realizado por el colectivo Perfopuerto entre otros. Lamentablemente, estas prácticas han tenido una sistemática cobertura de un periodismo promiscuo como lo calificó en algún momento Guillermo Machuca – que busca la atención inmediata del evento freak, acompañado de una pobre atención por parte de la crítica especializada y la teoría.

7 Si bien el riesgo de los grafiteros a perder su obra es constitutiva de su quehacer, un lamentable incidente aconteció recientemente. Los grafitis que cubrían los muros en la ribera del río Mapocho fueron literalmente borrados con pintura gris, a principios de este año, por una ordenanza de limpieza emitida por la Municipalidad de Santiago y por Bienes Nacionales. Curiosamente, a los pocos días, en aquel sitio se instaló el mega proyecto "Museo Artedeluz" de la artista Catalina Rojas, un proyecto Bicentenario financiado por el grupo Enersis. Al parecer el criterio que primó en dicha toma de decisión, no estuvo en el debate sobre el posible valor estético e incluso patrimonial de las piezas borradas en relación a la nueva intervención, sino por sobre la masividad y el espectáculo visual que las proyecciones lumínicas podían generar. En entrevistas la artista ha argumentando que los grafitis iban a ser borrados de todas

formas por aquella ordenanza. Lo curioso en este caso, es que el proyecto se llama "Museo Artedeluz", es decir, una metáfora de la "musealización" de la calle. El muro debe ser controlado por la institución y su respectivo espectáculo. Mientras que el mismísimo Museo Nacional de Bellas Artes apela a todo lo contrario con su proyecto "Museo sin muros".

8 Las 1.800 horas tienen relación al estudio de Marcel Claude que señala que el costo que el país necesita para solucionar el problema inmediato de la educación en Chile es de 1.800 millones de dólares al año.

9 Paralelamente se han realizado actividades como una maratón que comenzó en Santiago y terminó en Valparaíso, una Natatón de 48 horas seguidas y 1.800 paraguas en el centro de Santiago.

10 Los estudiantes de arte de la Universidad de Chile se sumaron con la actividad 48 horas de arte por la educación en la casa central de la misma universidad. Si bien la actividad es una respuesta propositiva, no es el reflejo de lo que se puede ver en el circuito profesional de arte, ni la reflexión en los medios especializados. La actividad que debió realizarse el viernes 5 de Agosto, tuvo que ser suspendida por los incidentes acaecidos el día anterior. 48 horas de arte por la educación será próximamente reprogramada.

11 Como ejemplo tenemos el caso de nuestro exponente en la Bienal de Venecia: Fernando Prats. Quien presenta obras relacionadas con el 27F o la tragedia de Chaitén.

Activismo y contractivismo - arte y movilizaciones estudiantiles en el Chile reciente

*Ignacio Szmulewicz R.**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.145160

RESUMEN: Desde mediados del 2011 los centros de las principales ciudades de Chile se han ido llenando de acciones, intervenciones, lienzos gigantes, objetos escultóricos efímeros y *performance*, espontáneas algunas, calculadas y meditadas otras, todas compartiendo un tema y un contenido: el estado polémico de la educación en el país. Aun cuando han perseguido un objetivo común, ciertas manifestaciones se diferenciaron de otras por estar impulsadas por una evidente voluntad de obra o proyecto artístico, por ser coordinadas y realizadas por colectivos de estudiantes de arte o bien por tener un grado de complejidad mayor que la simple y llana estética panfletaria. Mi intención en esta ponencia es analizar estas manifestaciones como parte de un incipiente escenario que hunde sus raíces y se vincula con mayor fuerza al arte público contemporáneo, particularmente a las líneas del activismo y el contra-monumento.

PALAVRAS-CLAVE: colectivos, arte público contemporáneo, activismo, contra--monumento

ABSTRACT: Since the middle of 2011 the centers of the main cities of Chile have been filled with actions, interventions, giant canvases, ephemeral sculptural objects and performance, some spontaneous, others calculated and meditated, all sharing a theme and content: the state controversial of education in the country. Even though they have pursued a common goal, certain manifestations were differentiated from others because they were driven by an obvious will to work or

*Ignacio Smulewicz es Historiador del arte, formado en la Universidad de Chile, Magíster en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, que se ha especializado en las áreas de arte moderno y contemporáneo, arte público, chileno y latinoamericano. Ha publicado los libros *Fuera del cubo blanco: lecturas sobre arte público contemporáneo* (Metales Pesados, 2012), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (Metales Pesados, 2015) y *El acantilado de la libertad. Antología de crónicas valdivianas* 1977-1992 (Kultrún, 2015), mientras que como crítico de arte ha colaborado para medios como Punto de Fuga, Artishock, Arte y Crítica y Caballo de Proa. Actualmente, escribe para la revista La Panera y es Coordinador del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda. E-mail: ignacioszmulewicz@gmail.com.

artistic project, because they were coordinated and carried out by groups of art students or because they were more complex than simple and flat pamphlet aesthetics. My intention in this paper is to analyze these manifestations as part of an incipient scenario that has its roots and is linked more strongly to contemporary public art, particularly to the lines of activism and counter-monument.

KEYWORDS: collectives, contemporary public art, activism, counter-monument

> Si todos vivimos inmersos en una "sociedad del espectáculo", ¿por qué no aprovechar algunos de sus recursos en una ampliación participativa de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo?
>
> -- Gerardo Mosquera

I. La estridencia de la calle

Desde mediados del 2011 los centros de las principales ciudades de Chile se han ido llenando de acciones, intervenciones, lienzos gigantes, objetos escultóricos efímeros y *performance*, espontáneas algunas, calculadas y meditadas otras, todas compartiendo un tema y un contenido: el estado polémico de la educación en el país.

Aun cuando han perseguido un objetivo común, ciertas manifestaciones se diferenciaron de otras por estar impulsadas por una evidente voluntad de obra o proyecto artístico, por ser coordinadas y realizadas por colectivos de estudiantes de arte o bien por tener un grado de complejidad mayor que la simple y llana estética panfletaria.

Dos grupos de ejemplos distintos puedo citar al respecto. El primer grupo lo constituyen diversas acciones performáticas en el espacio público realizadas entre mayo y julio del 2011 por la Asamblea de Estudiantes de Arte[2] (AEEA): "Predicadores de la revolución", el 28 de mayo (un

grupo de artistas que se representaron como predicadores evangélicos gritando consignas al comienzo de una marcha estudiantil en la Plaza Italia); "El estridentazo", el 3 de junio y luego una segunda ocasión el 1 de julio (medio centenar de músicos dispuestos en la Plaza de la Ciudadanía que tomaron sus instrumentos sin ningún sentido de la armonía); "Los mendigos por la educación", el 7 de junio (un grupo reducido que en actitud penitente se dispuso en el Paseo Ahumada –reconocido lugar de prédicas, gritos y consignas– reclamando por el endeudamiento de los estudiantes) y "El yugo comunicacional", el 21 de julio (un desfile de personas que, con los rostros cubiertos, arrastraban desde sus cuellos televisores).

Asamblea de Estudiantes de Arte. Los mendigos por la educación. 7 de junio de 2011. Paseo Ahumada.

El segundo grupo lo integran objetos escultóricos efímeros que han proliferado desde el 2011 de los talleres de la escuela de artes de la Universidad de Chile[3], algunos de gran escala, preparados expresamente para las masivas marchas y que, en algunos casos, estaban cercanos a los contra-monumentos. Estos representaron elementos simbólicos: un carro lanza-aguas de las fuerzas especiales (el Guanaco); una silla universitaria a gran escala; una recreación articulable de los martillos marchando en la famosa escena del video *The Wall* de Pink Floyd[4], una alegoría de la justicia, entre muchos otros. Al igual que en el primer grupo, algunos de los objetos escultóricos construidos para las marchas eran quemados al finalizar el recorrido por la ciudad rescatando los conceptos de lo efímero y simbólico[5].

Los medios de comunicación oficiales (escritos y digitales) vieron en estos ejemplos y en otros de corte más masivo, espectacular y *pop* ("Héroes y Villanos por la educación" el 18 de junio en la Plaza de Armas, "El Thriller por la educación" el 24 de junio frente al Palacio de la Moneda o "El baile de los que sobran", el 20 julio al comienzo del Paseo Bulnes) signos similares y vinculados con el carácter "artístico", "creativo" o bien "estético" que habían adquirido las últimas movilizaciones estudiantiles[6].

Mi intención en esta ponencia es analizar estas manifestaciones como parte de un incipiente escenario que hunde sus raíces y se vincula con mayor fuerza al arte público contemporáneo, particularmente a las líneas del activismo y el contra-monumento.

En esta tradición de aproximaciones del arte público activista se encuentran los colectivos ASCO[7] (1972-1987), Group Material (1980-1992), Gran Fury (1988-1995), Critical Art Ensemble (desde 1987 en adelante) y, con una fuerza importantísima en Latinoamérica, Bijarí en Brasil (desde 1996 en adelante), Grupo de Arte Callejero en Argentina (desde 1997 en adelante), Colectivo Sociedad Civil en Perú (2000), entre muchos otros[8].

Por tratarse de fenómenos que siguen ocurriendo en la actualidad y transformándose casi a la luz del día, resulta un contexto altamente significativo para analizar diferentes problemas: las categorías de obra y artista; la relación entre el arte y la sociedad; la tensión con los medios de prensa, entre otros.

Asamblea de Estudiantes de Arte. El yugo comunicacional. 21 de julio de 2011. Paseo Ahumada.

II. Por qué arte público

La teoría e historia que ha ido emanando desde el arte público contemporáneo se cuenta entre las más ricas en el estudio de las relaciones entre arte y sociedad. Pensar así algunas de estas acciones realizadas desde las movilizaciones en defensa de la educación pública en Chile, principalmente las que emergieron desde artistas, con reflexión acerca de procesos de arte y con un marcado interés en cruzar el lenguaje artístico con los discursos de las manifestaciones, adquiere un potencial de comprensión mucho mayor. Sin embargo, estas relaciones no apuntan a cualquier concepto de arte público, sino que principalmente a visiones que enfatizan el arte público como una manifestación asociada a procesos y espacios conceptuales y críticos de (y con) la sociedad[9].

Si bien las acciones performáticas o los objetos escultóricos efímeros eran parte de una necesidad de comunicar un malestar[10] con respecto a determinados problemas sociales vinculados a la educación, fueron utilizando esos espacios y momentos de crítica (la calle, la marcha, los edificios simbólicos, los entornos del centro de las ciudades) para experimentar formas de relación con la sociedad más complejas de lo que pueda asimilarse bajo nociones de la tradición del muralismo comprometido (la Brigada Ramona Parra) o bien el arte neovanguardista realizado durante la Dictadura[11].

Del mismo modo, resulta imperioso discutir el constante mal uso del término intervención urbana para referirse a cualquier manifestación de corte artístico que se desarrolle en el espacio público[12]. El concepto de intervención urbana guarda relación con una voluntad de transgredir momentáneamente la lógica y cotidianidad de un lugar o entorno (y esto inspirado en las propuestas de Matta-Clark, Wodiczko, Christo & Jeanne-Claude o bien en el caso de colectivos como 3nòs3 de Brasil o el C.A.D.A. en Chile). En palabras de Thomas Crow, refiriéndose a las obras de Gordon Matta-Clark: "su presencia se halla en total contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa". (CROW, 2002, p. 141)

A diferencia de esto, las acciones performáticas y objetos escultóricos efímeros eran parte de un momento de interrupción pactada y programada con anterioridad (la marcha) para administrar y proteger todo tipo de diferencias o alteraciones sean artísticas o materiales. Por otro lado, a las acciones performáticas que se desmarcaron del tiempo de las marchas hay que incluirles una salvedad: se hicieron camuflándose con los lugares más emblemáticos del centro de las ciudades de Chile (en Santiago: Paseo Ahumada, la Plaza Italia, la Plaza de la Ciudadanía, entre otros).

Lo que resulta claro, a la luz de este incipiente escenario de arte público activista, es que se necesitan otros aportes teóricos e históricos. Para estas acciones encuentro en José Luis Brea, Félix Duque y William Mitchell, las definiciones más nítidas con respecto al concepto de arte público.

José Luis Brea establece que, pensando en colectivos artísticos con intención política-social como *Critical Art Ensamble*: "no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno urbano -digamos, absorbiendo la lógica del monumento- sino a aquellas

prácticas artísticas y culturales que precisamente se dan por misión la producción de un dominio público […] la producción de un espacio en el que a los ciudadanos les sea dado encontrarse, discutir y decidir a través de ese proceso de diálogo racionalmente conducido sobre los asuntos que les conciernen en común". (BREA, 2007, p. 14)

La interpretación que el filósofo español Félix Duque le otorga al arte público (aún cuando toma como ejemplos manifestaciones cercanas a los monumentos) aporta claves para entender la matriz de este problema: "no es un arte para el público, ni del público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a sujeto consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros […] poniéndolos literalmente en ridículo con sus obras". (DUQUE, 2001, p. 108)

William Mitchell, en su ya clásica lectura del *Vietnam Veterans Memorial* (1982) de Maya Lin en tensión con la cinta *Do the Right Thing* (1989) de Spike Lee, abogaba por un "arte público crítico" que se "atreva a despertar a una esfera pública de resistencia, lucha y diálogo". (MITCHELL, 2009, p. 339)

Las tres acepciones apuntan a destacar el componente activo, crítico y emplazativo de parte de las prácticas del arte público, no tanto de formas y problemas de lenguaje específicos del campo del arte, sino que más bien de las posibilidades de movilización social por parte de experiencias inter-redes, participativas y críticas de los modos como se construye comunidad y espacio público.

III. Activismo y contra-monumento

He sostenido hacia el comienzo de la ponencia que las acciones performáticas y los objetos escultóricos efímeros, dado su intención, localización, problematización y contexto, han dado origen a una incipiente escena de arte público activista en Chile. Me parece plausible considerar que estas prácticas se nutren de la tradición del arte público, particularmente del activismo y de las lógicas del contra-monumento.

Escultura para marcha del movimiento estudiantil.
(Foto: cortesía de Paula Urizar y Cristian Inostroza)

Anna Maria Guasch, en su panorámica visión al arte producido después de la década de los sesenta del siglo XX, arroja la siguiente aseveración sobre el arte posmoderno activista: "de productor de objetos de arte, el artista pasó a 'manipulador' social de signos artísticos y, a su vez, el espectador dejó el papel pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transformó en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio". (GUASCH, 2000, p. 476)

Si bien el extracto señala el potencial manipulador de la sociedad de parte de artistas o colectivos activistas el nacimiento del activismo en el arte de los ochenta del siglo XX, según la autora, se dio por una fuerte crítica hacia una cultura mercantilizada, impulsada por la década de la administración Reagan, a partir de una fuerte desplazamiento "fuera del cubo blanco".

De este modo, la conexión con el concepto de arte activista debe ir de la mano de un entendimiento del componente expansivo, inaprensible y complejo que conllevan las prácticas artísticas que se inmiscuyen en los terrenos ágiles y veloces de la política, la publicidad o los medios[13].

El teórico y curador cubano Gerardo Mosquera lo explicita de la siguiente manera: "ahora bien, la libertad y el ecumenismo metodológico de las prácticas artísticas contemporáneas, su flexibilidad y su acercamiento a otras actividades, disciplinas y a la 'vida real' pueden potenciarlas hacia una acción más vasta y colectiva, con mayores posibilidades sociales y políticas". (MOSQUERA, 2007, p. 83)

Por otro lado, el concepto de contra-monumento se origina desde prácticas de crítica del monumento y, además, a través de una resignificación de las formas de la conmemoración y el recuerdo. Esto en las propuestas de Krzysztof Wodiczko, Maya Lin, Haacke, hasta las más actuales de Fernando Sánchez Castillo o Ai WeiWei.

Se basaban en un cuestionamiento del monumento y de cómo se inscribía de manera violenta e impositiva la historia de los vencedores en el cuerpo de la ciudad. Por otro lado, los contra-monumentos de Wodiczko, Haacke o Sánchez Castillo apelan a deconstruir la historia de los monumentos: sea a través de la reposición de las historias ocultas (el Haacke de *Und ihr habt doch gesiegt* de 1988); o las parodias de lo monumental (el Sánchez Castillo de *Spitting leaders* de 2008) e incluso las contraposiciones discursivas (el Wodiczko del *Homeless Projection* de 1986)[14].

IV. Color local

Una sintonía y afinidad mayor existe entre las prácticas que comenzaron en el horizonte común de los movimientos sociales en pro de la educación y los diferentes colectivos de Latinoamérica que han estado en busca de una activación política mayor a partir de elementos artísticos. Con la idea de generar un breve contexto comparativo citaré los ejemplos del Grupo de Arte Callejero (Argentina) y el colectivo Bijarí (Brasil).

El Grupo de Arte Callejero (GAC), integrado por Lorena Fabrizia Bossi, Vanessa Yanil Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Nadia Golder (han circulado por el grupo un número amplio de artistas y colaboradores), fue fundado a mediados de 1997, en el contexto de los reclamos de docentes hacia la promulgación de la Ley Federal de Educación. La primera aproximación al espacio público, en este escenario, vino de la mano de un "mural" colectivo, ritual y crítico que las entonces estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrrredón impulsaron (Plaza Roberto Arlt el 20 de abril de 1997). Así fue descrito por sus integrantes: "esa primera salida fue experimental en todo sentido: no sólo por los materiales que usamos -poco frecuentes para un mural-, también por el carácter ritual que envolvía la atmósfera de la acción, oscilando entre un acto performático y una improvisación cargada de elementos simbólicos, a un hecho semiclandestino de toma del espacio". (CARRAS, 2009, p. 25) Y en relación al carácter ritual las integrantes del colectivo se refieren a la quema final del mural dejando sólo las cenizas y las quemaduras al muro (tal y como se han quemado en Chile los objetos escultóricos efímeros hechos por estudiantes de artes de la Universidad de Chile para las masivas marchas). A esa experiencia le seguirá la primera acción del conformado GAC: "Docentes ayunando", consistente en la distribución de diferentes murales críticos sobre los asuntos de la educación a lo largo de toda la ciudad de Buenos Aires.

Ese mismo año, dos acciones le siguieron a "Docentes ayunando": "Galería Callejera" y "Objetos en la Plaza Aramburu". En la primera, apareció una operación que sería una de las constantes del GAC, la intervención de los lugares destinados a la publicidad por parte de acciones de distorsión de signos y mensajes. Cuestión que, a partir del estrecho vínculo entre el GAC e H.I.J.O.S., se llamaría "escraches": "sacar a la luz lo que está oculto". Desde 1998, el escrache sería una de las prácticas más usadas por parte del GAC para denunciar en la vía pública el ocultamiento de las personas y los lugares donde se cometieron violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura argentina (1976-1983)[15].

El colectivo Bijarí, integrado por arquitectos, urbanistas y artistas, se fundó en 1996 en São Paulo, con la finalidad de a través de procesos de arte cuestionar la manera como se construye la ciudad. Con una voluntad altamente crítica y emplazativa hacia la política y el urbanismo oficial, el colectivo ha logrado levantar debates sobre problemas de gentrificación, exclusión y marginalidad con mecanismos tan disímiles como la apropiación de espacios públicos, intervenciones efímeras de objetos críticos, trabajos comunitarios, etc.

Al igual que el GAC, Bijarí distorsiona los lugares y las estrategias de la publicidad para camuflarse e intervenir en los circuitos económicos, políticos o urbanísticos de la ciudad proponiendo acciones directas de cuestionamiento de la realidad ("Espacio público / Acción basura", São Paulo, 2008 o bien "Mula sem cabeza", São Paulo, 2006).

Una de las propuestas más completas se tituló "Están vendiendo nuestro espacio aéreo" (São Paulo, 2004[16]) y consistió en una acción comunicativa y comunitaria de información y crítica sobre la especulación inmobiliaria en el sector de Largo da Batata que terminaba arrojando centenares de globos naranjos hacia el cielo por parte del colectivo y los habitantes del sector.

Las manifestaciones artísticas realizadas desde el 2011 entroncan con esta tradición particular y localizada en un arte público activista en Latinoamérica. Sus elementos comparten formas y aproximaciones similares a temáticas tan disímiles como los problemas urbanos, las violaciones a los derechos humanos o bien la educación pública. Comparten una voluntad de crítica directa aunque no excluyen el desarrollo de experimentaciones visuales o procesuales ni tampoco de elementos simbólicos. Se basan en vínculos y pérdidas de límites entre esferas de acción, sean sociales, políticas, a través de agrupaciones comunitarias. Apelan más que a la discutida "eficiencia o impacto" del arte público a un intención de abrir espacios de contradicciones y debates, de diferencias y de encuentros, en su mayoría no oficiales (como fue sugerido por las definiciones de Brea, Duque o Mitchell)[17].

V. Por un activismo lúdico

Las acciones performáticas y los objetos escultóricos efímeros guardan una serie de particularidades y especificidades que es necesario revisar para ir generando una descripción analítica más precisa de este incipiente escenario de arte público activista.

Escultura de la justicia, Plaza Capitán Prat, Santiago de Chile, marcha por la educación, 11 de abril de 2013.

Tres características dan cuenta de este escenario. La primera de ellas, apunta a una retroalimentación crítica en la esfera pública con los medios de prensa y la cultura de masas. Se trató de experiencias que a nivel de producción artística estaban atentas y en un constante proceso de apropiaciones y desplazamientos de los signos y mensajes que emanaban del discurso oficial. Además, establecieron un vínculo crítico con la cultura de masas, guardando reparos con las manifestaciones que utilizaron como material e influjo la simple copia de formas y discursos de esa cultura *pop* (televisiva, digital y urbana)[18]. La principal operación fue relacionarse con elementos propios del lenguaje o la historia del arte (la escultura, la gráfica, la *performance*) en un entorno extraño y ajeno al del museo o la galería, generando una mezcla entre acción directa y explícita y profundidad de interpretación[19].

Lo Innombrable...

¿Puede realmente creerse que cuando se han juntado todos esos ingredientes, algunos de una enorme y contrastante cuantía de ellos sólo emergerá un pálido caldo de hospital? La palabra "revolución" -o etapa prerrevolucionaria, si lo prefieren- puede ser innombrable, pero no parece haber otra que se ajuste mejor a lo que se desate, se huele y se ve en el aire.

Por Fernando Villegas

La Tercera, sábado 20 de abril de 2013.
(Fonte: Suplemento Tendencias, p. 28-29)

En segundo lugar, en su gran mayoría apelaron a un reposicionamiento del cuerpo en el espacio público. Y esto las diferencia, levemente, de las otras manifestaciones como el "Thriller por la educación" donde el componente de percepción digital o mediática es sumamente mayor[20], y las acerca a las experiencias -dramáticas- que tienen que ver con el estímulo extremo del cuerpo en el espacio público ("Las 1800 horas por la educación", corrida colectiva alrededor del Palacio de la Moneda, propiciada por estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile, entre el 13 de junio y el 27 de agosto del 2011).

Finalmente, la tercera característica estaría asociada a un tono y actitud lúdico, sarcástico e irónico en un contexto de fuertes críticas al sistema educacional (cuestión que lo alejaría de

una porción importante del arte político latinoamericano que se ha caracterizado por la cercanía al drama o a la tragedia). Un humor crítico que lograría establecer una sintonía con la gran mayoría de personas que circula por la ciudad, contaminando la esfera pública con mensajes y discursos subversivos sin abstraerse de las mismas estrategias del espectáculo y la diversión[21].

Referencias

CANDELA, Iria. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007.

CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Alianza, 2002.

DUQUE, Felix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Alianza, 2001.

FINKELPEARL, Tom (ed.). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

FLORES, Mariairis; QUEZADA, Lucy. La dimensión artística de la manifestación: marchando desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En: VV.AA. *En marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*. Santiago: Adrede Editora, 2013.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Akal, 2000.

JACOB, Mary Jane. Extramuros. En: GUASCH, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones*, 1980-1995. Madrid: Akal, 2000.

LONGONI, Ana; BRUZZONNE, Gustavo (comps). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

MITCHELL, W.T.J. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MOSQUERA, Gerardo. Arte y política: contradicciones, disyuntivas y posibilidades. *Revista Brumaria 8*, Madrid, primavera del 2007.

SZMULEWICZ, Ignacio. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago: Metales Pesados 2012a.

SZMULEWICZ, Ignacio. Arte y movilizaciones estudiantiles. Conversación con Cristián Inostroza. *Revista arteycritica.org*, Santiago, n. 3, diciembre de 2012b.

VIDAL, Sebastián. Corriendo riesgos: arte, calle y coyuntura política. *Revista arteycritica.org*, Santiago, n. 1, julio de 2012.

VV.AA. *Bijarí*. Bookart, formato digital, 2008.

VV.AA. *El arte de la historia. Fernando Sánchez Castillo*. Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 2011.

ZÚÑIGA, Rodrigo. *La extensión fotográfica. Ensayos sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago: Metales Pesados, 2013.

Notas

1 Este texto fue publicado en el libro *Pasados presentes. Debates por las memorias en el arte público en Latinoamérica*. Cali: Universidad del Valle - GEAP Latinoamérica, 2015, editado por Teresa Espantoso R., Carmen C. Muñoz, Carlos M. Recio y Carolina Vanegas C. a propósito del IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.

2 Denominación de diversos estudiantes de escuelas de arte del país que se asociaron con la finalidad de recuperar una vocación política por parte de las expresiones artísticas pero a su vez criticar el modo como eran asumidas, estas mismas, por la política. Para ver más detalles sobre esta agrupación revisar la entrevista realizada por el autor de esta ponencia a Cristián Inostroza (SZMULEWICZ, 2012b).

3 Flores y Quezada señalan lo siguiente: "la marcha el sitio preciso para su exhibición y la Universidad *el* lugar de su creación". (QUEZADA; FLORES, 2013)

4 Curiosamente, Roger Waters realizó dos multitudinarios conciertos del álbum *The Wall* el 2 y 3 de marzo de 2012. En todas las versiones llevadas a cabo a conciertos de la ópera rock *The Wall*, los elementos tridimensionales articulables han sido importantísimos, siendo la más conocida la megalómana versión de 1990 en el Berlín post-muro.

5 La quema de objetos tridimensionales, sean carros alegóricos o esculturas, es de larga data, siendo el referente de las fallas de Valencia el más evidente aunque en el caso local sería más certero referirse a la fiesta de la Quema del Judas en Valparaíso que se realiza el último día de semana santa.

6 El diario *La Tercera*, el miércoles 29 de junio del 2011, escribió lo siguiente en un artículo acerca de la acción titulada "Suicidio en masa por la educación" (Valparaíso, martes 28 de junio, Plaza de Armas): "Sangre, fantasmas y zombis se observaron en estas intervenciones urbanas que exigen mejorar la calidad de la educación".

7 Una primera exposición retrospectiva del grupo se pudo ver en el MUAC de la Universidad Nacional Autónoma de México entre el 21 de marzo y el 28 de julio de 2013. La muestra se tituló *Asco: elite de lo oscuro*.

8 No es azaroso este cruce con colectivos ya que: "los estudiantes de artes visuales no emergen como *sujetos* ni como *autores* que intentan visibilizarse, sino a través de la institución académica de la que son parte (se marcha con el lienzo de la Facultad), vuelven transparente el mensaje disolviéndose como individuos a partir del anonimato de la obra. La importancia del sujeto es ahora la de la multitud, como aquella colectividad que desea una sociedad más justa". (FLORES; QUEZADA, 2013)

9 En este sentido, estas visiones son más amplias -pero no excluyentes- de aquellas que consideran al arte público como una extensión de los desarrollos del monumento y la escultura (Javier Maderuelo o María Sobrino), y, a su vez, no se enfocan sólo en la intención de transformar el espacio público de manera física o tangible (cosa apreciable por ejemplo en la trayectoria de Acconci Studio). Por último, esta mirada del arte público se conecta con una fuerte tradición desde la experimentación del arte contemporáneo y posmoderno del siglo XX, no así las visiones más asociadas al monumento conmemorativo del siglo XIX.

10 Término que se ha vuelto clave en el debate intelectual de los últimos cinco a diez años y que, desde los movimientos sociales del 2011 (educacionales, ambientales, étnicos, sexuales), se ha inscrito en el debate de la opinión pública.

11 Si bien es posible encontrar conexiones e interrelaciones, resulta radicalmente diferente por diversas razones que no serán discutidas en esta ponencia. Para una discusión acerca del tema ver el ensayo de Sebastián Vidal citado en la bibliografía. Flores y Quezada coinciden en este punto: "las obras anteriormente descritas tensionan el panorama que configura el mito del arte latinoamericano como ilustrativo y comprometido a modo de panfleto con la política y, en modo particular tensionan también el relato unívoco de un arte conceptual y críptico que se relaciona con la política en los límites de la censura dictatorial". (FLORES; QUEZADA, 2013)

12 Quizás el ejemplo más paradigmático de este excesivo abuso del término "intervención urbana" haya sido el I Festival *Hecho en casa* llevado a cabo en Santiago entre el 16 y el 25 de noviembre del 2012 que incluyó las más diversas expresiones visuales en la ciudad (en el territorio turístico). Algunos de los participantes fueron: Elliot Tupac, Brigada Ramona Parra, Sebastián Errázuriz, Grupo Grifo, Colectivo Casagrande, Pablo Curutchet, Estanpintando, Macay, Andrea Wolf, Payo, entre otros. Un simple examen del evento puede arrojar luces acerca de la concepción de intervención urbana que fue manejada por organizadores y artistas. Concepto que excluía los problemas esenciales del arte público contemporáneo: la relevancia de la investigación en el lugar; las acciones vinculantes o de participación con la comunidad o bien la crítica hacia las condiciones urbanas (marginación, exclusión o segregación). El perfecto anverso

de este evento sería el proyecto de Nelson Brissac *Arte e Cidade* realizado en Sao Paulo desde 1994 o bien *Valparaíso Intervenciones* (accidentado por el terremoto del 28 de febrero del 2010, día original del lanzamiento del evento). Los participantes de este último fueron: Ricardo Basbaum, Colectivo Democracia, Guisela Munita, Esther Ferrer, entre muchos otros.

13 Bien lo han observado Flores y Quezada, al indicar tres de las principales características de esta incipiente escena de arte público activista. Estas serían la "intencionalidad", la "contingencia" y la "impronta comunicativa". (FLORES; QUEZADA, 2013)

14 Para analizar de manera más específica la línea de los contra-monumentos ver Iria Candela (2007, p. 145-164).

15 El GAC, además, ha llevado a cabo acciones de carácter performático, comunitario, a través de medios como la cartografía, la señalética, la intervención gráfica en un amplio registro de lugares, casi todos de alta significación histórica para el problema: las violaciones a los derechos humanos. La reciente publicación de *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* (Carras, 2009) es un aporte imprescindible para el estudio y valoración del arte público de corte activista desarrollado en Latinoamérica.

16 El proyecto fue parte del evento Zona de Acción, donde se invitó a otros colectivos activistas de Latinoamérica a intervenir en diferentes zonas de la ciudad de São Paulo. Entre los participantes se encontraban también el GAC, Contra filé, Cobaia, A revolução não será televisionada.

17 Otro aspecto de ese debate es el sugerido por Gerardo Mosquera: "la documentación es con frecuencia el superobjetivo presente desde el momento mismo de la concepción del proyecto, y la obra sólo el proceso que conduce a ella. Demasiadas veces pasan a segundo plano las implicaciones y efectividad social de estas obras". (2007, p. 83)

18 Y este punto serviría para matizar la observación de Gerardo Mosquera: "considero muy conveniente algunas aperturas del arte actual hacia recursos de la cultura de masas, el humor y el espectáculo, cuando éstas conllevan un filo crítico y la construcción de sentido". (MOSQUERA, 2007, p. 83)

19 Otro aporte desde Mosquera: "Una parte considerable del arte contemporáneo se vincula con otras actividades, a veces de acción social, o constituye un proceso diversificado donde se entra y sale de la esfera artística en distintos momentos y espacios, para entrar y salir de otros. Con frecuencia el arte abandona el cubo blanco y el cubo negro y se desenvuelve en la calle o en otros contextos no auráticos". (MOSQUERA, 2007, p. 81)

20 Esto ha sido analizado en el último libro de Rodrigo Zúñiga: "algunas de las intervenciones performáticas más recordadas de esta movilización fueron *efectivamente planificadas* en función de su circulación transmedial" (Zúñiga, 2013: 69).

21 Por citar otro ejemplo de esto, en una de las marchas del 2011, los estudiantes de arte elaboraron un objeto escultórico efímero que representó un carro de guerra romano, con el escudo chileno intervenido con los rostros del entonces Ministro de Educación Joaquín Lavín y el Ministro del Interior, Rodrigo Hinzpeter. Dirigiendo el carro, una gran representación del busto del presidente Sebastián Piñera.

Miragens de assombro em uma inestética da arte

*Mauricius Martins Farina**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.161174

RESUMO: A arte e o seu conceito relacional ocorrem a partir de algo que não pode ser encurtado pelo simples desígnio de uma classificação autonomista. Entretanto, esta condição se relaciona com seus próprios instintos de sobrevivência e sua necessidade se estabelece no princípio alargado das possibilidades de expressão, de limites a serem superados. Ao pensar sobre a arte em um construto de continuidades, enfrentamos um paradoxo localizado entre o ser em si e o ser de si que a arte propõe no mundo. Os princípios autofágicos dos autonomistas já não se sustentam como um argumento único, porque foram confrontados com a realidade, em sua inestética, por isso recuperamos experiências políticas.

PALAVRAS-CHAVE: arte moderna, autonomia, arte contemporânea

RESUMEN: El arte y su concepto relacional ocurren a partir de algo que no puede ser acortado por el simple designio de una clasificación autonomista. Pero esta condición se relaciona con sus propios instintos de supervivencia, y su necesidad se establece en el principio ampliado de las posibilidades de expresión, de límites a ser superados. Al pensar en el arte en un constructo de continuidades, enfrentamos una paradoja localizada entre el ser en sí y el ser de sí que el arte propone en el mundo. Los principios autorreferentes de los autonomistas ya no se sostienen como un argumento único, porque se han enfrentado a la realidad, en su inestabilidad, por lo que recuperamos experiencias políticas.

PALAVRAS-CLAVE: arte moderno, autonomía, arte contemporáneo

*Mauricius Martins Farina é professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, líder do Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (UNICAMP/CNPq) e Bolsista PQ2 do CNPq. E-mail: mauriciusfarina@gmail.com.

Utopias revisitadas

A arte moderna, na experiência de seus artistas, produziu um deslocamento radical naquela razão descritiva das aparências, cuja tradição secular se permitiu abandonar, ao potencializar a formação material das obras que se experimentavam na diversidade de suas possibilidades, como causa de seu próprio destino. Ao agirem nessa direção autonomista, os artistas modernos promoveram um deslizamento de possibilidades diante de uma ideia de arte que se transformava, e de termos classificatórios que já não eram definidos em condições de relativa estabilidade. As imagens produzidas pelos artistas modernos promoverem um estranhamento das ordens do clássico e do anticlássico, que eram entendidas no conjunto de uma tradição circular, e assim, potencializaram o que queriam expressar em outros termos. Essas experiências modernas permitiram supor uma necessidade de desfiguração visível do assemelhado ao mundo descrito como paisagem, como ambiência, seja em plano geral ou em detalhe. Posicionando seus termos estruturais como um fim em si, as experiências modernistas, na causa de sua própria liberdade, propuseram um fazer em diálogo com suas potências de enunciação nas mais variadas possibilidades exploratórias, não mais a partir de um assunto que de fora se punha na imagem, em contextos épicos, realistas, simbólicos. Assim, as tendências autonomistas fizeram-se valer a partir de seus predicados e concretudes formais assumidos como conceitos.

Não nos interessa traçar uma diacronia a respeito desta condição modernista, apenas estabelecer, a princípio, um marco conciliatório ao apontar para um processo culturalmente sintomático das relações do fazer, do sentir e do expressar, a partir dessa primeira virada modernista na direção do contemporâneo. Pensamos naquilo que se faz envolto nestas realizações da tradição moderna, cuja causa de quebras de um contínuo, paradoxalmente, é uma continuidade dele, e cujas ações embreantes estão a funcionar na própria constituição da contemporaneidade. As camadas de alteridade que nos definem, em uma direção contrária da possibilidade autonomista, ainda que em sua circunstância de influência e de esgotamento, nos aproximam das aparências do mundo e de suas próprias contradições. Muitos procedimentos relacionados à arte moderna, no campo das artes visuais, foram inventariados a partir da presença de uma noção ruptura e de autonomia formal o que é amplamente visível, seja na potencialização dos elementos de sua própria articulação de plasticidade, seja no processo

histórico das experiências anteriores que permitiram essa possibilidade. Os processos de criação da arte moderna estavam implicados na causa da sua sobrevivência através de um jogo de possibilidades inovadoras e experimentais, posicionando-se belicamente diante de uma tradição estabelecida culturalmente e com a qual se conectavam por filiação e pertencimento.

A necessidade de ruptura com a tradição das belas artes que se evidenciou nos inícios do século XX pelo viés radical de novos procedimentos ou emancipações formais, em movimentos artísticos como o suprematismo, o fauvismo, o cubismo, ocorreram para superar modelos tradicionais implicados em causas que já não lhes serviam no ambiente de uma tradição burguesa. Com pretensões à imobilidade estética no qual se originavam, essas experiências foram fundamentais e serviram para garantir a própria sobrevivência da arte. É fato, entretanto, que precisamos ter cuidado com o tempo e com a distância que temos do passado; atribuir um jogo estabelecido entre tradição e ruptura como uma chave única para entender as vanguardas, pode ser também, um raciocínio redutor. Estamos diante de um problema no qual a arte moderna e seu conceito de síntese derivam de algo que não pode ser encurtado pelo simples desígnio de uma classificação autonomista. Assim, nos vemos perante procedimentos históricos da arte do século XX, cuja coleção situada ao alcance dos melhores museus, de uma forma vasta e inclusiva, mas que muitos só conheceram por livros, e agora por imagens na internet, não pode ser diminuída por fantasmas de sua própria presença. Ao nos aproximarmos dessas obras que hoje habitam os museus, estamos diante dessa encarnação da materialidade das obras, assim podemos perceber experiências potencialmente vivas de um mundo, que é o nosso, e que ainda está em transformação. Se considerarmos, em presença das obras, que o tempo é apenas um dos marcos possíveis, poderemos perceber a potência experimental impregnada dos instintos e dos conceitos de contemporaneidade de seus autores que pensam nas obras que fizeram.

O caminho anunciado para a abstração das referências foi do abstracionismo informal ao geométrico, a potenciação cromática com o fauvismo, ou ainda, os problemas da espacialidade cubista, eventos formalmente exponenciais nos inícios do século XX. Entretanto, estes não se constituíram como as únicas formas de manifestação no ambiente modernista, ainda que, a partir disso, tenham se desdobrado na experiência autonomista mais radical que estava direcionada à presença de uma experiência material diante da pintura, uma experiência ótica necessariamente aberta à subjetividade, mas implicada da ação dos corpos do artista e depois

do seu visionador, em um diálogo com o espaço aberto de uma visualidade organizada nos campos de uma experiência artística potencial, que se manifestou com o expressionismo abstrato entre os anos 1940 e 1950.

> A pintura agora se tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos; não é mais o veículo de um equivalente imaginado dessa ordem. O espaço pictórico perdeu seu "interior" e tornou-se inteiramente "exterior". O espectador não pode mais escapar para dentro do espaço pictórico a partir do espaço em que ele mesmo se encontra. Se o espaço pictórico chega a enganar seu olho, é através de meios óticos e não pictóricos: por meio de relações de cor e forma amplamente divorciadas de conotações descritivas, e normalmente por meio de manipulações em que a parte superior e a parte inferior, assim como a frente e o fundo, torna-se intercambiáveis. (GREENBERG, 1996, p. 147)

O mundo moderno, em suas várias ocorrências, transformou radicalmente os modos de ser e de estar, tanto em usos quanto em costumes, e não pode ser pensado, nesses termos, a partir de uma simples chave autonomista; afinal, sua própria nomenclatura estava comprometida com os elementos plurais e contextuais desta cronotopia diante da qual se estabelecia. O modernismo autonomista defendido por Greenberg, considerava que a experiência da arte, travada fora de seus próprios espaços, não seria digna de maiores observações. Assim, se revelava o que consideramos uma precariedade crítica, fundada em preceitos nostálgicos e metafísicos que se afirmam como verdade, em detrimento de outras possibilidades igualmente dignas. Na impossibilidade de determinar mais que seu próprio lugar, estas ideias sobreviveram, aliando-se àquelas noções impregnadas de um juízo estético purista contra as quais as próprias vanguardas quiseram romper. Essa condição autonomista, debatida entre o *kitsch* das massas o qual despreza e um mundo superior que supõe se reconectar, ocorre sob a pena de esquecer o mundo real, de deixar passar sua condição expressiva presente nos sintomas daquilo que se configura em sua presença. Essa condição teve reverberação em muitos textos críticos posteriores que, ao contrário de buscar entender as formas de expressão do contemporâneo em sua imanência, se posicionam com amargura, diante das lógicas de um mundo desconfigurado pelo consumo das massas, de sua cultura visual reprodutiva, revelando nostalgias idealistas de um tempo perdido.

Outras formas de uma mesma forma

É importante considerar, ainda nesse ambiente das vanguardas históricas, outras experiências, com outro tipo de consequências e relacionamentos políticos com a própria realidade, tais como o expressionismo na Alemanha (tratado por Adolf Hitler com arte degenerada), o dadaísmo e o surrealismo, ambos catastroficamente impactados pela *pathosformel* das desigualdades e violências da vida. Nesse contexto histórico, as velhas tradições burguesas, que estavam a se afirmar e a se renovar, o faziam diante das condições socioculturais que aumentavam os problemas individuais, estabelecendo-se em um cenário complexo de transformações, que situou o século XX entre o fascismo, o socialismo e o capitalismo, que se apresentaram como estruturas visíveis diante de uma rede de derivações oportunistas de toda a ordem que ainda nos impactam. Os sistemas da arte moderna, a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), já não se estabeleciam a partir de um simples debate entre uma oportunidade ou outra, ou sobre a beleza, ou sobre sua múltipla possibilidade diante da feiura, mas sobre a instauração de uma enorme diversidade que se faria definitiva entre os marcos de renovação e de ruptura, que se configuravam diante de uma necessidade aparente. O movimento dadaísta (Zurique, 1916), que ocorreu a partir da iniciativa de um grupo de artistas politicamente indignados com a hipocrisia racionalista, alguns deles desertores da Primeira Guerra, no qual inicialmente se destacaram Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp, tinha objetivos revolucionários e amplamente direcionados a situar o *nonsense* como uma possibilidade potencialmente expressiva, diante de um racionalismo bélico desenvolvimentista, que tinha suas origens e consequências relacionadas às contradições da sociedade europeia e de sua necessidade de poder.

Com Marcel Duchamp, que transformou-se em um dos mais importantes e influentes artistas do século XX, as ações artísticas demonstraram-se de forma propositiva em uma articulação conceitual e crítica sobre os próprios processos da arte, de seus sistemas, de suas questões de manufatura, que foram pensados e considerados a partir de outras possibilidades, tais como a recodificação, o *ready-made* e as ações de apropriação autoral, procedimentos que se configuram no campo da arte contemporânea e que se adiantaram, em muitos anos, a respeito da própria discussão sobre a noção de autoria efetivada pelo pós-estruturalismo.

Muitos adeptos do dadaísmo se ligaram, a partir de 1924, ao movimento surrealista que se apresentou ao mundo a partir de uma perspectiva ligada a princípios herdados da psicanálise e do próprio *nonsense*, em uma perspectiva simbólica ligada às noções da inquietante estranheza que foram apresentadas por Freud, e adaptada por Breton em uma perspectiva essencialmente poética tratando dos recônditos mais indefinidos e subterrâneos do inconsciente, até um encantamento multiculturalista, colocando em questão mais uma vez, as velhas certezas burguesas e capitalistas do mundo moderno. O surrealismo se aproximou, à sua maneira, de um princípio político alinhado com as esquerdas, constituindo-se como uma corrente contrária ao modernismo com seus princípios simbólicos que, ao contrário, nasciam de pulsões originadas do mundo e com objetos desse lugar. A experiência surrealista foi colocada no exílio cultural durante os anos 1940/50, mas reviveu, com uma força inequívoca, e se atualizou na arte abjeta dos anos 1980/90, quando pudemos pensar em um surrealismo retornado pela via do choque e do trauma diante desse próprio ambiente capitalista que parece não ter mais oposições, desde a queda do muro em Berlim e o fim da União Soviética, o que configura uma imposição sinistra.

> Es posible que la creencia de que el capitalismo ya no tiene un exterior sea el mayor ideologema posmoderno que existe, el que subyace a los otros postulados sobre el eclipse de este espacio, el fin de esta narrativa. Lo que no resulta claro es si la sensación posmoderna de un fin puede ser en sí misma una narrativa, capaz de proyectar distintos pasados que nunca existieron (por ejemplo, un yo burgués fijo, una vanguardia verdaderamente transgresora) para impedir así futuros alternativos probables. Con esta cautela en mente, una respuesta posible al eclipse contemporáneo de lo siniestro es que mientras haya represión, su retorno siniestro existirá. Uno también podría plantear, contra la "compresión" posmoderna de lo surreal, que es justamente ahí donde se encuentra el mundo soñado del capitalismo en su forma más consistente y más completa. Es decir, uno podría insistir que el surrealismo no es de todo anticuado. (FOSTER, 2008, p. 329-330)

Diante da realidade da vida, reconhecemos que a sobrevivência de princípios atrelados ao *nonsense* dadaísta e ao surrealismo estão presentes em muitas ocorrências da arte contemporânea, e ainda são possíveis como princípios de ideia, tendo como estabelecido que o *nonsense* é de fato um sentido político, e como tal se configura além de um pleno exercício metafísico das vanguardas autonomistas, com o expressionismo abstrato e com outros

abstracionismos que antes dele e depois dele continuaram a existir. A frequência política, que fez sintonizar a presença dadaísta na arte contemporânea, tem relação com uma mesma condição incoerente e arrogante surgida como causa da modernização do mundo industrializado e que, desde a crise traumática das duas guerras mundiais (e da segunda em particular), fez da cultura capitalista (com seus tantos desdobramentos nominais) uma atualidade incômoda, transnacional. Isso nos permite considerar, desde o niilismo, o deslocamento e a histerese das narrativas utópicas do humanismo, do socialismo, uma falta de sentido na alteridade materializada nos termos de um suposto individualismo que surge como consequência de uma crise de oportunidades ou de uma escravidão transparente que nos é determinada pelas lógicas mecânicas da própria sobrevivência do sistema social, determinado pelas lógicas do consumismo e da dependência econômica.

Esses acontecimentos, demarcados pela história, apresentaram também uma nova via de oportunidades e foram importantes, entre tantas razões, para trazer ao debate uma vertente de ocorrências interligadas, entre o dadaísmo e o surrealismo, e serve para demonstrar que os processos de autonomia da arte moderna não são únicas ocorrências desse período. Os episódios autonomistas modernos, como referido por Lucy Lippard[1] nos termos do expressionismo abstrato, estavam desde sempre apartados do surrealismo, exatamente por estarem claramente demarcados por uma busca de independência da descrição do real, ou de suas aparências assemelhadas, e diziam respeito, em um contexto mais amplo, aos problemas da forma e da necessidade de construção dos sujeitos modernos em sua plena autonomia expressiva. Questão que se propõe como uma causa continuada de processos de aproximação com o romantismo que, em uma constante relacionada[2], deriva de outras ocorrências interessadas nas experiências radicalizadas pelas faturas artísticas em sua busca metalinguística. A questão relacionada com a arte pictórica, que se fazia submeter, desde o renascimento, pela aplicação ilusionista do espaço perspectivo, e depois pela afirmação da expressão, era também um processo de transformação e de elaboração da experiência visual atuando sempre em favor da própria construção do sujeito moderno e de sua autonomia desejada.

A questão anterior relacionada com aquilo que a arte se fazia submeter, desde o renascimento, com a introdução ilusionista do espaço perspectivo, era também um processo de transformação e elaboração da experiência visual atuando sempre em favor da própria construção do sujeito moderno e de sua autonomia desejada. A política da experiência autonomista da

arte, defendida e relacionada aos artistas do expressionismo abstrato e de seus mestres antecessores, seria uma versão burguesa e bem resolvida da arte norte-americana, defendida como uma experiência libertária e individualizada da arte. Entretanto, essa energia não durou muito tempo; este mesmo mercado, ávido por novidades, agora se interessava pela arte *pop*, pelo novo realismo e por muitas outras ações da arte contemporânea, entendida nos termos da ampliação de espaços e de modalidades. Mas se quisermos olhar com certa sutileza, poderemos perceber em uma via paralela do modernismo autonomista, uma condição essencialmente política, ou de reverberação política, impactada pelos problemas sociais, cuja causa era essencialmente traumática, e se fazia permear por uma plêiade de transitividades poético-visuais, agindo no átimo de suas ocorrências, como embreantes de oportunidades, ou mesmo de visagens sobre a realidade em curso, em ações que posteriormente seriam recuperadas como em um salto. A década de 1960 efetivou-se com a condição de uma retomada do eixo de necessidades e de influências do mundo real, em sua expressão artística renovadora, diante da subjetividade desses sujeitos supostamente vencidos pela "lógica dos supermercados", entretanto, em uma posição claramente rompedora diante da pureza íntima da experiência sensível e dramática do espaço, particularmente através da pintura moderna nos anos anteriores.

A condução neodadaísta continha um discurso político de negação da cultura e dos sistemas autoritários, e os formalistas, em seus processos autofágicos, consideravam que os processos simbólicos da arte estariam implicados em retóricas desnecessárias à própria necessidade da arte como experiência material, exatamente porque estavam envolvidos em assuntos da mundanidade em crise, algo que em seus próprios meios e circunstâncias se fazia anunciar a partir da noção de uma outra experiência conceitual. Este tipo de expressão, em seus desdobramentos já com a arte *pop*, foi considerada por muitos como superficial, uma vez que parecia condicionada aos modismos da sociedade de consumo e de sua cultura visual medíocre e comercial. De fato, muitos dos detratores da arte *pop* não a perceberam como uma reconexão aos princípios realistas e paradoxais do dadaísmo, não porque não quisessem, mas porque desprezavam essas origens. Algumas obras de Marcel Duchamp aparecem com datas duplas, 1917-1964, 1920-1964, 1913-1964, servindo para demonstrar que as oportunidades de recomposição de uma ideia, através de uma obra inicialmente perdida, podem ocorrer em um outro viés, onde os *ready-mades* de Duchamp foram percebidos na potência em que se revelavam naqueles anos 1960 em Nova York.

A arte sobrevive à arte

A política da experiência autonomista da arte, defendida e relacionada aos artistas do expressionismo abstrato e de seus mestres antecessores, seria mais que uma versão burguesa e bem resolvida do mercado e da arte, ainda que tenha sido absorvida e tenha ajudado a criar, mas foi entendida como uma experiência libertária e individualizada da arte. Entretanto essa energia da experiência e da reativação da pintura moderna pela via do expressionismo abstrato foi sucedida por outras experiências, pela arte *pop*, pelo novo realismo e por muitas outras ações da arte contemporânea, entendida, a partir disso, nos termos da ampliação de espaços e de modalidades. A arte sobrevive à arte, em sua ampliação de domínios e na tentativa de estabelecimento de paradigmas, sejam eles concretos ou abstratos, realistas ou conceituais. Sua natureza é múltipla; por isso, não se pode deter em esquemas ou formas de entendimento simplistas.

Se uma experiência artística não se sobrepõe a outra, mas a ela se acrescenta, não é por isso apenas singularidade ou experiência isolada, já que considera as tantas camadas repertoriadas antes dela. Assim, nos resta considerar que a natureza da arte tem relação com o que faz de uma experiência artística uma obra de arte e, sobre isso, temos em conta uma vasta coleção de textos que já foram feitos e outros tantos estão por se fazer. O que pretendemos diante disso é ressaltar que essas experiências históricas se oportunizam em circunstâncias relacionais, com outras possibilidades, que também as determinam. E ainda, que possuem não apenas um aspecto, mas muitos outros. Uma das coisas que podemos declarar sobre a experiência artística é que ao se fazer diante de uma circunstância improvável, na qual não podemos distinguir ou hierarquizar uma experiência sobre a outra, reconhecemos que ela surge a partir do processo complexo que se relaciona. Portanto, sendo uma obra de arte um trabalho, temos uma existência que se põe em campo, diante das circunstâncias da vida, de sua própria vida, e esta existência está configurada em termos relacionais e plurais. Assim, ao se constituir como arte, nessa condição, tratamos de uma nomeação atribuída em princípio pelo próprio artista que integraliza, em sua natureza procedimental, o ser da coisa que se faz arte. Por isso, esta sua materialização será submetida aos próprios critérios do artista e, se ele tiver meios para isso, aos complicados meandros da arte, onde sua homologação (que é sempre um ato político), quem sabe, poderá atingir aquele lugar onde as obras definitivas são preservadas na história e em seus arquivos, que se fazem a partir disso.

Se algo se faz com a arte, apesar dessa experiência se tornar pública ou não, é porque temos uma contingência estabelecida por um território assim nomeado. Nesses termos, o juízo de valor, a oportunidade de gosto, é algo que ocorre em uma circunstância complexa, diante da qual o visionador se disponibiliza para uma troca possível. Entretanto, a *coisidade* da arte, como tal, se liga a outras circunstâncias que não se podem assemelhar a uma lógica de paixões ou vaidades discursivas, tal como em uma escolha por uma arte realista ou abstrata. As experiências da arte, diante da contemporaneidade do mundo, estão abertas e disponíveis para serem o que são, sem hierarquias ou determinismos procedimentais; entretanto, nessa condição plural, nem todas as obras de arte se disponibilizam para considerar a realidade como um argumento de sua própria contextualidade, diante desse mundo e das circunstâncias que, evidentemente, sempre estarão a lhes afetar.

O contexto da arte, em outros contextos

Considerar a arte, no contexto da cultura latino-americana, em seus processos e circunstâncias, sem juízos de valor ou afirmações nacionalistas, implica em reconhecer uma diferença de oportunidades entre seus pares, em um nível de agravamento social extremamente complicado. A escassez de oportunidades socioeducativas, que é histórica, está implicada na organização social estratificada impactada em uma profunda desigualdade entre seus pares. No Brasil, não tivemos guerras em defesa da liberdade e pela superação das diferenças que tenham sido vencidas pelos seus proponentes. Ao contrário, o poder institucional (contra o qual se levantam os insurgentes) sempre se fez sobrepor e soube transformar seus inimigos em sujeitos exóticos ou em seres alucinados, messiânicos, como foi Antônio Conselheiro em Canudos. Questões como essa estão presentes em nossa própria fundação histórica e mestiça, por força das circunstâncias ou de tragédias, em uma geopolítica contaminada pela invasão, determinada pelo colonialismo. Diante disso, nossa impotência, que é apagada pelo esquecimento de nossas origens, não se pode acomodar ao sermos transformados no que somos, sujeitos contemporâneos ensimesmados, quando percebemos que nossa diferença, diante do outro, se configura a partir desse corte que nos configura como rizomas em nosso suposto pertencimento.

A possibilidade de uma leitura diversa, autóctone, descolonial, da cultura e da arte latino-americana, pode significar um avanço importante na direção de uma melhor localização de nossos próprios interesses culturais; entretanto, ela esbarra em diversos problemas conjunturais, que não se explicam apenas nessas condições. Ao recorrermos à matriz europeia moderna, nos termos do dadaísmo ou do surrealismo que foram reativados na pós-modernidade, com o neodadaísmo e outras denominações, podemos considerar que uma dimensão crítica e política, em suas próprias circunstâncias, se estabeleceu como potência poética diante de uma dificuldade que se fez oportunidade. A potência desse sentido traumático que nos aproxima do contemporâneo é explicitado pela distopia social. A condição de precariedade social não é apenas localizada em termos geográficos, ela é muito mais extensa.

Desde a queda do muro de Berlim, a Europa viu acontecer algumas práticas artísticas coletivas, distribuídas em torno das práticas comunitárias e do ativismo, determinadas pela própria constatação de que as instituições da arte já não podem abarcar outros modos de representação fora de seus domínios e reconhecimentos, agindo como verdadeiras "utopias artísticas da revolta", tema tratado por Julia Ramírez Blanco, nos casos específicos de *Claremont Road, Reclaim the Streets, La Ciudad de Sol*, publicado pelos Cadernos Arte Cátedra. A discussão sobre a ocorrência de limites e de seus transbordamentos, considerando as inúmeras experiências que estas práticas relacionadas ao ativismo artístico ou *artivismo*, a relação com as práticas comunitárias que em suas ações de transbordamento institucional estão de certa forma interagindo com as instituições, seja para negá-las ou para constatar seu desinteresse em uma demarcação de espaço relacionado ao território da arte contemporânea. A ação política pode ser conduzida em atos de profusão performática e aí a circunscrição, ou a nomeação dessa experiência, pode ser reveladora de processos contraditórios de aceitação e de negação do próprio conceito de arte.

Quando os minimalistas – em caso citado por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* – Donald Judd e Frank Stela se indignavam com Mark Rothko por sua condução cromática "ilusionista" e propugnavam sua política de "não-representação", como destacou Didi-Huberman, eles se esqueciam de que eles estavam operando no sistema da arte e que sua atitude de negação da expressão era, de outra forma, um ocaso relacionado àquela primeira ideia concreta que Wassily Kandinsky havia descrito no pequeno texto *A arte concreta*, publicado por

Herschel Chipp no livro *Teorias da arte moderna*. As derivações das ações políticas expandidas ao campo da arte se implicam também de uma fronteira alargada desse próprio campo, aí de mão e contramão temos inúmeras possibilidades dialógicas.

A definição de campos em termos estéticos não se situam mais entre beleza ou feiura ou feiura bela. Em *O abuso da beleza*, Arthur Danto traça um panorama histórico deste problema e constata o papel fundamental que os modernistas tiveram nessa transformação de paradigmas. Outra questão se coloca nestes tempos supostos de uma vitória do capitalismo cultural quando o mundo se encontra estetizado em uma circunstância em que o próprio capitalismo é o artista, ou seja, o capitalismo se utiliza das formas da arte para aplicar em suas atividades de consumo (LYPOVETSKY; SERROY, 2015). Com isso esbarramos em um problema complicado tendo em conta essa influência da arte, que é também uma condição estética globalizada em termos de suas oportunidades e seus espetáculos. O próprio Greenberg, ao qual nos referimos aqui, em outra circunstância afirmou que "quando a arte é examinada como arte e nada mais que arte, o problema da relação entre a arte e a vida, a estética e o valor moral, é irrelevante". (2002, p. 117)

Lembramos *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, pintado em homenagem ao falso herói jacobino Marat com todas as consequências históricas e posterior degredo do artista. Ainda assim, uma obra de arte fundamental. Essa contradição entre o ser da arte e suas relações contextuais, ainda que possa ter várias mortes e desaparecimentos, se conduz por um problema fundamental que se localiza no seu próprio acontecimento. Muitas formas alternativas e processos residuais entendidos como arte e suportados como tal podem não ser absorvidos pelos regimes institucionais e políticos que cercam a arte. Ainda assim, e sobretudo, a experiência que se define nesses termos se conecta a uma condição de supor e recolocar no mundo uma nova origem, mesmo que a partir de outras, caso muito corrente nos eixos reprodutivos da pós-modernidade.

Nos parece que seja mais coerente, ou justificado, abordar que muitos dos trabalhos apresentados nos rótulos experimentais do artivismo e das práticas colaborativas enfrentam enormes dificuldades de legitimação institucional, sendo essa uma questão importante. Muitas destas experiências recusam ser entendidas como arte de uma forma autodeclarada, por saberem,

de antemão, que o circuito institucional não terá interesse em sua validação. Outro problema, ainda mais recorrente, se relaciona às curadorias institucionalizadas pela arte contemporânea que, ao demonstrarem interesse por essas práticas, estariam, de fato, consumindo-as em favor de seus próprios interesses, nos termos mais amplos dessa condução, na qual os artistas, em específico, são devorados pelo saturnismo das instituições e de suas lógicas de produção de espetáculos.

A revolução proposta pelas vanguardas, em sua revolta com a beleza tradicional, foi feita em circunstâncias próprias, em uma cultura hegemônica e extensiva culminando no processo de globalização da cultura; entretanto, em estratificações geopolíticas bastante identificadas com o eixo europeu e norte-americano, e nessa condição, as outras culturas foram impactadas e se tornaram interessantes para esses públicos, na possibilidade de sua identificação com uma alteridade extensiva. Atualmente esses eixos ganharam outra extensão e mobilidade.

As relações culturais se ampliaram em lógicas de contato com o outro, de forma muito mais dialógica. Muitos artistas latino-americanos têm conseguido visibilidade e interesse em museus e centros de arte contemporânea do "primeiro mundo". Poderíamos citar: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Tunga, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, León Ferrari, Víctor Grippo, Waltércio Caldas, Guillermo Kuitca, José Bedia, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Alexander Apóstol, Marta Maria Pérez Bravo, Beatriz Milhazes, Rosângela Rennó, Vik Muniz, entre outros artistas de importância, sem esquecer de destacar o interesse que despertou, nas últimas décadas, o próprio modernismo latino-americano em coleções de museus como o MoMA, o Reina Sofia, o Guggenheim (em suas várias sedes) e o Centre Georges Pompidou, entre outros.

Nessa dimensão de oportunidades, a querela centro x periferia precisa ser vista com o devido cuidado, espreitando sua inexistência com desconfiança, estabelecendo o problema a ser discutido de modo muito mais especificado que uma simples constatação de oportunidades abertas. Pensamos que este interesse se relaciona com várias questões, por exemplo: um interesse efetivo despertado pela diferença criativa, pelo encantamento com o outro em seu "esteticismo tropicalista", pela golfada de ar fresco e criativo em um ambiente complicado pelas diversas condições traumáticas e por uma cristalização acadêmica de difícil ultrapassagem. Ainda assim é preciso considerar que nestes territórios culturais organizados do primeiro

mundo, onde habitam interesses que não souberam, ou não quiseram, equalizar suas diferenças culturais e que se impõem ao outro pela tecnologia que dominam, as crises de estratificação econômica e os êxodos dos povos em colapso para o território de seus antigos colonizadores, desenham um cenário de mudanças estruturais com forte carga política para a produção de sentidos distópicos, cujas consequências, ainda em curso, são imprevisíveis.

Referências

BLANCO, Julia Ramírez. *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, La Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014.

DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza. A estética e o conceito de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2015.

DUPUIS, Jules-François. *História desenvolta do surrealismo*. Lisboa: Antígona, 2000.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.

LIPPARD, Lucy R. (et alii). *A arte pop*. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.

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

Notas

1 Lucy R. Lippard, escritora e crítica de arte norte-americana, autora de textos importantes sobre a arte contemporânea, entre eles: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Nova York: Praeger, 1973); *Surrealists on Art*. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970) e *Pop Art* (Nova York: Praeger, 1966).

2 Eugenio d'Ors (que não conheceu o expressionismo abstrato), no seu famoso texto sobre o barroco, formulou uma "teoria sobre os constantes históricos" que, segundo ele, nada têm com o problema do "eterno retorno", já que são derivados de outro contínuo. Para d'Ors, o barroco tem relação com tempos mais antigos, tais como o helenismo, mas também se comunica com o romantismo. (D'ORS, 2015, p. 65-68)

Deslocamentos da arte

*Luiz Sérgio de Oliveira**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.175187

RESUMO: Centradas nas noções de encontros, as residências artísticas têm, por sua própria natureza, a ênfase no processo de deslocamento do artista, ora dispensando, ora valorizando a produção de objetos artísticos. Neste sentido, muitas vezes os resíduos ou vestígios dessas residências parecem forçados nos espaços expositivos, sem que ocorra uma avaliação mais profunda acerca da eficácia e da relevância dessa transposição das experiências das residências artísticas para os espaços de exposição. Neste estudo, analisamos a participação do artista carioca Hélio Carvalho no programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart, em São João de Meriti, realizado em 2016, e seu desdobramento em mostra no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: práticas artísticas efêmeras, residências artísticas, objeto artístico, Hélio Carvalho

ABSTRACT: Centered on the notions of encounters, artistic residences have, by their very nature, the emphasis on the process of displacement of the artist, sometimes dispensing, or at times valuing the production of artistic objects. In this sense, residues or vestiges of these residences often appear forced in the exhibition spaces, without a deeper evaluation of the effectiveness and relevance of this transposition of the experiences of the artistic residences to the exhibition spaces. In this study, we analyze the participation of the carioca artist Hélio Carvalho in the program of artistic residencies at the Hospital for the Women Heloneida Studart, in São João de Meriti, in 2016, and its exhibition at the Hélio Oiticica Municipal Art Center, Rio de Janeiro.

KEYWORDS: ephemeral artistic practices, artistic residences, artistic object, Hélio Carvalho

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV-EBA-UFRJ e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2014 e em 2017. E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com.

Heteronomia do contemporâneo

Ao longo de vários meses do ano de 2016, o artista Hélio Carvalho embrenhou-se por uma realidade que não lhe era familiar para, no universo da cidade de São João de Meriti, Baixada Fluminense, desenvolver um projeto artístico. Tratava-se de um programa de residências artísticas em uma unidade hospitalar e ambulatorial da Secretaria de Estado de Saúde do Rio de Janeiro (SES/RJ) – Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), distante aproximadamente 30 quilômetros do Centro do Rio de Janeiro[1]. Enquanto, em um passado não muito distante, aos artistas pareciam bastar os espaços de seu ateliê e de seu isolamento, em inúmeras manifestações da arte contemporânea isso já não parece ser o bastante.

Houve um tempo em que prevalecia certa convergência entre a arte que se fazia autônoma e o sistema de arte construído para lhe dar suporte em sua saga pela autonomia. Neste sentido, sistema e arte compartilhavam a mesma orientação que havia elegido o mundo da arte como o destino imperturbável da produção dos artistas. Mesmo que os produtores de arte se aventurassem em sobrevoos no mundo que se organiza para além do mundo da arte, as ideias, questões, temas e imagens pinçadas desse mundo deveriam necessariamente ser filtradas ou transmutadas para que granjeassem um lugar no mundo da arte. À arte e ao sistema que lhe dava suporte não interessava que a vida *in natura* adentrasse neste universo sempre seleto e discriminatório. De acordo com os preceitos do moderno, era esperado que a criação do artista fosse originária de certo distanciamento das banalidades do mundo, era desejado que essa criação estivesse suficientemente protegida das secularidades da vida, garantindo-se assim a autonomia da arte.

O cenário da arte contemporânea, entretanto, é definido pela heteronomia, sendo o artista solicitado a interagir com as coisas do mundo e a se deixar contaminar pelo mundo mundano, um mundo enriquecido pelo ordinário da vida e do cotidiano. Essa produção de arte, franqueada aos encontros e aos diálogos, parece tomar emprestado os versos da poeta para convidar a mundanalidade da vida: "Entre por essa porta agora | E diga que me adora | Você tem meia hora | Pra mudar a minha vida | Vem vam'bora | Que o que você demora | É o que o tempo leva".[2]

Pode-se argumentar, no entanto, que parte dessa produção contemporânea que se apresenta como aberta aos diálogos e às contaminações, caracterizada por práticas que enfatizam o

processo, a imaterialidade e o efêmero na arte, parece igualmente seduzida pelos cantos de sereia do sistema de arte, como se os encontros com esse outro que se desconhece servisse para dar um novo sentido a uma produção de arte que persegue seu circuito tradicional de exposições de arte em galerias, museus e centros culturais. Mesmo que a persistência do culto ao objeto artístico pareça um tanto imprópria em tempos marcados pela volatilidade do virtual e pela ênfase nas trocas em torno do impalpável, não se pode desconhecer o quanto o campo da arte é conservador menos em seu aspecto patrimonialista, e parece se manter atado às lógicas do moderno, o que nos traz de volta ao pensamento de Habermas quando assevera que "o modernismo está morto mas continua dominante". (apud DUNN; LEESON, 1997, p. 26)

Neste cenário de atravessamentos, avanços e recuos se encaixam as incertezas e hesitações que, de alguma maneira, acompanharam e enriqueceram o programa de residências artísticas do Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), do qual destacamos a participação de Hélio Carvalho.

Deslocamento de práticas efêmeras para os espaços expositivos

Como se não bastassem os desafios enfrentados pelos artistas em seu processo de deslocamento para realidades que não conhecem ou que conhecem apenas superficialmente, de "ouvir dizer", o programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) caracterizou-se ainda por uma história que pode ser contada às avessas, de trás para frente: como consequência de sua seleção em um edital de ocupação dos espaços expositivos da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, a realização de uma exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), Centro do Rio de Janeiro, impôs-se como compromisso de se apresentar os resultados das residências artísticas. Havia, portanto, uma inversão no programa de residências artísticas do HMHS que, desde a primeira hora, assumia a responsabilidade de trazer os frutos das trocas provocadas pelos artistas, independentemente da impalpabilidade desses encontros, para os espaços de exposição do CMAHO. Neste sentido, antes mesmo do início do programa no HMHS e na cidade de São João de Meriti, já havia um compromisso firmado e uma mostra no horizonte do programa.

No artigo *Lessons in Futility - Francis Alÿs and the Legacy of May '68*, o crítico, teórico e professor da Universidade da Califórnia (San Diego) Grant Kester elabora sobre elementos

que podem nos ajudar em nossa reflexão crítica do programa de residências artísticas no HMHS, em especial em seu deslocamento para a exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. No texto, Kester analisa a instalação do artista belgo-mexicano Francis Alÿs no Hammer Museum de Los Angeles em torno do projeto *Cuando la fe mueve montañas / When Faith Moves Mountains*, entendido por Kester como uma *performance* e realizado pelo artista e colaboradores em 2002 nas cercanias da cidade de Lima, Peru:

> A criação desta *performance* envolveu semanas de esforço e a composição de uma rede social e organizacional complexa. A apresentação no museu, entretanto, focou primeiramente no espetáculo dos voluntários cavando na areia. A instalação no Hammer Museum em Los Angeles centrou na projeção de um filme de 15 minutos documentando a busca inicial de Alÿs pela locação, a chegada dos voluntários e o efetivo trabalho de cavação. Além disso, havia fotografias da *performance* ao lado de inúmeros textos curtos e de trocas de *e-mails* entre Alÿs e seus colaboradores, Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega, expostos sob plexiglás em um conjunto de mesas baixas. As imagens incluíam uma fotografia assinada de Alÿs, Medina e Ortega posando juntos no local da *performance* com megafones e câmeras, enquanto se preparavam para dirigir o trabalho de 500 voluntários, a maioria jovens estudantes universitários de Lima, vestindo camisetas com o logotipo do projeto. Embora o vídeo inclua comentários de vários estudantes voluntários (não identificados), a instalação da Alÿs faz pouco para identificar a natureza de sua participação ou de seu investimento particular na tarefa sisifiana a eles atribuída pelo artista. Eles foram convocados por Alÿs não como colaboradores, mas como corpos para ilustrar uma "alegoria social" sobre o inevitável fracasso da América Latina em alcançar sua modernização. (KESTER, 2009, p. 414)

A análise de Grant Kester das relações de colaboração que se estabeleceram no projeto de Francis Alÿs no Peru poderia ser deslocada e aplicada, com os devidos reparos referentes aos elementos de descrição do projeto e de sua apresentação no museu, para muitas práticas colaborativas, processuais e efêmeras que compõem o universo da arte crítica na contemporaneidade, quando transladadas para os espaços do circuito tradicional da arte. Lastreado no atendimento de interesses difusos, o projeto de Francis Alÿs, independentemente das intencionalidades e dos compromissos políticos e/ou ideológicos do artista, foi catapultado para o circuito de arte em uma armadilha que insiste em desconhecer que certos projetos de arte estão atados às localidades, incluindo-se seus contextos sócio-político-culturais em relação aos quais foram concebidos e nos quais foram realizados.

Francis Alÿs, When Faith Moves Mountains, 2002.
(em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega)
filme de 16mm transferido para vídeo, 36 minutes.
Instalação no Hammer Museum, Los Angeles
(Cortesia: David Zwirner, Nova York; foto: Joshua White
Fonte: Third Text, v. 23, n. 4, jul. 2009, p. 415)

Em acrobacias que tentam desconsiderar os riscos inerentes à operação, esses projetos, ou melhor, seus resíduos ou vestígios, são lançados nos espaços expositivos sem que se faça uma efetiva avaliação da eficácia e da relevância carreadas nesse translado para os espaços de exposição. Conforme discutido em outra oportunidade, o museu de arte (e seus congêneres) "é uma instituição que busca criar universalidades, que visa criar universos de neutralidade e de descontextualização capazes de abrigar artefatos e obras de arte que representam viagens no tempo e no espaço de um homem universal imaginado" (OLIVEIRA, 2017, p. 205) e que, como consequência, vai na contramão do escopo de projetos de arte baseados em contextos específicos, entre os quais se situam o programa de residências artísticas do Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS).

Neste sentido, é justamente nos contextos que deram origem a esses projetos de arte que esses mesmos projetos

> encontram sua "verdade" e se enriquecem com o encontro com as singularidades do lugar, da realidade e daquele "mundo" específico. A transposição desses encontros para os espaços amolecentes e neutralizadoras do museu de arte, em geral em aparições fantasmáticas que se materializam em arremedos de realidade, aplaca a presença e a força do mundo, destituindo a experiência da arte de sua presença no mundo mundano. (OLIVEIRA, 2017, p. 204-205)

Melhor seria se pudéssemos simplesmente deixar os projetos de arte lá onde tiveram seu acontecimento, articulados em torno de encontros com grupos e contextos específicos, e que assim continuassem a reverberar na memória de sua audiência primária, formada pelos colaboradores, entendidos igualmente como público privilegiado, além de outras pessoas que, de uma maneira ou de outra, estivessem presentes no ato de sua criação/realização. Para além dessas reverberações junto ao primeiro grupo imediato, apenas os registros da história que, ao contrário do que sugerem as exposições tentam criar vínculos causais com o projeto de arte, funcionam como anotações em favor de uma memória histórica e da disseminação de práticas que, de acordo com critérios fundados tanto na tradição quanto na invenção, mereçam ter sua relevância ressaltada e preservada.

O desejo de simplesmente deixar os projetos de arte lá onde tiveram seu acontecimento não se configurou como uma possibilidade para o programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), uma vez que, por força do edital do qual advieram

os recursos para sua realização, estabeleceu-se a demanda por uma exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Junto a essa demanda estabelecida já no ponto de partida do programa, um enorme desafio se impôs aos artistas e curadores envolvidos: como desviar-se da força centralizadora que um projeto de exposição de arte exerce sobre corações e mentes de artistas, curadores e outros agentes do mundo da arte? Como evitar que a exposição viesse a angariar o protagonismo do programa e assim se sobrepusesse às práticas imprecisas e fluidas da experiência das residências em si?

O projeto *O Deambulatório* de Hélio Carvalho

Para impedir que a atividade projetada para o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica – a exposição de arte – viesse a dominar o programa, curadores e artistas decidiram que as ações se concentrariam preferencialmente no HMHS, enfatizando a interação direta dos artistas com as comunidades (diversas) que frequentam seu cotidiano hospitalar, permitindo que "aquele cotidiano banhasse e contaminasse suas experiências de vida, de artista e sua arte". (OLIVEIRA, 2016, p. 14) Por outro lado, mesmo entendida como um aspecto residual do programa, a mostra prevista para o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica se apresentava como uma possibilidade de disseminação das experiências no HMHS, de maneira que um público distante, o "público secundário" (DOHERTY, 2004, p. 9)3, pudesse tomar ciência da experiência vivenciada nas residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart.

Assim, os parceiros dos artistas, aqueles que podem ser identificados como colaboradores ou coautores, como preferem alguns teóricos, se transformaram também em audiência privilegiada desses projetos de arte produzidos no HMHS. Por outro lado, o público de *habitués* da arte, aquele "ao qual normalmente se recorre em busca de validação" (HELGUERA, 2011, p. 43), teria acesso apenas aos vestígios de um processo de arte que foi consumido em um tempo preciso, que poderia ser um tempo alongado em meses ou circunscrito a poucos minutos passageiros.

Dos quatro artistas envolvidos no projeto, Hélio Carvalho parece ter se dedicado em especial a essa transposição das ações vivenciadas em São João de Meriti e sua apresentação – inevitavelmente fantasmática – na cidade do Rio de Janeiro, configurando-se como um projeto imprescindível para nossas reflexões.

As experiências protagonizadas por Hélio Carvalho no hospital de São João de Meriti se deram fundadas em uma intensa interação com os diferentes grupos de servidores e de usuários que compõem o cotidiano do HMHS, desde a montagem do *Veículo Deambulatório*, dispositivo produzido com partes de equipamentos hospitalares inservíveis e que contou com o auxílio da equipe de manutenção do hospital, à confecção de um "uniforme" com todas as cores do espectro cromático que define, segundo os protocolos hospitalares, as categorias de profissionais atuantes em seu cotidiano. Segundo o artista,

> A concepção do uniforme híbrido, com fragmentos que faziam referências aos uniformes de outros profissionais, surgiu desse desejo de ostentar certa identidade, mesmo que provocando um pouco de estranheza inicial. De toda maneira, pilotar o *Veículo Deambulatório* trajando esta indumentária especial me aproximava do contingente de trabalhadores que também perambulam pelos corredores, realizando suas tarefas específicas, trajando seus uniformes coloridos.[4]

Hélio Carvalho em ação deambulatória no HMHS, 2016.
São João de Meriti
(Foto: Filipe Britto)

Com esses dois dispositivos básicos – *Veículo Deambulatório* e *Traje para Deambular* –, Hélio Carvalho vagou pelos corredores, salas de espera e átrios do HMHS à espreita de possibilidades de encontros e de interação com seus diferentes grupos sociais. E quando essas oportunidades se ofereciam, o artista "estacionava" seu dispositivo, seu *Veículo* Deambulatório, uma base de apoio para que o artista viesse a entabular conversas e mais conversas com os usuários do ambiente hospitalar, como se assim fosse possível propiciar um distanciamento momentâneo – por certo, precário – de suas ansiedades e seus medos. Hélio Carvalho poderia surgir em qualquer parte do hospital, qualquer lugar poderia ser escolhido pelo artista para a busca de um encontro com aquele que não se conhece e de quem provavelmente reteremos apenas alguns traços evanescentes na memória.

Hélio Carvalho e participantes em O Deambulatório no HMHS, 2016.
São João de Meriti
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

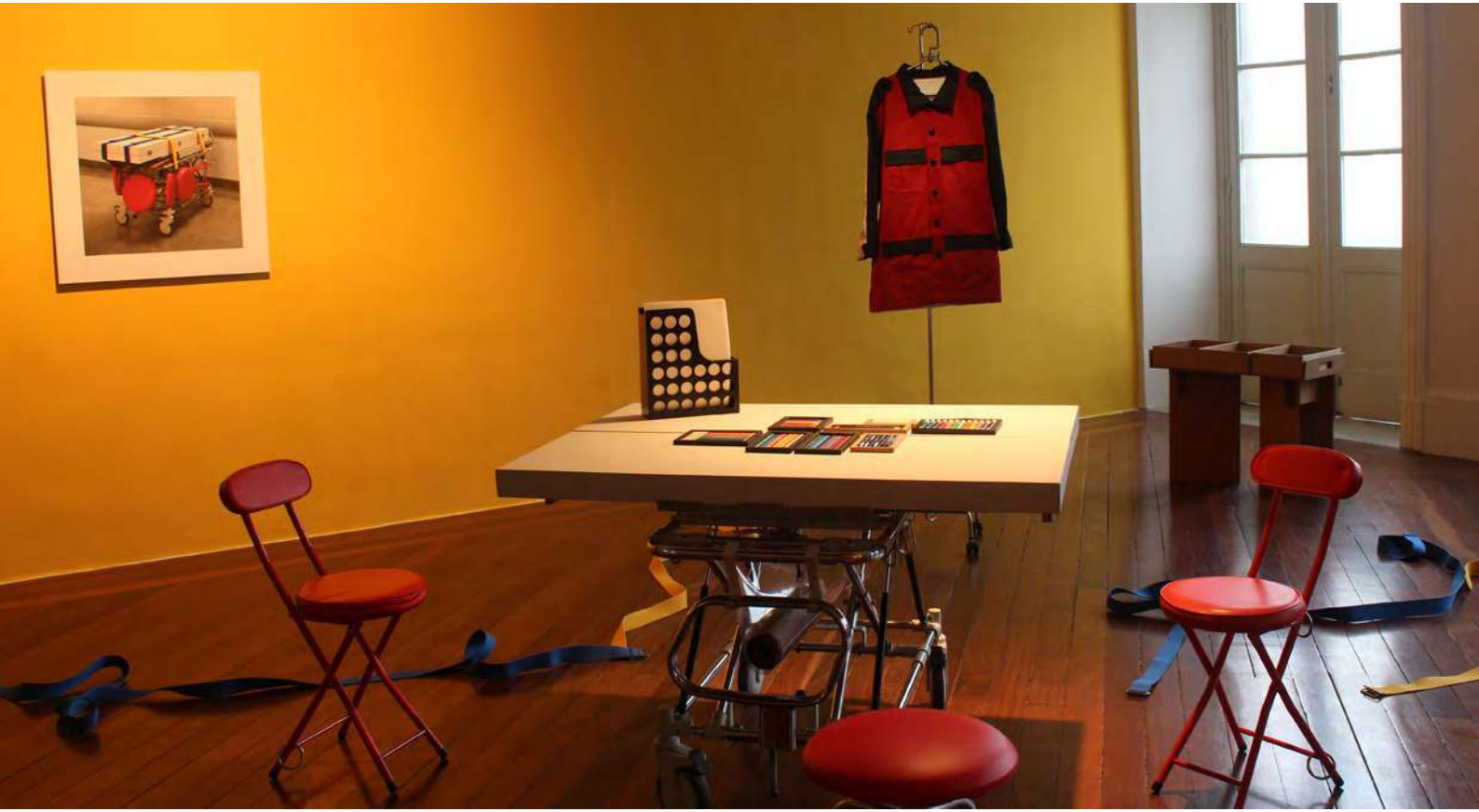
Essas experiências de encontros e de trocas que têm a arte como dispositivo se transformam elas mesmas em práticas de arte a partir da ação e do envolvimento diretos do artista. Como experiências são, como se pode depreender, parte de uma categoria de fenômenos extremamente difíceis de serem retidas ou representadas em qualquer situação ou ambiente diferente daquele exato cenário em que se deram; para essas experiências, parece não haver espelho ou magia capaz de reter sua imagem com alguma exatidão.

O registro das experiências vagantes de Hélio Carvalho pelos corredores hospitalares do HMHS para efeito da exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, algo que fosse minimamente pareado com a experiência em si, revelar-se-ia como uma impossibilidade, algo que configurar-se-ia como um mero registro anêmico e fantasmático. Nas palavras do próprio artista:

> No meu entender, a experiência artística em si concretizou-se de fato, nas ações desenvolvidas no hospital. Quando a mesa-carrinho se instalava momentaneamente em algum corredor do prédio, era como se surgisse ali uma ilha de acolhimento e de encontro, onde as hierarquias eram dissolvidas e se estabeleciam vínculos temporários, mas significativos. O convite aos pacientes e familiares que frequentavam o hospital para participar de uma atividade de expressão artística pelo desenho ou colagem, era o pretexto necessário para que a realidade profunda emergisse em toda sua força e naturalidade. A conversa em torno da mesa, conduzida pelo risco dos lápis de cor, se mostrou capaz de suspender, momentaneamente, as adversidades revelando as possibilidades do compartilhamento.[5]

De maneira a enfrentar essa impossibilidade, o artista parece ter optado por assumir os dois espaços em suas plenas distinções: enquanto no hospital, as ações e os encontros foram vivenciados pelo artista e pelos participantes em um processo de derretimento de instâncias supostamente distintas – arte e vida –, para a exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica o artista optou por "desidratar" os dispositivos empregados nas ações em São João de Meriti – *Traje para Deambular* e *Veículo Deambulatório* –, mantendo-os deliberadamente em estado de exposição, inanimados, esvaziados de seus componentes pulsantes e vívidos, expostos ao lado de imagens fotográficas e monitores de vídeo. Assim, o *Veículo Deambulatório* permaneceu "definitivamente" estacionado no espaço expositivo, enquanto o *Traje para Deambular* permanecia suspenso, preso em um cabide e fixado à parede da sala de exposição, tomando emprestada da superfície plana da parede sua plena planaridade,

desprovido assim de qualquer sugestão corpórea. Dessa maneira, o traje que havia servido de dispositivo para as ações e interações do artista no HMHS oferecia-se à exposição absolutamente descarnado, ajudando a demarcar uma plena distinção entre as duas faces de um processo de transposição da arte do espaço da ação/interação – o hospital – para o espaço de exposição.



Hélio Carvalho, Veículo Deambulatório, 2016.
materiais diversos e dimensões variadas
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Hélio Carvalho, Traje para Deambular, 2016.
fotografia e materiais diversos; dimensões variadas
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Naquilo que pareceu ser uma tentativa do artista de explicitar as distinções dos cenários com os quais interagia, Hélio Carvalho, depois de se envolver diretamente em encontros delimitados pela impalpabilidade de histórias de vidas plenas de angústias e de esperanças, apresentou no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica os elementos materiais de seu projeto, aqui transmutados em uma instalação. Esses elementos, deliberadamente desprovidos dos fluxos e das pulsações da vida, descarnados e descorporificados, pareciam reafirmar que as práticas da arte contemporânea que enfatizam os processos de encontro e de trocas no campo social simplesmente parecem não caber (verdadeiramente) nos ambientes desidratados das instituições de arte.

Referências

DOHERTY, Claire. The New Situationists. In DOHERTY, Claire (ed.). *Contemporary Art: From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 7-13.

DUNN, Peter; LEESON, Loraine. The Aesthetics of Collaboration. *Art Journal* (College Art Association), primavera 1997, pp. 26-37.

HELGUERA, Pablo Educação para uma arte socialmente engajada. In HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011, pp. 35-44.

KESTER, Grant. Lessons in Futility - Francis Alÿs and the Legacy of May '68. *Third Text,* v. 23, n. 4, jul. 2009, pp. 407–420.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte contemporânea e o jogo das sete dúvidas. In CERBINO, Beatriz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; TABORDA, Tato (orgs.). *Subversões de protocolos :uso impróprio.* Niterói: PPGCA-UFF, 2017, pp. 203-216.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Nos limites da arte. (texto de catálogo de exposição) In RIVERA, Tania; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *Nos limites do corpo*: residência artística no Hospital da Mulher Heloneida Studart. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016, pp. 12-14.

Notas

1 Ao lado das artistas Cristina Salgado, Gabriela Mureb e Roberta Barros, Hélio Carvalho participou do programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart. O projeto teve a curadoria de Tania Rivera e Luiz Sérgio de Oliveira, tendo sido contemplado no edital de ocupação dos equipamentos culturais na Secretaria Municipal da Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Como parte do projeto, a exposição *No limite do corpo* no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, no período de 5 de novembro de 2016 a 18 de fevereiro de 2017.

2 Trecho da letra da canção *Vam'bora* de autoria de Adriana Calcanhoto, gravada no álbum *Marítimo*, quarto disco da artista (Columbia Records, 1998).

3 De acordo com Claire Doherty, a "audiência secundária" seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em coautores.

4 Hélio Carvalho em depoimento para o autor.

5 Depoimento do artista para o autor.

página do artista

Hugo Richard*

Monumentos móveis

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.190200

*Hugo Richard é artista visual, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e graduado em Belas Artes (Pintura) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: hugorichard.arte@gmail.com.

Fotos de Barnabé, Marcelo Cantarela, Natali Tubenchlak, Pablo Blanco e Hugo Richard

conexão internacional
connexion internationale

Sobre o ativismo artístico*

*Boris Groys***

Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.205219

RESUMO: Neste ensaio, Boris Groys centra suas reflexões em torno das práticas atuais de ativismo artístico, entendido como um fenômeno novo no qual "os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas". O autor avança em sua elaboração em torno da crítica às ações ativistas na arte, espremidas entre as noções de *estetização* e de *espetacularização*, uma vez que "o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transformando-a em um espetáculo e, portanto, neutralizando o efeito prático da ação". Para Groys, é fundamental que se analise os significados precisos e o uso político do termo *estetização*, o que "permitirá esclarecer as discussões sobre o ativismo artístico e o lugar que ocupa e no qual age" em confronto com a "divisão da própria prática da arte contemporânea em dois domínios diferentes: arte, no sentido próprio da palavra, e *design*".

PALAVRAS-CHAVE: ativismo artístico, estetização, arte, *design*

*O texto apareceu originalmente no livro *In the Flow* (Verso, 2016), de autoria do Professor Boris Groys, a quem o Editor da *Poiésis* agradece imensamente a generosa autorização para a tradução e publicação na revista.

** Boris Groys é Professor de Estudos Russos e Eslavos da Universidade de Nova York e pesquisador sênior da Karlsruhe University of Arts and Design em Karlsruhe, na Alemanha. Groys é crítico, curador, filósofo e teórico da mídia com mais de dez de livros publicados e quase duzentos artigos, abrangendo uma grande variedade de tópicos e de disciplinas. Sua pesquisa se situa na articulação entre arte e filosofia. Entre seus livros, destaque para *The Total Art of Stalinism. Russian Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton U. P., 1992), *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from His Apartment* (Afterall/MIT Press, 2006), *Art Power* (MIT Press, 2008), *An Introduction to Antiphilosophy* (Verso, 2012) e *On the New* (Verso, 2014).

As discussões atuais sobre arte estão muito centradas na questão do ativismo na arte; isto é, sobre a capacidade da arte de funcionar como arena e meio de protesto político e ativismo social. O fenômeno do ativismo artístico é fundamental para o nosso tempo porque é um fenômeno novo, bem diferente do fenômeno da arte crítica que se tornou familiar nas últimas décadas. Os artistas ativistas não querem simplesmente criticar o sistema de arte ou as condições políticas e sociais gerais sob as quais este sistema funciona. Em vez disso, eles querem mudar essas condições por meio da arte – não tanto dentro do sistema de arte como fora dele, o que significa mudar as condições da realidade em si. Os artistas ativistas tentam mudar as condições da vida em áreas economicamente subdesenvolvidas, suscitar questões ecológicas, oferecer acesso à cultura e à educação às populações de países e áreas pobres, atrair atenção para a situação dos imigrantes ilegais, melhorar as condições de pessoas que trabalham em instituições de arte. Em outras palavras, os artistas ativistas reagem à aceleração do colapso do estado social moderno e tentam substituir as instituições sociais e ONGs que, por diferentes razões, não podem ou não desempenharão seu papel. Os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas. E esse é o ponto em que problemas teóricos, políticos e até mesmo puramente práticos surgem.

As tentativas do ativismo artístico de combinar arte e ação social estão sob ataque tanto daqueles com perspectivas tradicionalmente artísticas quanto daqueles com perspectivas ativistas. A crítica de arte tradicional opera com a noção de qualidade artística. Deste ponto de vista, o ativismo na arte é visto como artisticamente inadequado: muitos críticos afirmam que esses artistas substituem qualidade artística por boas intenções morais. Na verdade, esse tipo de crítica é fácil de rejeitar. Durante o século XX, todos os critérios de qualidade e de gosto foram abolidos por diferentes vanguardas artísticas – então, hoje, não faz sentido reinvocá-los. A crítica do lado ativista é muito mais grave e exige uma resposta crítica elaborada. A crítica ativista opera, principalmente, nas noções de "estetização" e de "espetacularidade". De acordo com certa tradição intelectual com raízes em escritos de Walter Benjamin e Guy Debord, a estetização e a espetacularização da política, incluindo protestos políticos, são ruins, porque desviam a atenção dos objetivos práticos do protesto político em direção à sua forma estética. E isso significa que a arte não pode ser usada como meio de um protesto político genuíno, porque o uso da arte para uma ação política necessariamente estetiza essa ação, transformando-a em

um espetáculo e, portanto, neutralizando o efeito prático da ação. Por exemplo, basta lembrar da recente Bienal de Berlim com curadoria de Artur Zmijevski e as críticas que provocou: ela foi descrita de vários pontos de vista ideológicos como um zoológico para ativistas da arte.

Em outras palavras, o componente arte do ativismo artístico é visto, muitas vezes, como a principal razão pela qual esse ativismo falha no nível pragmático e prático – no nível de seu impacto social e político imediato. Em nossa sociedade, a arte tem sido vista, tradicionalmente, como inútil. Assim, parece que essa inutilidade *quasi*-ontológica contamina o ativismo artístico e o condena ao fracasso. Ao mesmo tempo, a arte é vista como definitivamente comemorando e estetizando o *status quo*, minando nosso desejo de transformá-lo. A maneira de escapar desta situação é geralmente entendida como o abandono da arte – como se o ativismo social e político nunca viesse a falhar caso não tivesse sido infectado pelo vírus da arte.

A crítica da arte como inutilidade e, portanto, moralmente e politicamente problemática não é nova. No passado, esta crítica levou muitos artistas a abandonar a arte como um todo para praticar algo mais útil, algo moralmente e politicamente correto. No entanto, os artistas ativistas contemporâneos não estão com pressa para abandonar a arte; em vez disso, eles tentam tornar a própria arte útil. Historicamente, esta é uma posição nova. Alguns críticos questionam sua novidade ao se referir à vanguarda russa que, notoriamente, queria mudar o mundo por meios artísticos. Parece-me que essa referência está incorreta. Os artistas russos da vanguarda da década de 1920 acreditavam em sua capacidade de mudar o mundo porque, naquela época, suas práticas artísticas eram apoiadas pelas autoridades soviéticas. Eles sabiam que o poder estava do seu lado e esperavam que esse apoio não diminuísse ao longo do tempo. O ativismo artístico contemporâneo, ao contrário, não tem qualquer razão para acreditar em apoio político externo. O ativismo artístico atua por conta própria, confiando apenas em suas próprias redes e no frágil e incerto apoio financeiro proporcionado por instituições de arte mais abertas. Isto é, como eu disse, uma situação nova que demanda uma nova reflexão teórica.

O objetivo central de tal reflexão deve ser analisar o significado preciso e a função política da palavra *estetização*. Eu acredito que tal análise nos permitirá esclarecer as discussões sobre o ativismo artístico e o lugar que ocupa e no qual age. Eu diria que hoje a palavra é usada principalmente de forma confusa e equivocada. Fala-se de estetização com significados diferentes e, muitas vezes, mesmo em operações teóricas e políticas conflitantes. A razão para este

estado de confusão é a divisão da própria prática da arte contemporânea em dois domínios diferentes: arte, no sentido próprio da palavra, e *design*. Nesses dois domínios, estetização significa duas coisas diferentes e opostas. Analisemos esta diferença.

Estetização como revolução

No domínio do *design*, a estetização de certas ferramentas técnicas, mercadorias ou eventos significa uma tentativa de torná-los mais atraentes e sedutores para o usuário. Aqui, ser estetizado não impede o objeto projetado de ser usado – ao contrário, isso melhora e dissemina o uso do objeto ao torná-lo mais conveniente para o usuário. Nesse sentido, devemos ver toda a arte do passado pré-moderno não como arte, mas como *design*. Na verdade, os gregos antigos falavam de *techné* – não diferenciando arte e tecnologia. Se examinarmos a arte da China antiga, encontraremos objetos e artefatos bem desenhados para cerimônias religiosas e propósitos cotidianos utilizados pelos intelectuais e funcionários da corte. O mesmo pode ser dito sobre a arte do Egito Antigo ou do Império Inca: não é arte no sentido moderno da palavra, mas *design*. O mesmo pode ser dito sobre arte dos antigos regimes europeus anteriores à Revolução Francesa – aqui também não encontramos arte que não seja um *design* religioso ou um *design* para o poder e a riqueza. Agora, sob as condições contemporâneas, o *design* é onipresente. Quase tudo o que usamos é projetado profissionalmente para tornar-se mais atraente para o usuário. É o que significa quando dizemos que uma mercadoria bem projetada "é uma verdadeira obra de arte" – como nos referimos a um iPhone ou a um avião bonito.

O mesmo pode ser dito sobre a política. Estamos vivendo em um momento de *design* político, de criação profissional de imagens. Quando se fala sobre a estetização da política tendo-se a Alemanha nazista como exemplo, muitas vezes quer-se dizer *design* – ou seja, a tentativa de fazer o movimento nazista mais atraente, mais sedutor: uniformes pretos, procissões de tochas. É importante ver que essa compreensão da estetização como *design* não tem nada a ver com a definição de estetização utilizada por Walter Benjamin quando fala do Fascismo como a estetização da política. Esta outra noção de estetização tem sua origem não no *design*, mas na arte moderna.

Na verdade, quando tratamos da estetização artística não pretendemos nos referir a uma tentativa de tornar o funcionamento de uma determinada ferramenta técnica mais atraente para o usuário. Muito pelo contrário, a estetização artística significa a desfuncionalização[1] da ferramenta, a anulação violenta de sua aplicabilidade prática e de sua eficiência. A noção contemporânea de arte e de estetização artística tem suas raízes na Revolução Francesa – nas decisões tomadas pelo governo revolucionário francês sobre os objetos que herdou do Antigo Regime [*Ancien Régime*]. Uma mudança de regime – especialmente, uma mudança radical como aquela introduzida pela Revolução Francesa – é geralmente acompanhada pela onda de iconoclastia. Pode-se seguir essas ondas nos casos do Protestantismo, da Conquista espanhola e, recentemente, após a queda dos regimes socialistas na Europa Oriental. Os revolucionários franceses tomaram um caminho diferente: em vez de destruir os objetos sagrados e profanos pertencentes ao Antigo Regime, eles desfuncionalizaram-nos ou, em outras palavras, os estetizaram. A Revolução Francesa transformou os *designs* do Antigo Regime naquilo que chamamos de arte, isto é, em objetos não para o uso, mas para pura contemplação. Este ato revolucionário violento de estetização do Antigo Regime criou a arte como conhecemos hoje. Antes da Revolução Francesa, não havia arte, apenas *design*. Depois de Revolução Francesa, a arte emergiu como a morte do *design*.

A origem revolucionária da estética foi conceituada por Immanuel Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Quase no início desse texto, Kant deixa claro seu contexto político. Ele escreve:

> Se alguém me pergunta se eu acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso bem dizer que não gosto desse tipo de coisa; em um estilo verdadeiramente rousseauniano, posso até mesmo desprezar a vaidade dos grandes que desperdiçam o suor das pessoas em coisas tão supérfluas... mas não é isso o que está em questão aqui. Não se deve simpatizar, minimamente, a favor da existência da coisa, mas deve-se ser inteiramente indiferente a este respeito de maneira a desempenhar o juízo na questão do gosto.[2]

Kant não está interessado na existência de um palácio como representação da riqueza e do poder. No entanto, ele está pronto para aceitar o palácio como estetizado, o que significa, na verdade, negado, transformado em não-existente para todos os propósitos práticos – reduzido a uma forma pura. Aqui surge a questão inevitável: o que se deve dizer sobre a decisão dos revolucionários franceses de substituir a destruição iconoclasta total do Antigo Regime por sua

desfuncionalização estética? E é a legitimação teórica dessa des-funcionalização estética, que era proposta quase simultaneamente por Kant, um sinal de fraqueza cultural da burguesia europeia? Talvez tivesse sido melhor destruir completamente o cadáver do Antigo Regime em vez de exibi-lo como arte – como um objeto de contemplação puramente estética? Eu argumentaria que a estetização é uma forma muito mais radical de morte do que a iconoclastia tradicional.

Já durante o século XIX, os museus eram frequentemente comparados a cemitérios, e os curadores de museus a coveiros. No entanto, o museu é muito mais cemitério do que qualquer outro. Os cemitérios reais não expõem os corpos dos mortos, mas, ao contrário, ocultam-nos, assim como o fizeram as pirâmides egípcias. Ao esconder seus cadáveres, os cemitérios criam um espaço obscuro e encoberto de mistério e assim sugerem a possibilidade da ressurreição. Todos nós lemos sobre espectros, vampiros deixando seus túmulos e outros mortos-vivos vagando nos cemitérios e ao redor no meio da noite. Nós vimos filmes sobre uma noite no museu: quando ninguém está olhando para eles, os cadáveres das obras de arte têm a chance de voltar à vida. No entanto, o museu à luz do dia é o lugar de uma morte definitiva que não admite ressurreição nem retorno do passado. O museu institucionaliza a violência verdadeiramente radical, ateísta e revolucionária que demonstra o passado como incuravelmente morto. É uma morte puramente materialista, sem retorno – o cadáver estetizado funciona como um testemunho da impossibilidade de ressurreição.

(Aliás, é por isso que Stalin insistiu tanto na exposição permanente do corpo de Lênin morto para o público. O Mausoléu de Lênin era uma garantia visível de que Lênin e o Leninismo estavam verdadeiramente mortos. É também por isso que os líderes atuais da Rússia não estão apressados em enterrar Lênin – contra todos os apelos de muitos russos para que isso seja feito. Eles não querem o retorno do Leninismo que seria possível outra vez se Lênin viesse a ser enterrado.)

Assim, desde a Revolução Francesa, a arte tem sido entendida como o cadáver desfuncionalizado e exibido publicamente da realidade passada. Este entendimento da arte tem determinado as estratégias da arte pós-revolucionária até agora. No contexto da arte, estetizar as coisas do presente significa revelar seu caráter desfuncional, absurdo, impraticável – tudo o que as torna inutilizáveis, ineficientes, obsoletas. Estetizar o presente significa transformá-lo no passado morto. Em outras palavras, a estetização artística é o oposto de estetização realizada

pelo *design*. O objetivo do *design* é esteticamente melhorar o *status quo* – para torná-lo mais atraente. A arte também aceita o *status quo*, mas o aceita como um cadáver, seguindo sua transformação em uma mera representação. Neste sentido, a arte vê a contemporaneidade não apenas da perspectiva revolucionária, mas também da perspectiva pós-revolucionária. Pode-se dizer que a arte moderna ou contemporânea vê modernidade ou contemporaneidade como os revolucionários franceses viram os objetos do Antigo Regime: já obsoletos, redutíveis a uma forma pura, já um cadáver.

Modernidade estetizante

Na verdade, isso é especialmente verdadeiro para os artistas da vanguarda, que são muitas vezes erroneamente vistos como arautos do novo mundo tecnológico – como que marchando na vanguarda do progresso tecnológico. Nada está mais longe da verdade histórica. Certamente os artistas da vanguarda histórica estavam interessados na modernidade tecnológica e industrializada. No entanto, eles estavam interessados na modernidade tecnológica apenas como algo para estetizar, para desfuncionalizar, a fim de demonstrar sua convicção de que o progresso é irracional, absurdo. Quando se fala sobre a vanguarda em sua relação com a tecnologia, uma figura histórica geralmente vem à mente: Fillipo Tommaso Marinetti e seu Manifesto Futurista, publicado na primeira página de *Le Figaro* em 1909.[3] O texto condenava o gosto cultural "passadista" da burguesia e celebrava a beleza da nova civilização industrial ("um carro rugindo, que parece correr como o fogo de uma metralhadora, é mais bonito do que a *Vitória de Samotrácia*"); a guerra glorificada como a "higiene do mundo"; e desejada para "destruir museus, bibliotecas e academias de todos os tipos". A identificação com a ideologia do progresso parece aqui estar completa. No entanto, Marinetti não publicou o texto do Manifesto Futurista separadamente, mas, ao contrário, o incluiu em uma história que começa com uma descrição de como ele interrompeu uma longa conversa noturna com seus amigos sobre poesia com uma ligação para se levantar e dirigir para longe em um carro veloz. E assim ele fez. Marinetti escreve:

> E nós, como leões jovens, perseguimos a morte ... Por absolutamente nada vale a pena morrer, além do desejo de alienar-nos finalmente da coragem que pesava em nós.

E o despojamento aconteceu. Marinetti descreve mais o passeio noturno:

> Que ridículo! Que incômodo! ... Freei forte e, para meu desgosto, as rodas deixaram o chão e eu voei para o fosso. ... Oh mãe de uma vala, cheia de água enlameada. Como eu apreciei a força libertadora de seu lodo que me lembrou muito os seios pretos de minha enfermeira sudanesa.

Não vou me prolongar muito nessa figura do retorno ao útero materno e aos seios da enfermeira depois de um passeio frenético em um carro em direção à morte – é tudo suficientemente óbvio. Aqui basta dizer que Marinetti e seus amigos foram arrancados da vala por um grupo de pescadores e, como ele escreve, "alguns velhos naturalistas gotosos[4]" – isto é, pelos mesmos representantes do passado contra os quais seu manifesto é dirigido. Assim, o manifesto é introduzido pela descrição de um fracasso de seu próprio programa. E assim não se pode imaginar que o fragmento de texto que conclui o manifesto repita a figura da derrota. Seguindo a lógica do progresso que Marinetti prevê, com a chegada de uma nova geração, ele e seus amigos serão, por sua vez, os odiados passadistas que deveriam ser destruídos. Mas ele escreve que, quando os agentes desta geração tentarem destruir a ele e a seus amigos, eles irão encontrá-los "em uma noite de inverno em um galpão humilde, muito distante no campo com uma chuva incessante batendo em nós – e aquecendo nossas mãos nas chamas cintilantes dos nossos livros de hoje".

Estas passagens mostram que, para Marinetti, estetizar a modernidade tecnologicamente orientada não significa glorificá-la ou tentar melhorá-la, torná-la mais eficiente por meio de um melhor *design*. Muito pelo contrário, desde o início de sua carreira artística Marinetti via a modernidade em retrospecto, como se ela já tivesse colapsado, como se já houvesse se tornado uma coisa do passado – imaginando-se na vala da História ou, na melhor das hipóteses, sentada no campo sob a chuva incessante, pós-apocalíptica. E nesta visão retrospectiva, a modernidade tecnologicamente orientada para o progresso parece uma catástrofe total. Dificilmente esta seria uma perspectiva otimista. Marinetti prevê o fracasso de seu próprio projeto, mas ele entende este fracasso como um fracasso do próprio progresso que deixa para trás apenas detritos, ruínas e catástrofes pessoais.

Cito Marinetti com alguma extensão porque é precisamente Marinetti a quem Benjamin chama como testemunha crucial quando, no desfecho de seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin formula sua crítica da estetização da política como o empreendimento fascista por excelência.[5] E essa crítica ainda pesa fortemente em

qualquer tentativa de juntar arte e política. Em seu argumento, Benjamin cita um texto posterior de Marinetti sobre a guerra da Etiópia que estabelece paralelos entre as modernas operações de guerra e as operações poéticas e artísticas utilizadas pelos artistas futuristas. No texto, Marinetti fala algo que se tornou célebre sobre "a metalização do corpo humano" – e a *metalização* tem apenas um significado: a morte do corpo transformando-o em um cadáver entendido como um objeto de arte. Benjamin interpreta esse texto como uma proclamação de guerra pela arte contra a vida e resume o programa político fascista com as palavras: *Fiat ars - pereat mundus* [Faça-se arte, pereça o mundo]. Benjamin escreve ainda que o fascismo é o cumprimento pleno do movimento de *l'art pour l'art* [arte-pela-arte].

Por certo, a análise de Benjamin da retórica de Marinetti está correta. Há aqui apenas uma questão que, no entanto, é crucial: quão confiável é Marinetti como testemunha? O fascismo de Marinetti já é um fascismo estetizado – o fascismo compreendido como uma aceitação heroica da derrota e da morte. Ou como uma forma pura – a imagem pura que um escritor tem do fascismo quando este escritor está sentado sozinho e sob a chuva incessante. O verdadeiro fascismo queria, é claro, não a derrota, mas a vitória. Na verdade, no final dos anos 1920 e 1930, Marinetti tornou-se cada vez menos influente dentro do movimento italiano fascista que praticava, precisamente, não a estetização da política, mas a politização da estética ao usar o *Novecento* e o Neoclassicismo, e também o Futurismo para seus objetivos políticos – ou, podemos dizer, para seu *design* político.

Em seu ensaio, Benjamin opõe a estetização da política dos fascistas à politização da estética dos comunistas. No entanto, na arte russa e soviética do período, as frentes eram desenhadas de uma maneira muito mais complicada. Falamos hoje da vanguarda russa, mas os artistas e os poetas russos da época falaram sobre o Futurismo russo – e depois o Suprematismo e Construtivismo. No entanto, nesses movimentos encontramos o mesmo fenômeno, a estetização do Comunismo soviético. Já em 1919, Kazimir Malevich, em seu ensaio *Sobre o museu*, não apenas conclama a que seja queimado o patrimônio artístico de épocas precedentes, mas também pela aceitação de que "tudo o que fazemos é feito para o crematório".[6] No mesmo ano, no ensaio *Deus não é derrubado*, Malevich argumenta que alcançar as condições materiais perfeitas para a existência humana, como os comunistas buscavam, é tão impossível quanto alcançar a perfeição da alma humana, como a Igreja anteriormente havia tentado.[7] O fundador do Construtivismo soviético, Vladimir Tatlin, construiu um modelo de sua

famosa Torre da Terceira Internacional, que foi feita para rodar sobre si mesma, mas que não rodou; e, mais tarde, um avião que não podia voar (o chamado Letatlin). Aqui, mais uma vez, o Comunismo soviético foi estetizado da perspectiva de seu fracasso histórico, de sua morte próxima. E, novamente, na União Soviética a estetização da política foi transformada, mais tarde, em politização da estética – o uso da estética para objetivos políticos, como *design* político.

No entanto, eu não quero dizer, é claro, que não haja diferença entre fascismo e comunismo – a diferença é imensa e decisiva. Apenas quero dizer que a oposição entre fascismo e comunismo não coincide com a diferença entre a estetização da política, que se enraíza na arte moderna, e a politização da estética, manifestada no *design* político.

Espero ter esclarecido a função política destas duas noções divergentes e até mesmo contraditórias, estetização artística e estetização do *design*. O objetivo do *design* é mudar a realidade, o *status quo* – para melhorar a realidade, para torná-la mais atraente, melhor para usar. A arte parece aceitar a realidade, o *status quo*, como ela é. Mas a arte aceita o *status quo* como disfuncional, como já fracassado da perspectiva revolucionária ou mesmo pós-revolucionária. A arte contemporânea coloca nossa contemporaneidade no museu de arte porque não acredita na estabilidade das atuais condições de existência, a tal ponto que a arte contemporânea nem mesmo tenta melhorar essas condições. Ao desfuncionalizar o *status quo*, a arte antecipa sua derrubada revolucionária próxima. Ou uma nova guerra global. Ou uma nova catástrofe global. Em todo caso, um evento que tornará obsoleto o conjunto da cultura contemporânea, incluindo todas as suas aspirações e projeções, assim como a Revolução Francesa tornou obsoletas todas as aspirações, projeções intelectuais e utopias do Antigo Regime.

O ativismo artístico contemporâneo é o herdeiro dessas duas tradições contraditórias de estetização; ele politiza a arte, usa a arte como *design* político – como uma ferramenta nas lutas políticas de nosso tempo. Este uso é completamente legítimo e criticá-lo seria absurdo. *Design* é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido proibir seu uso por movimentos políticos de oposição com o pretexto de que esse uso leva à espetacularização, à teatralização do protesto político. Afinal, existe o bom teatro e o mau teatro.

Mas o ativismo artístico não pode escapar de uma tradição revolucionária muito mais radical da estetização da política: a aceitação do próprio fracasso, entendido como uma premonição e como uma antecipação de um fracasso próximo do *status quo* em sua totalidade que não

deixará espaço para sua melhoria ou correção. O fato de que o ativismo artístico contemporâneo é apanhado nesta contradição é algo bom, não ruim. Em primeiro lugar, somente as práticas autocontraditórias são verdadeiras no sentido mais profundo da palavra. E, em segundo lugar, em nosso mundo contemporâneo, apenas a arte aponta a possibilidade de revolução como uma mudança radical para além do horizonte de todos os nossos desejos e expectativas atuais.

Estetização e o retorno em U

Assim, a arte moderna e contemporânea nos permite observar o período histórico em que vivemos da perspectiva de seu fim. A figura do *Angelus Novus*, como descrita por Benjamin, baseia-se na técnica de estetização artística como foi praticada pela arte europeia pós-revolucionária.[8] Aqui temos a clássica descrição da metanoia filosófica, da reversão do olhar – *Angelus Novus* dá as costas ao futuro e olha para o passado e para o presente. Ele ainda se move no futuro – mas para trás. A filosofia é impossível sem esse tipo de metanoia, sem a inversão do olhar. Consequentemente, a questão filosófica central foi e ainda é: como é possível a metanoia filosófica? Como o filósofo torna-se capaz de voltar seu olhar do futuro para o passado e de adotar uma atitude reflexiva e verdadeiramente filosófica em relação ao mundo? Nos tempos mais antigos, a resposta era dada pela religião: Deus (ou deuses) abriu o espírito humano para a possibilidade de deixar o mundo físico e olhar para trás de uma posição metafísica. Mais tarde, a filosofia hegeliana ofereceria outro caminho para a metanoia: pode-se olhar para trás se se estiver presente no final da história – no momento em que o novo progresso do espírito humano tenha se tornado impossível. Em nossa idade pós-metafísica, a resposta foi formulada principalmente em termos vitalistas: voltar-se para trás se se atinge os limites da própria força (Nietzsche), se o desejo for reprimido (Freud) ou se alguém experimenta o medo de morte ou do extremo tédio da existência (Heidegger).

Mas não há indícios de tal ponto de viragem pessoal e existencial no texto de Benjamin – apenas a referência à arte moderna, a uma imagem de Paul Klee. O *Angelus Novus* de Benjamin vira suas costas para o futuro simplesmente porque ele sabe como fazer isso. Sabe porque aprendeu esta técnica com a arte moderna – e também com Marinetti. Hoje, o filósofo não precisa de qualquer ponto subjetivo de inflexão, qualquer evento real, qualquer encontro com a morte ou com algo ou alguém radicalmente *outro*. Desde a Revolução Francesa, a arte

tem desenvolvido técnicas para desfuncionalizar o *status quo*, adequadamente descrito pelos formalistas russos como redução, zero-dispositivo e desfamiliarização. Em nosso tempo, o filósofo tem apenas que olhar a arte moderna e ele ou ela sabe o que fazer. E é exatamente isso que Benjamin fez. A arte ensina como praticar a metanoia, um retorno em U na estrada em direção ao futuro, no caminho do progresso. Não acidentalmente, Malevich escreveu na cópia de seu livro que deu ao poeta Daniil Kharms, "Vá e pare o progresso".

E a filosofia pode aprender não apenas a metanoia horizontal, o retorno em U no caminho do progresso, mas também a metanoia vertical: a reversão da mobilidade ascendente. Na tradição cristã, essa inversão era chamada de *kénosis*[9]. Neste sentido, a prática da arte moderna e contemporânea pode ser chamada de *kenótica*.

Na verdade, tradicionalmente, associamos a arte ao movimento em direção à perfeição. O artista deve ser criativo. E ser criativo significa, é claro, trazer para o mundo não apenas algo novo, mas também algo melhor – que funcione melhor, de aparência melhor, que seja mais atraente. Todas essas expectativas fazem sentido, mas como eu já disse, no mundo de hoje todas elas estão relacionadas ao *design* e não à arte. A arte moderna e contemporânea não quer tornar as coisas melhores, mas piores, e não relativamente piores, mas radicalmente piores – tornar as coisas funcionais em coisas desfuncionais, para trair expectativas, para demonstrar a presença invisível da morte onde tendemos a ver apenas a vida.

É por isso que a arte moderna e contemporânea é impopular. Isso porque a arte vai precisamente contra o curso normal que as coisas supostamente seguiriam. Todos nós estamos conscientes do fato de que nossa civilização é baseada na desigualdade, mas tendemos a pensar que essa desigualdade pode ser corrigida pela mobilidade ascendente – levando as pessoas a acreditar em seus talentos, em seus dons. Em outras palavras, estamos prontos para protestar contra a desigualdade ditada pelos sistemas de poder existentes, mas ao mesmo tempo nós tendemos a aceitar a noção de distribuição desigual de dons e talentos naturais. No entanto, é óbvio que a crença em dons naturais e em criatividade é a pior forma do darwinismo social, do biologismo e, na verdade, do neoliberalismo, com sua noção de capital humano. Em sua série de conferências publicadas *O nascimento da biopolítica*, Michel Foucault enfatiza que o conceito neoliberal de capital humano tem uma dimensão utópica – que é, de fato, o horizonte utópico do capitalismo contemporâneo.[10]

Como Foucault demonstra, o ser humano individual cessa aqui de ser visto meramente como um membro da força de trabalho vendida no mercado capitalista. Em vez disso, ele ou ela se torna proprietário de um conjunto de qualidades não alienáveis, capacidades e habilidades que são parcialmente hereditárias e inatas, e parcialmente produzidas pela educação e pelo cuidado – principalmente o fornecido pelos próprios pais. Em outras palavras, estamos falando de um investimento original feito pela própria natureza. A palavra *talento* expressa suficientemente bem esse relacionamento entre natureza e investimento – *talento* significando um dom da natureza e também certa soma de dinheiro. Aqui a dimensão utópica do "capital humano" do neoliberal torna-se suficientemente clara: a participação na economia perde seu caráter de trabalho alienado e alienante. O ser humano torna-se não apenas trabalhador, mas também um trunfo. E, o que é até mais importante, a noção de capital humano, como mostra Foucault, apaga a oposição entre consumidor e produtor – a oposição que, sob a condição padrão do capitalismo, no qual o homem é produtor e consumidor, ameaça arrasar o ser humano. Foucault indica que, em termos de capital humano, o consumidor se torna um produtor. O consumidor produz sua própria satisfação. E, desta forma, o consumidor permite que o seu capital humano cresça.[11]

No início da década de 1970, Joseph Beuys foi inspirado pela ideia de capital humano. Em suas famosas palestras de Achberger, publicadas sob o título "Arte=Capital" *[Kunst=Kapital]*[12], ele argumentou que toda atividade econômica deveria ser entendida como prática criativa – para que todos se tornassem um artista. Então, a noção expandida de arte (*erweiterte Kunstbegriff*) coincidiria com a noção expandida de economia (*erweiterte Oekonomiebegriff*). Aqui Beuys tenta superar a desigualdade que para ele é simbolizada pela diferença entre trabalho artístico e criativo e trabalho não criativo e alienado. Dizer que todos são um artista significa, para Beuys, introduzir a igualdade universal por meio de mobilização desses aspectos e componentes do capital humano de todos que permanecem ocultos, inativados sob as condições-padrão de mercado. No entanto, durante as discussões que seguiram às palestras, ficou claro que a tentativa de Beuys de basear a igualdade social e econômica em uma igualdade entre atividade artística e não-artística não funcionaria de verdade. A razão para isso é bastante simples: de acordo com Beuys, uma pessoa é criativa porque a natureza originalmente lhe deu seu capital humano – isto é, a capacidade de ser criativo. Assim, a prática da arte continua dependente da natureza – e, portanto, dependente da distribuição desigual dos dons naturais.

No entanto, muitos teóricos esquerdistas e socialistas caíram sob o feitiço da ideia de mobilidade ascendente – seja individual ou coletiva. Isso pode ser ilustrado por uma citação famosa do final do livro de Leon Trotsky *Literatura e Revolução*:

> A construção social e a autoeducação psicofísica se tornarão dois aspectos do mesmo processo. Todas as artes – literatura, drama, pintura, música e arquitetura – darão a este processo uma forma bela. O homem se tornará imensuravelmente mais forte, mais sábio e mais delicado; seu corpo se tornará mais harmonizado, seu movimento mais rítmico, sua voz mais musical. O tipo humano médio subirá às alturas de um Aristóteles, de um Goethe ou de um Marx. E acima desta crista, novos picos se elevarão.[13]

É este alpinismo artístico, social e político, em suas formas burguesas e socialistas, das quais a arte moderna e contemporânea tenta nos salvar. A arte moderna é feita contra o dom natural. Ela não desenvolve o "potencial humano", mas, ao contrário, o anula. Ela funciona não por expansão, mas por redução. Na verdade, uma genuína transformação política não pode ser alcançada de acordo com a lógica do talento, do esforço e da competição em que a economia de mercado atual é baseada, mas somente através da metanoia e da kénosis – através do retorno em U contra o movimento de progresso, da virada do U contra o fluxo de mobilidade ascendente. Somente assim nós poderemos escapar da pressão de nossos próprios dons e talentos que nos escravizam e nos exaurem, empurrando-nos para escalar uma montanha após a outra. Somente se aprendermos a estetizar a ausência de dons, assim como a posse deles e, portanto, não diferenciar entre sucesso e fracasso, poderemos escapar do bloqueio teórico que põe em perigo o ativismo artístico contemporâneo.

Não há dúvida de que estamos vivendo em um tempo no qual tudo é estetizado. Isso geralmente é interpretado como um sinal de que alcançamos o estado após o fim da história, ou o estado de exaustão total que torna mais uma ação histórica impossível. No entanto, como tentei mostrar, o nexo entre a estetização total, o fim da história e o esgotamento das energias vitais é ilusório. Usando as lições da arte moderna e contemporânea, somos capazes de estetizar totalmente o mundo, isto é, vê-lo como sendo já um cadáver, sem que seja necessariamente situado no final da história ou ao final de nossas forças vitais. Pode-se estetizar o mundo e, ao mesmo tempo, agir dentro dele. De fato, a estetização total não bloqueia, mas, ao contrário, reforça a ação política. Uma estetização total significa que vemos o *status quo* atual como já morto, já suprimido. E isso significa ainda que cada ação direcionada

à estabilização do *status quo* acabará por mostrar-se ineficaz – e cada ação direcionada à destruição do *status quo* acabará por obter sucesso. Assim, a estetização total não apenas não impede a ação política, ela cria um horizonte definitivo para uma ação política bem-sucedida se esta ação tiver uma perspectiva revolucionária.

Notas

1 N. T.: Os tradutores optaram por traduzir *defunctionalization* como *desfuncionalização* por se tratar de um processo em que algo perde ou tem sua função esvaziada.

2 Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 90–91. (Os tradutores, após consulta aos editores da Poiésis, optaram por manter o sistema de citações, referências e notas do texto original, apesar de contrário às normas da Poiésis).

3 Filippo Tomasso Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism", *Critical Writings*, Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 11–17.

4 N. T.: Aqueles que padecem de gota, forma hereditária de artrite.

5 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Londres: Pimlico, 1992.

6 Kazimir Malevich, "On the Museum", *Essays on Art*, vol. 1, Nova York: G. Wittenborn, 1971, p. 68–72.

7 Kazimir Malevich, "God Is Not Cast Down", 1971, p. 188–223.

8 Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, 1:2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

9 N. T.: De acordo com Eduardo dos Santos e Donizete José Xavier, "Kénosis é o ato de se esvaziar de si mesmo, sem perder a própria identidade, para se fazer abertura ao outro e se encontrar no outro". (A Descida do Deus Trindade – A Kénosis da Trindade, *Revista de Cultura Teológica*, v. 16, n. 62, jan/mar 2008, p.111-123). A kénosis corresponde ao processo de autoesvaziamento dos atributos divinos de Cristo em sua encarnação.

10 Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics, Lectures at the College de France 1978–1979*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 215ff.

11 Foucault, 2008, p. 226.

12 Joseph Beuys, *Achberger Vortraege. Kunst=Kapital*, Achberg: FIU-Verlag, 1992.

13 Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Chicago: Haymarket Books 2005, p. 207.

página do artista

Bia Martins*

Sem título, 2017

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.222231

*Bia Martins é artista visual, vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e Cabo Frio. Sua produção envolve instalações e objetos escultóricos com a utilização de materiais e metodologias diversas focalizando o cotidiano de culturas, seus objetos, espaços e estruturas sociais. E-mail: martinsbi345@gmail.com.

Casa Cristal, 2015.
cristal e cerâmica
30 x 40 cm

Ímpia, 2015.
madeira, acrílico, sal e vidro
110 x 15 x 15 cm

Sem título, 2016
Fotografia

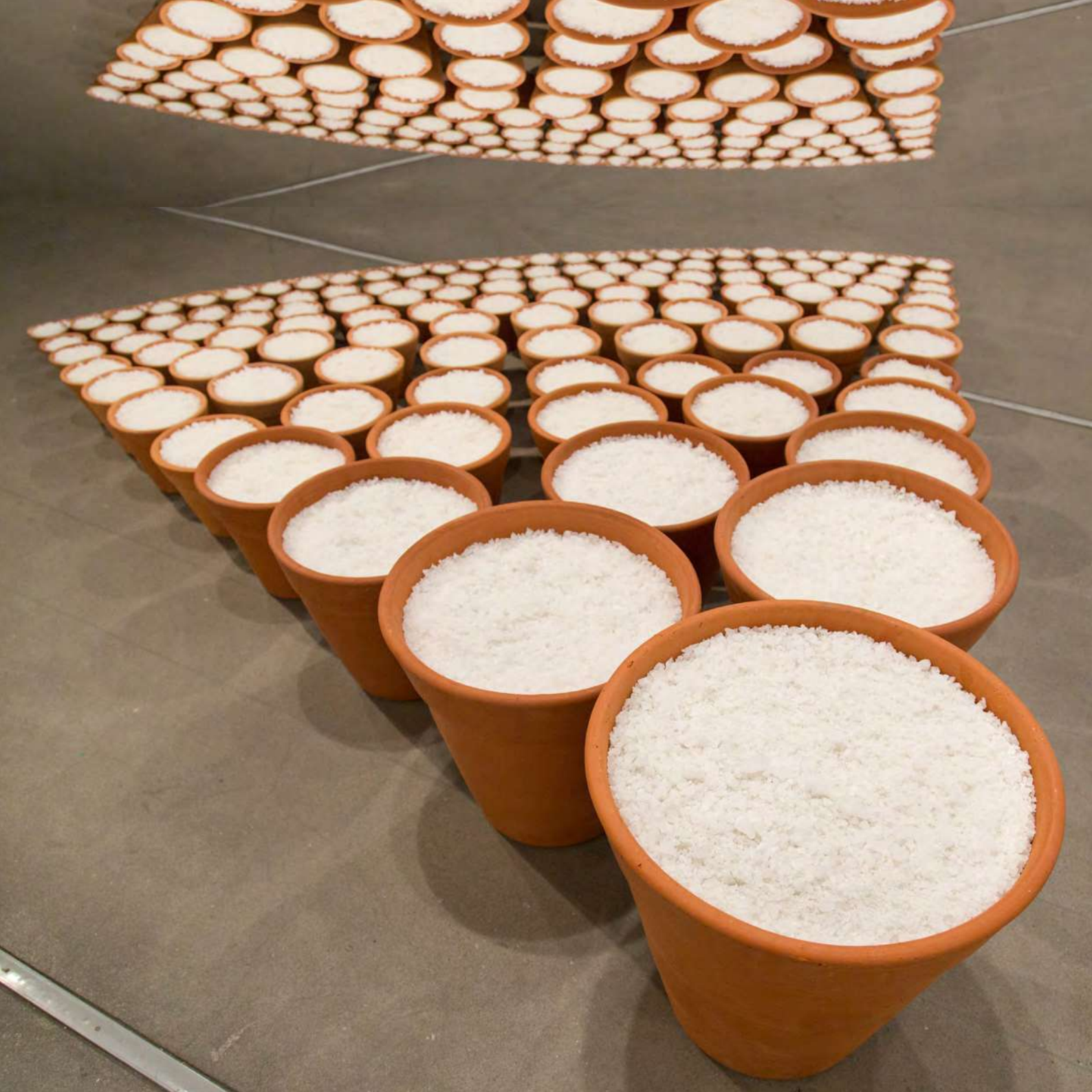
Salário, 2015.
sal, madeira, polietileno plástico e feirante
dimensões variáveis
1º Prêmio Reynaldo Roels Jr. - EAV Parque Lage
Foto: Wilton Montenegro

Boa fortuna de crescer a tempo, 2016.
madeira, pá de jardim, corda, moedas, vasos de cerâmica e sal grosso
dimensões variáveis
5º Prêmio EDP - Intituto Tomie Ohtake
Foto: Ricardo Miyada

Sem título, 2016.

Sem título, 2016.

Ancoragem, 2015.
vaso de cerâmica, sal grosso e âncora de ferro
60 x 40 cm



artigos

artes/vidas

*Ricardo Basbaum**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.235246

RESUMO: Se para as vanguardas modernas e para a primeira geração de artistas contemporâneos (1950-1980), trabalhar as relações entre 'arte' e 'vida' implicou em um desafiador deslocamento entre os dois campos, posicionados em tensionamento recíproco, para a arte contemporânea do final do século XX – que assume um papel central no deslocamento internacional do neoliberalismo – 'arte' e 'vida' são tomados como eixos naturalizadores da própria condição de valor do que seria uma prática artística, assim como sua recepção. Daí ser necessário, no limiar deste novo século, multiplicar e problematizar ambos os termos, flexionando-os no plural: será preciso compreender como se articulariam *artes* e *vidas*, em seus entrechoques, sob um horizonte de diferença e diversidade.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea, relações arte-vida, texto de artista, bioconceitualismo, neoliberalismo

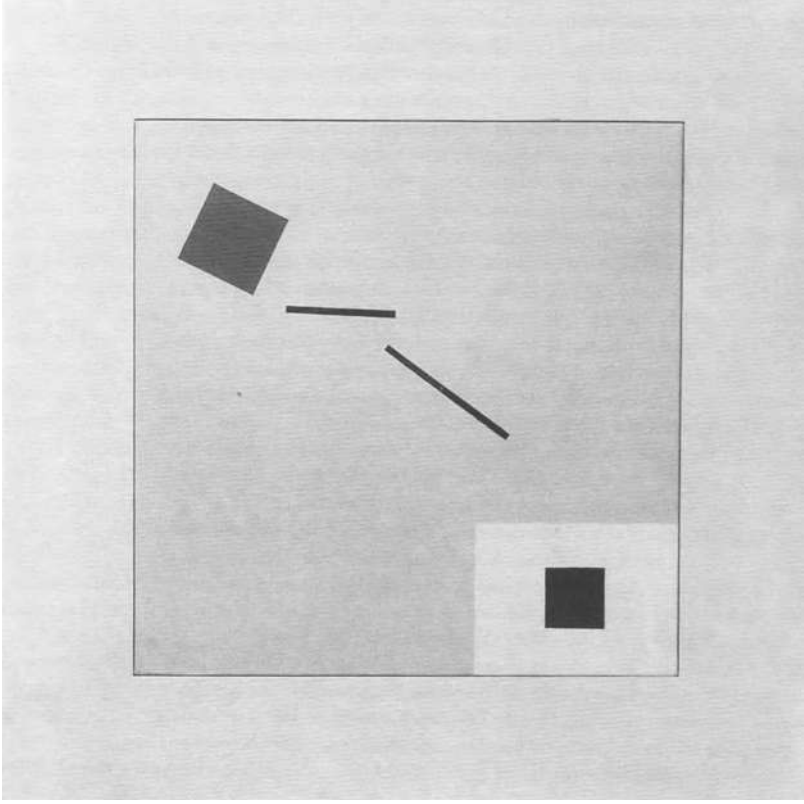
ABSTRACT: If, for the modern avant-gardes and the first generation of contemporary artists (1950-1980), working the relations between "art" and "life" implied a challenging shift between the two fields, positioned in reciprocal tension, for the contemporary art that emerges at the end of the twentieth century – which assumes a central role in the international dissemination of neoliberalism – "art" and "life" are taken as the main axis that naturalize the value condition of what would be an artistic practice, as well as its reception. Hence it is necessary, on the threshold of this new century, to multiply and problematize both terms, pluralizing them: it will be necessary to comprehend how *arts* and *lives*, in their clashes, would be articulated under a horizon of difference and diversity.

KEYWORDS: contemporary art, art-life relations, artist's text, bioconceitualism, neoliberalism

*Ricardo Basbaum nasceu em São Paulo em 1961. É Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Pesquisador permanente do PPGCA-UFF e PPGARTES-UERJ. Artista com diversas exposições individuais e coletivas. Expõe regularmente desde 1981. Em 2017 realizou a exposição individual "corte-contaminação-contato" (Galeria Jaqueline Martins). Participou do 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017). E-mail: ricardobasbaum@gmail.com.

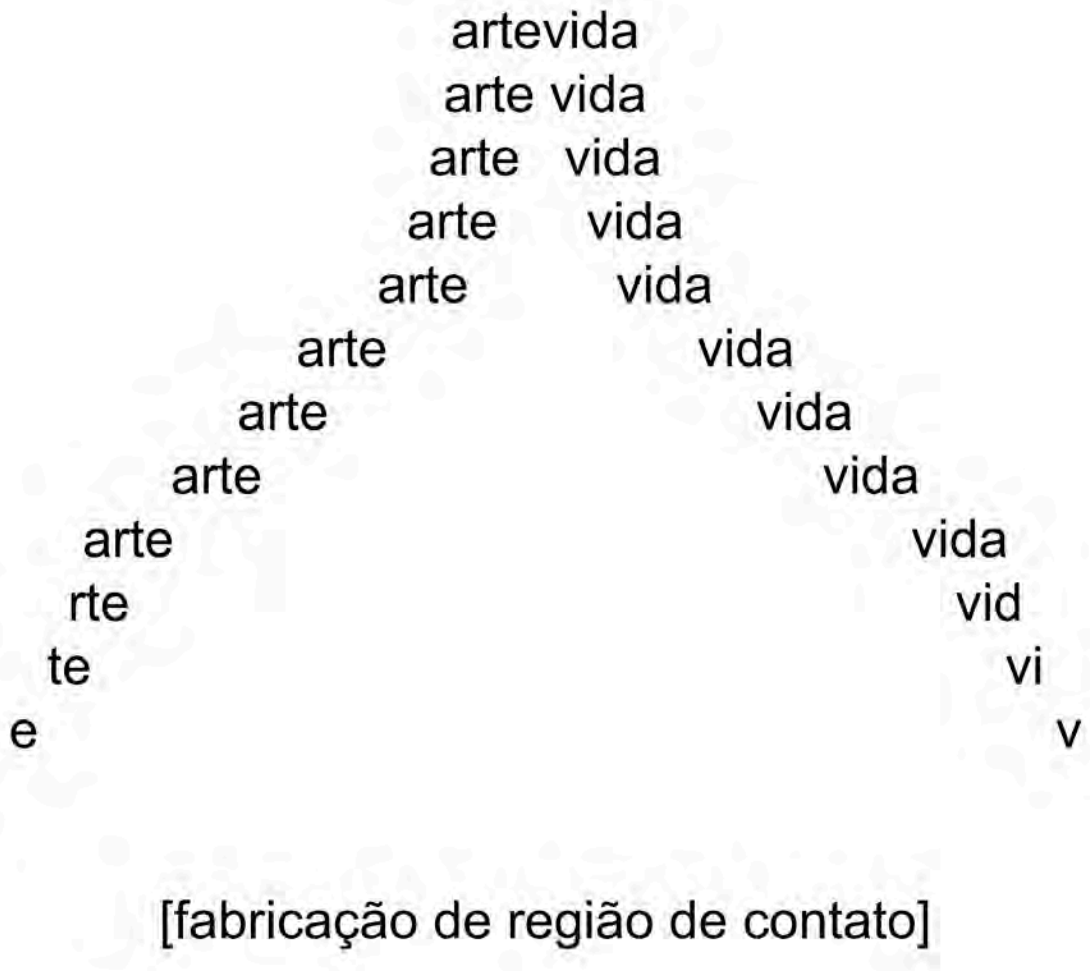
É preciso em primeiro lugar trazer o problema desta exposição, desta conversa, para o plural: hoje, depois das vanguardas e das neovanguardas – de uma arte moderna e de uma arte contemporânea (mesmo se quisermos admitir que uma modernidade de fato nunca foi consolidada, em seu sentido absoluto, como quer Bruno Latour (1994), será preciso ver, como se admite agora, o que de fato nos interessaria valorizar em relação a aquele período) –, o problema das relações entre arte e vida passa a ser central: se se considera que o debate político hoje passa pelas questões de uma biopolítica (termo de Michel Foucault) – quando "o que está em jogo no poder é a produção e reprodução da própria vida" (HARDT; NEGRI, 2005, p. 43) – percebe-se que *artevida*[1] toca em um problema decisivo para as questões da arte que se pratica e se quer praticar no século XXI. Exatamente por sua importância decisiva, central, desde que se evoca a questão corre-se o risco imediato de naturalizá-la: o problema se inscreveria em nossa prática cotidiana, nas atividades recorrentes de demarcação do campo de trabalho e da elaboração de sua práticas; logo, não bastaria apenas citá-lo, trazê-lo, simplesmente propô-lo; seria preciso ir mais longe, partindo do fato de que cada gesto nosso – de todos e de qualquer um – será sempre um mergulho de comprometimento no problema. Torna-se central *como* se quer abordá-lo, a partir do reconhecimento de que a obra de arte – sempre um curioso aglomerado de interesses que por si mesmo é um monumento ao incontrolável, ao fluxo libertário antinormativo das energias em sua intensidade[2] – assiste em nosso tempo à sua mobilização junto ao mundo da economia neoliberal capitalista internacional, passando a desempenhar papel fundamental para a dinâmica da macroeconomia – sendo, portanto, mais do que nunca, região em que se negociam múltiplos interesses, de muitas origens e portadores de conflitos (não se deve esquecer que desejos e vontades de intervenção do artista e do intelectual, por exemplo, não convergem necessariamente com o planejamento estratégico corporativo; sendo compulsórias, portanto, rodadas de negociação e de conversação em cada encontro e o reconhecimento de incompatibilidades que permanecem em aberto).

Assim, não bastaria – sobretudo hoje – que se escreva *artevida* em modo de grafia contínua, já que o esforço mais atento de leitura e de vocalização irá necessariamente buscar ativar as regiões de contato entre os dois termos – e não seria coincidência, claro, mobilizar desde já os problemas propostos por Lygia Clark desde 1954 com seu conceito de "linha orgânica" (cujos 63 anos deveríamos celebrar, por que não?): o que ocorre quando se constrói a colisão, o choque, o mútuo enfrentamento, a produção de tensão entre duas superfícies, dois objetos,



Lygia Clark, A descoberta da linha orgânica, 1954.

sujeitos, termos ou entidades – afinal, seria ali na densidade da região de contato, território nada simples em que cada entidade seria mobilizada para fora de si mesma na intensidade de devires, que se produziria algo de diferente, que em seus efeitos configuraria outras territorialidades, assim como a dobra recursiva de cada qual sobre si mesmo, modificando-se. Não é pouco lembrar que o problema da linha orgânica é aquele da emancipação da região de contato em quimera recombinante, resultado da intensidade de uma não-dialética, isto é: ali não há síntese, mas produção não-linear de diferença. (BASBAUM, 2006) Não é pouco relembrar, mais uma vez, a magnitude dos interesses que se instalam hoje diretamente nas linhas de combate das regiões de contato – militarização e controle de fronteiras ou investimentos em pesquisas biogenéticas (contatos entre células e permeabilidade de suas membranas) são apenas alguns seus polos mais visíveis. Logo, a leitura e a vocalização atentas – temperadas por uma leve dislexia – nos fará escavar a materialidade das palavras (qual arqueólogos sonoros do significante) para recuperar uma arquitetura do acidente (e, por que não, da catástrofe) em busca da multiplicidade necessária dos termos; a qual, enfim, nos deixaria mais vulneráveis de fato à diversidade da história da construção desse problema.



Ricardo Basbaum, arte/vida, 2014.

Será preciso a partir de agora acessar a palavra artevida tropeçando (seja enquanto legibilidade ou vocalização) entre seus dois termos, para abrir o problema em suas muitas dimensões – único modo de reconhecê-lo enquanto *problema* de fato[3], de modo a recuperar, no reconhecimento da necessidade de atuar na *fabricação* dessas relações, a possibilidade de intervir, modificar, resistir, propor algo no tensionamento dos dois campos – enfatizando, é claro, a *poiesis*, a produção do poema como esse esforço de fabricação: fabricação do poema, fabricação do problema.

Lembramos, mais uma vez, a imensa responsabilidade política envolvida em tal processo: tornou-se um referente básico reconhecer nos tempos atuais as linhas de uma economia que se articula com a fabricação de corpos e subjetividades – tema abordado e arquitetado em configurações diversas, seja através da sociedade do espetáculo (Debord) ou das relações entre capital e desejo (Deleuze/Guattari). Estão em jogo relações que envolvem afetos, as minúcias do campo sensorial, uma política da percepção e das sensações. O neoliberalismo, em seu "contexto biopolítico" produz "subjetividades [...], necessidades, relações sociais, corpos e mentes [...] [produz] produtores"; "na esfera biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida". (HARDT; NEGRI, 2005, p. 51) Nesse sentido, pode-se reconhecer no centro dos debates da atualidade as possibilidades e variações de agenciamento e conjugação entre os termos – as linhas e os desvios a que poderemos submeter a gramática, a geopoética da produção de relações – sua necessária politização e complexidade. Percebe-se com muita nitidez o crescente interesse do aparelho institucional e de mercado pela rica e instigante produção dos artistas do período recente dos anos 1960/70 – pois se reconhece que os anos 1980 teriam funcionado como momento de configuração e consolidação dos protocolos neoliberais / profissionais necessários à globalização e à internacionalização do circuito de arte (não por acaso, se faz aí o delineamento profissional do curador como personagem-chave desta trama), produzindo outros modos/subjetividades para se construir como artista: uma vez que não é mais possível produzir-se daquela maneira (percebida como *anterior*), de se fabricar como artista a partir de determinados formatos (e não estamos falando de formas de se produzir arte, do uso de linguagens e meios: o que interessaria mais seria "a construção de si como artista", no sentido proposto por Michel Foucault para as "técnicas de si", a "hermenêutica do sujeito") (FOUCAULT, 1993)[4], torna-se importante o resgate e arquivamento (e inevitável fetichização e controle) daquelas formas de

subjetividade artística não mais viáveis frente ao novo momento de articulação da economia da arte com a economia corporativa. O que me parece fundamental que se perceba – e que se evidencia de modo interessante e fascinante – é o interesse da economia hegemônica da arte (pois não se deve nunca perder de vista como um circuito de arte se organiza em aberto, conjugando organizações em diferentes escalas, do macro ao micro, em variados graus de mútua dependência ou independência, articulação, composição e negociação) na produção, distribuição e valoração de *modos* e *tipos de artistas* – apontando para certas articulações de uma subjetividade artística em detrimento de outras – em conjunto com a produção, distribuição e valoração da obra de arte (que seria sua principal mercadoria). Valoram-se e se vendem obras, mas sobretudo se valora e se vende – e se fetichiza – modos e tipos de artistas.

Percebendo algumas nuanças deste problema, mas principalmente notando sua importância e centralidade, Allan Kaprow – e tomo este artista como um exemplo de envolvimento nesse horizonte de questões – se vê compelido a re-localizar-se dentro do campo de práticas da arte contemporânea, cunhando e cravando um novo termo, contribuindo assim para a renovação de seu vocabulário: a partir de certo momento de sua produção e a partir de seu contexto de trabalho, Kaprow se concebe como an-artista (*un-artist*), demarcando suas diferenças em relação a outros papéis – mas sobretudo reconhecendo aí uma importante variabilidade: não mais artista, artista-artista, não-artista, anti-artista. Em seus textos, Kaprow (1993)[5] diferencia uma prática "artlike" de uma prática "lifelike", demarcando suas ações a partir desta última; mas é interessante notar que escreve tanto *life* (sem aspas) como *"life"* (com aspas), para diferenciar modos e formas de vida *com* ou *sem* arte, ou arte *com* ou *sem* vida. Percebe-se, em suas proposições, o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem arte e nem vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam; há um desejo efetivo de transformação de um e de outro campo. Kaprow, inclusive, vê como sua tarefa retardar ao máximo – ou mesmo inviabilizar em termos dos recursos tradicionais – a recuperação de suas ações pelos campos institucionais estabelecidos (crítica, história, museologia, arquivo, mercado), forçando-os a desenvolver outras ferramentas e outros modos sempre que se veem às voltas com ações de exposição ou ativação de seu trabalho.[6] Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica também produzem fricção semelhante – e o que se vê, feliz ou infelizmente, é uma normatização institucional de seus trabalhos em que praticamente desaparecem os temas, tão caro a ambos, de desafio de maneiras e modos habituais de se fazer

e fabricar a obra de arte, o espectador e o artista: qualquer exposição de um ou de outro se vê frente ao desafio do que seria uma radical re-invenção dos modos de construir um contato do público com obras que se fizeram sem a dimensão pública que hoje oficialmente se impõe ao circuito da arte – e até agora não se conseguiu a correta compreensão e efetivação, apenas gestos de um populismo expositivo que compromete a poética duramente construída pelos artistas em contínuos e decisivos enfrentamentos. Pois, afinal, assumir a responsabilidade de trazer a público tais propostas implicaria – em seu rigor – que a própria instituição necessariamente se desconstrua de hábitos, protocolos e formatos, ao abrigar a intensidade das obras e das poéticas em jogo: intensidade de re-fabricação de si e do outro, da instituição e de seus modos, reinventar-se e assumir derivas de intensidade poética e evidentemente política. Está em disputa, na obra desses artistas, as questões já apresentadas da fabricação de formas de vida, modos de existência – aí incidem muitos interesses e a intensidade de tais fluxos precisa ser, a cada momento, regulada e normatizada.

É preciso que se note, então, a diferença que me parece decisiva: se naquele período (1960/70), buscar as relações entre arte e vida implicava na deriva e no desvio de ambos os campos, em um reviramento de um sobre o outro, mas também, ainda e principalmente, na ativação de suas regiões de contato – sem esquecer nas implicações institucionais que tais problemas implicavam –, para o cenário que se delineia a partir dos anos 1980 e se estende, clarifica e complexifica no novo milênio, o problema passa a ser central e definidor no próprio estabelecimento das possibilidades de existência de um campo da arte contemporânea: se a produção e modulação de formas de vida é estratégica para um regime macroeconômico, tal problema irá se instalar e se naturalizar de modo estável no centro das operações do campo da arte. Ou seja, a questão se acomoda e estratifica, se distribui e ramifica, nos diversos nós e arestas do campo, do circuito, do sistema de arte. Aos poucos, conjugar o termo "arte" passa a ser quase um equivalente natural do termo artevida – fala-se de um e se tem o outro, de modo semiautomático, sem que com isso se coloque necessariamente o problema de reviramento e tensionamento recíproco de um campo sobre o outro ou de seus limites de inserção institucional. Daí, parece que se impõe o caminho de reconhecer afinal a importância da questão, do problema e de suas responsabilidades: para além de uma economia da cultura que se articula em seus eixos hegemônicos a partir do entretenimento e do consumo cultural, seria preciso compreender então o estado em que a questão pode ser percebida, a partir do legado dos

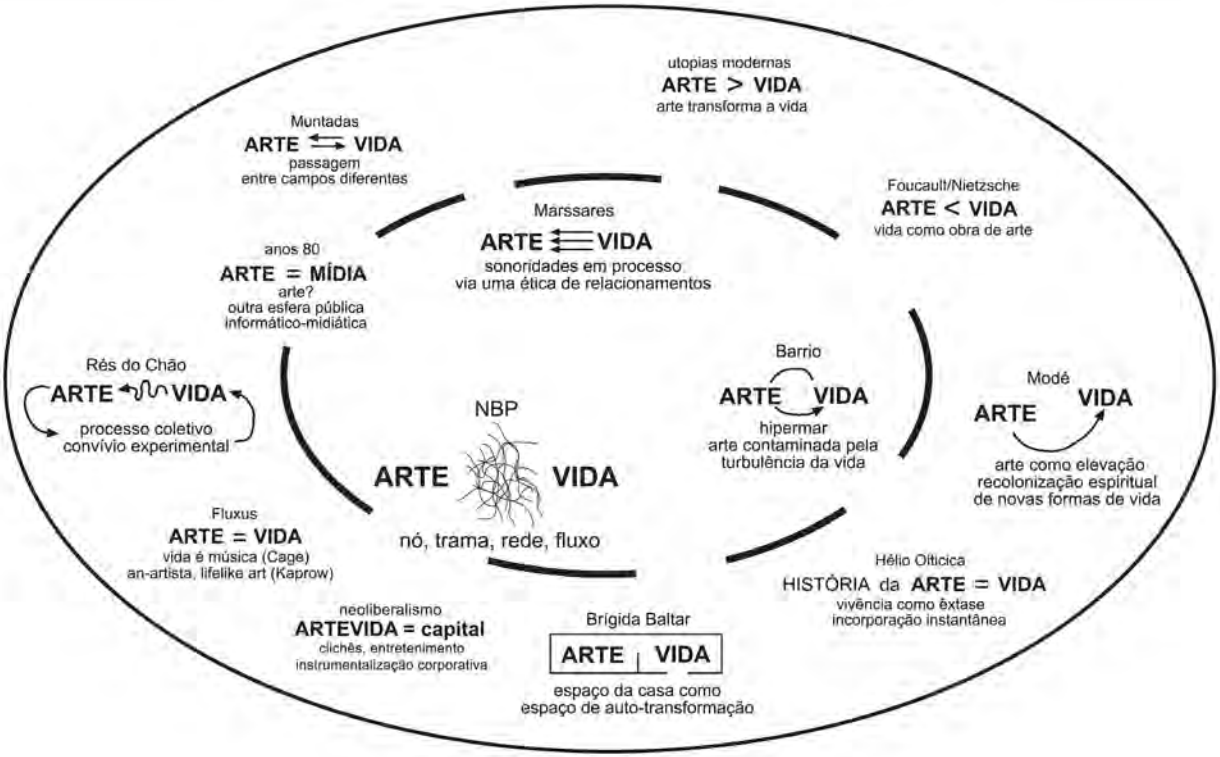
cuidadosos processos de fabricação coletiva dos mais diversos artistas em suas diferenças de metodologia, produção de vocabulário, articulação conceitual e material: não se poderia mais falar em artevida, assim no singular, sob o risco de se reforçar o desaparecimento e naturalização do problema sob o impacto do entretenimento e do consumo; seria necessário flexionar os termos, reconhecendo-os no plural – *artes*, *vidas*. Imediatamente se é defrontado por uma diferença exponencial – variações, caminhos, desvios, probabilidades, possibilidades. Não seria possível fugir do reconhecimento de que se amplia o leque de posições neste sistema em aberto, além de se reconhecer uma dinâmica em que se articulam espaços hegemônicos, áreas de lateralidade, liminaridade, amplificando as áreas de negociação e enfrentamentos políticos, mesmo de uma política da arte e da produção do artista.

Não que seja simples e evidente de se nomear formas e modos de vida – mas é preciso que se parta do reconhecimento da diferença e do impacto que tais delineamentos implicam, principalmente na reconfiguração e no redesenho que tais questões impõem nas relações que estabelecem com o campo da arte: quando se tem uma construção poética que ao mesmo tempo rearticula as relações de recepção, de construção de público, de mediação institucional, seria preciso atenção redobrada e minuciosa acerca de como se quer que se instituam de outra maneira as diversas camadas de tal processo. Vida orgânica, inorgânica, do carbono, do silício, hibridizações diversas entre corpos, corpos e organismos, corpos e máquinas – subjetividades materiais de todos os tipos, amplas regiões de contato e fronteiras lábeis – estamos diante de um cenário em que não se pode afirmar *a priori* o que se entende por vida e quais os limites entre um corpo/organismo/coisa e outro corpo/organismo/coisa; "somos todos quimeras", já escreveu Donna Haraway (2000). Ao mesmo tempo, em um planeta em rápida transformação, nota-se o imenso esforço em se repensar o que seriam os limite de uma arte contemporânea a partir do momento em que pouco a pouco se apagam as fronteiras entre o que anteriormente operava como "arte moderna" e "arte étnica" (distinção de Hans Belting, 2009) – se, ao mesmo tempo, a questão carrega a clara necessidade de expansão econômica de um campo de práticas em busca de novos mercados, existe também aqui o interessante problema – cuja matriz se localiza em certa operação própria da arte conceitual e dos conceitualismos diversos – de se perceber que a própria operação de construção e constituição da obra (e dentro da atual complexidade institucional e econômica, este não é um gesto que se atribui somente ao artista) implica sempre a possível modulação (afirmação ou desconstrução)

do próprio conceito de "obra de arte"; ou seja, a obra de arte como objeto que se redefine a cada nova proposta ou proposição (incluindo aí o objeto, sua recepção e distribuição). Trata-se de fascinante possibilidade – se assim o quisermos, é claro, pois aí se impõem tomadas de posição – perceber que a natureza mesma do objeto de processamento sensorial que é a obra de arte (em suas camadas imediatas e mediadas) está em estado de franca e intensa negociação e disputa, em interessante deriva.

Para finalizar um tema que por sua própria condição deve permanecer em aberto, trago a imagem de um diagrama que apresentei pela primeira vez em 2000,[7] como um pequeno colante adesivo para janelas de automóveis, e que posteriormente foi mostrado de forma ampliada, como desenho de parede presente em exposições – diagrama arte/vida. Trata-se de convite ao leitor a um rápido exercício para se perceber diferentes conjugações do problema arte-vida na obra e pensamento de alguns artistas e filósofos. Se notarem bem, o diagrama contém regiões em aberto, permitindo atualizações. Como todo exercício, implica em esforço contínuo mas também, como consequência, em tonificação do corpo e da mente, inflexão terapêutica tão agudamente delineada por Suely Rolnik (2002) sob impacto, mais uma vez, de Lygia Clark: nos tornar vulneráveis ao outro, às forças e energias de possível ativação sensorial e transformação, do bem viver e do viver bem.

Recebido em 13/03/2017 e aprovado em 05/05/2017.



Ricardo Basbaum, diagrama (arte/vida), 2002-2017.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Relationality. In CHOI, Binna; LIND, Maria; PETHICK, Emily; PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša (eds.). *Cluster: Dialectionary*. Berlim: Strenberg Press, 2014.

BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (eds.). *Art after Conceptual Art*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press / Vienna: Generali Foundation, 2006, p. 87-99. (originalmente publicado em inglês, não traduzido).

BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a Critical Estimate. In BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

FOUCAULT, Michel. About the Beginning of the Hermeneutics of the Self - Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*, v. 21, v. 2, maio 1993, p. 198-227.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art And life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

HARAWAY, Donna. Manifesto para Ciborgues: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

ROLNIK, Suely. ¿El arte cura?. *Quaderns portàtils* 02, Barcelona, MACBA, 2002.

Notas

1 Reproduzo aqui a grafia original do título da exposição: os dois termos articulados, em caixa baixa, sem espaço entre eles.

2 Recentemente empreguei a fórmula "desembaraçar franquias solares dos povos ao contrário", em referência ao papel do artista contemporâneo, na obra sonora *Oh! Ah!*. Cf. *nbp-etc: escolher linhas de repetição*, [catálogo] Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro, 11/09 a 16/12/2014, curadoria de Glória Ferreira.

3 É importante lembrar que a etimologia da palavra 'problema' conduz a *promontório*, *acidente geográfico*, *obstáculo*. O poema acima, nesta página, recupera manobra de Jakob von Uexküll, que formalizou a relação animal/objeto enquanto processo de retroalimentação bio-semiótico em "movimento de pinça" – ao mesmo tempo perceptivo e efetivo. Cf. BASBAUM, 2014.

4 Tenho trabalhado em cursos de pós-graduação (apresentados na Faculdade Santa Marcelina, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, University of Chicago e Simon Fraser University) com a noção de "Hermenêutica do Artista", onde, a partir das pesquisas de Foucault em torno da "hermenêutica do sujeito" e das "técnicas de construção de si", se torna possível investigar alguns dos traços constitutivos da "imagem do artista contemporâneo".

5 Especialmente "The education of the un-artist, part I, part II, part III".

6 Recentemente este desafio foi enfrentado pela Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, que organizou em 2014 a retrospectiva *Allan Kaprow. Otras maneras*, com curadoria de Soledad Gutiérrez. As atividades e happenings presentes na exposição foram "recriados

por artistas e coletivos a partir das instruções de Kaprow, seguindo as regras que ele mesmo definiu para os futuros responsáveis por seus happenings: site-specificity (especificidade do lugar): respeitar o lugar e o contexto; "impermanence" (impermanência): os happenings são ações temporais pontuais; e "doubt in art" (dúvida na arte): sempre questionar as ações que se levam a cabo. Para Allan Kaprow a reinvenção é a única maneira de manter a arte conectada com o presente." http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1201 (acesso em 20/12/17).

7 Por ocasião do evento "EUVOCÊ (superpronome)", Capacete Projects, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2000.

Paulo Bruscky e a esfera pública: uma análise da agência artística de *Arte Cemiterial*

*Raíza Ribeiro Cavalcanti**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.247268

RESUMO: Neste artigo pretendo investigar, através do trabalho *Arte Cemiterial* do artista Paulo Bruscky, a relação entre arte e esfera pública. Desse modo, parto do conceito sociológico de agenciamento artístico para analisar como o trabalho atua tanto no espaço urbano onde foi realizado quanto na esfera pública de que participa (o campo político e o campo da arte em que se insere). A teoria de Chantal Mouffe de democracia radical e práticas artísticas agonísticas será utilizada aqui para compor esta noção de agenciamento artístico.

PALAVRAS-CHAVE: arte e esfera pública, agenciamentos artísticos, arte e política, arte no espaço urbano

ABSTRACT: This article intends to investigate, through the work *Arte Cemiterial* by the artist Paul Bruscky, the relationship between art and public sphere. In this way, I start from the sociological concept of artistic agency to analyze how work acts both in the urban space where it was carried out and in the public sphere in which it participates (the political field and the field of art in which it is inserted). Chantal Mouffe's theory of radical democracy and artistic agonistic practices will be used here to compose this notion of artistic agency.

KEYWORDS: Art and the Public Sphere, artistic agency, art and politics, art in the urban space

*Raíza Ribeiro Cavalcanti é Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Também é graduada em Ciências Sociais (Universidade Federal de Pernambuco) e Comunicação Social - Jornalismo (Universidade Católica de Pernambuco). Atualmente desenvolve propostas de projetos independentes na área das artes visuais e atualiza constantemente o *blog* Reflejo (https://blogreflejo.wordpress.com/) com ensaios e textos críticos. E-mail: raizacavalcanti@gmail.com.

Em artigo intitulado *Como se existisse a humanidade*, a pesquisadora Marisa Flórido reflete sobre o comum e como a arte pode ainda representá-lo ou elaborá-lo sem cair em essencialismos. Isso porque, para a autora, o contexto epistemológico atual impele a pensar na dissolução do sujeito, entre outras formas de questionamento da ideia de totalidade bastante cara à modernidade ocidental. Em suas palavras:

> São as figuras de totalidade, unidade e universalidade sonhadas pelo ocidente e prometidas pela modernidade que se dissolvem: as categorias artísticas como unidades distintas, bem delimitadas e autônomas entre si e em relação com o mundo; o sujeito como unidade substancial e originária; a esfera pública iluminista e seus cidadãos fraternos; a comunidade universal do gosto e seus espectadores idealizados. Como a arte responderia a essas dissoluções? (CESAR, 2007, p. 18)

Essa pergunta feita por Flórido é o cerne do que pretendo observar neste artigo, através da análise de como as práticas artísticas atuam não apenas na esfera pública em que se realizam, mas no contexto mais amplo do campo da arte onde estão inseridas. A arte que elabora as dissoluções epistemológicas essencialistas, a exemplo da desconstrução da noção de sujeito, é também a arte que atua em uma esfera pública não mais idealizada em torno do consenso, mas permeada constantemente pelo conflito e pela abertura dos sentidos. E esta arte, neste artigo, está representada pelo trabalho *Arte Cemiterial*, do artista pernambucano Paulo Bruscky.

A partir do conceito de agenciamento artístico[1], gostaria de propor uma análise sociológica da ação *Arte Cemiterial*, observando como este trabalho atua no interior de uma esfera pública ampliada, provocando ruídos no interior da mesma até os dias atuais. Por esfera pública ampliada entendo o espaço público não apenas como o lugar urbano onde a obra se realiza, mas envolvendo também a esfera do discurso político e do campo da arte. Desse modo, pretendo analisar a agência de *Arte Cemiterial* a partir da perspectiva de que este é um trabalho que acontece no espaço urbano da cidade do Recife, mas mobiliza sentidos políticos e estéticos que se referem tanto à esfera política mais ampla quanto ao campo da arte em que também se insere.

Arte e esfera pública agonística: Chantal Mouffe, a ideia de prática artística e os agenciamentos artísticos

Para iniciar a proposta de análise da ação realizada por *Arte Cemiterial* no interior da esfera pública em que se insere, é preciso esclarecer aqui o quê estamos entendendo por este termo. Neste ponto, é necessário falar um pouco sobre a teoria da autora Chantal Mouffe (2007) sobre a prática artística e sua relação com o que ela chama *esfera pública agonística*.

Para Mouffe, as práticas artísticas críticas são as que impugnam o consenso dominante e realizam, assim, uma luta discursiva no social, questionando hegemonias e identidades estabilizadas, atuando preferencialmente no seio da esfera pública. A arte, em confronto direto com o espaço público e a esfera pública, torna-se potencializadora de práticas que incidem na construção social desses espaços, jogando com os discursos dominantes.

Essa definição de Mouffe do que são as práticas artísticas críticas, no contexto da arte contemporânea, se conecta a uma ideia de democracia radical, em que o espaço público é considerado agonista, ou seja, como permeado pelo conflito e onde o consenso torna-se uma impossibilidade, e no qual as lutas discursivas podem fazer emergir novas identidades políticas, anteriormente soterradas pela hegemonia dominante. Em sua proposta agonística do espaço público, "a arte crítica é a que fomenta o dissenso, a que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituída por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente". (MOUFFE, 2007, p. 67) Essa atuação crítica, para se realizar, necessita que os atores concebam o espaço público como agonisticamente constituído. Do contrário, as ações artísticas, em relação a seu público, se tornam a de formação de consensos, mesmo que estes tentem ser críticos. Isso porque na democracia radical defendida por Mouffe, o objetivo não é a busca de consensos, mas o constante enfrentamento do conflito inerente à esfera pública.

Tendo a ideia de Mouffe em mente, pensei o conceito de agenciamento artístico. Com esse conceito quero me referir às ações que os trabalhos artísticos realizam no interior do campo da arte e da esfera pública onde estão inseridos. Analisar os trabalhos a partir dessa noção é vê-los como protagonistas de uma ação discursiva e crítica que não se restringe ao discurso autoral, curatorial e museal que os definem e podem vir a restringi-los. Se é verdade que os discursos dos autores e das instituições onde os trabalhos circulam irão conformá-los e

delimitá-los, também é verdade que o discurso que o trabalho estrutura e põe em evidência também segue entrando em conflito nessas trocas, inserindo outros sentidos no interior das instituições onde estão situados.

Porém, antes de pensar a arte como agência no interior de uma esfera pública agonista, é importante observar melhor a relação entre arte e espaço público. Desse modo, tem-se que desde o Renascimento, a presença da arte na cidade se relacionava com os monumentos e as afirmações nacionais, religiosas e políticas no espaço público. O monumento é, até hoje, um importante meio de ocupação política do espaço, marcando-o simbólica e historicamente e enfatizando determinada narrativa dominante[2]. O monumento, desse modo, estabelece uma relação direta e permanente com o lugar onde está situado, na medida em que o significa política e historicamente.

Com a emergência da arte moderna, a escultura foi desconectada dessa relação direta com o espaço, tornando-se móvel. Por outro lado, os desenvolvimentos urbanos posteriores passaram a levantar distintas questões em relação ao espaço público: novos modos de transitar, de ocupar e habitar emergiram. E as vanguardas artísticas, em sua crítica à arte autônoma e à sociedade burguesa, ao proporem a reconexão da arte com a vida, entendem que isso deve ser feito através da ocupação do espaço da cidade. As deambulações, proposições de mergulho afetivo na cidade, através da construção de mapas afetivos das ruas e das longas caminhadas sem destino, surrealistas e dadaístas, foram ações que os situacionistas, a partir da década de 1950, retomaram. A crítica ao automatismo do espaço urbano, sua ordenação, que tirava deste a dimensão da convivência e do simples deixar-se estar, depois se converte em crítica ao uso capitalista da cidade.

A partir dos anos 1960, as ações neovanguardistas (a exemplo do grupo Fluxus, minimalismo, arte conceitual, entre outras) irão articular as ideias de ação no espaço público, *site-specific*, arte ambiental, *happening*, inserindo esses conceitos no interior do que é compreendido e aceito como arte no campo. A questão da arte urbana (ou intervenção) emerge no campo como uma prática reconhecida e aceita, podendo transitar entre o espaço da cidade e o espaço institucional da arte.

Fluxus Street Art
(Foto: George Maciunas, 1964)

Essa nova condição, considerada por muitos como de neutralização da crítica, é a que é problematizada por Mouffe quando a autora apresenta que a prática artística, em sua ação política de organizar o social, pode ser conformadora do mesmo ou sua crítica. O fato de estar aceita no campo como prática artística não é a única condição que determina se uma ação está totalmente neutralizada. Sua relação com o espaço ou com a esfera pública, seu agenciamento no interior do mesmo, ou seja, a articulação de discursos que realiza, são melhores indicadores de se uma prática artística é política, ou seja, se é participante da conformação e da estruturação de uma dada configuração social ou se contém o político e, assim, insere o dissenso e a contestação no social.

Essa dupla condição da arte é definda por Rosalind Deutsch (1996), em ensaio no qual são analisadas ações de arte pública nos anos 1980 em Nova York, em que a autora compara intervenções definidas como "nova arte pública" e ações de artistas como Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke e Louise Lawler. Baseada em autores como Henri Lefebvre, a autora investiga as relações capitalistas com o espaço urbano geradoras de revitalizações urbanas que promovem gentrificação, especulação imobiliária e o uso da arte nesse processo. Analisando projetos que se realizaram nos anos 1980, a autora investiga as relações da arte com a conformação de espaços economicamente especulados, pondo-as em relação a outras que revelam essa constituição social, econômica e política do urbano.

Essa "nova arte pública", emergida na década de 1980, estaria relacionada, segundo Deutsche, a uma retórica funcionalista e a uma política conservadora em relação à cultura, a qual emergiu com bastante força nessa década de expansão do discurso neoliberalista. Ainda segundo a autora, "em contraste com uma concepção anterior de arte pública como 'arte no espaço público', a nova arte pública foi apregoada como 'socialmente responsável', *site-specific* e funcional porque auxiliava o desenho urbano e então contribuía para a beleza e utilidade destes novos espaços urbanos revitalizados." (DEUTSCHE, 1996, p. 15) Ou seja, seguindo um caminho similar a várias outras tendências artísticas capitalizadas pelo discurso neoconservador e economicista desse período, essa nova arte urbana aparecia como um meio de promover a valorização do espaço urbano controlada por grupos e forças conservadoras.

O contraponto a essa tendência, diz Deutsche, era a ação de artistas como Haacke e Louise Lawler. Segundo a autora,

> diferente da pintura da cidade expressionista, eles não pretendem transcender as condições sociais e urbanas. Ao contrário, eles chamam a atenção para essas condições. [...] eles empregam táticas espaciais desenvolvidas pela arte pós-moderna – especificidade do lugar, crítica institucional, críticas da representação –para revelar as relações sociais que constituem tanto a estética como o espaço urbano. (DEUTSCHE, 1996, p. 16)

Essa ação de crítica desveladora, que se inseria no interior do espaço público e institucional para se realizar, típica da tendência que ficou conhecida como Crítica Institucional, aparece aqui citada como uma prática de relação entre arte e espaço público em que a dimensão ruptora – ou do político, como diria Mouffe – emerge. Não se trata mais de colaborar para conformar um espaço a serviço do uso capitalista e da especulação financeira, mas de desnaturalizar essa maneira de pensar e viver o espaço público, de inserir o que esse tipo de constituição deixa escondido.

Apesar de se basear em Lefebvre e não Mouffe, a reflexão de Deutsche se aproxima muito do que esta última define como prática artística agonística. Isso porque Deutsche irá definir o que seria uma arte pública genuinamente responsável como aquela capaz de desapropriar o espaço de sua dominação pelo capitalismo e pelo poder de Estado. Para ela, na tradição da arte *site-specific* radical, a arte pública deve romper, mais do que assegurar, a aparente coerência destes novos espaços urbanos. (DEUTSCHE, 1996)

Voltando-nos ao Brasil mais especificamente, temos que já na década de 1930 o artista Flávio de Carvalho propunha experiências urbanas nas quais questões como a conformação realizada pelos costumes e tradições nas reações dos indivíduos eram postas em evidência no seio do espaço público. Em *Experiência n. 2*, a qual o artista chamou de experiência de psicologia das multidões, Carvalho acompanhou uma procissão de Corpus Christi andando de costas para a imagem e usando um boné de veludo verde. Ameaçado de linchamento pela multidão que acompanhava o cortejo, teve que correr e esconder-se em uma lanchonete até ser escoltado pela polícia para uma delegacia. Já em 1956, em *Experiência n. 3*, Carvalho propôs um novo traje para o homem contemporâneo dos trópicos, que seria composto por uma camiseta, saia, meia arrastão e sandálias de couro. O artista, então, caminhou pelas ruas do centro de São Paulo usando o seu traje a fim de detectar a reação do público à sua nova proposta.

Estas ações de Carvalho são consideradas como uma das primeiras intervenções urbanas brasileiras, conectando o país às ações vanguardistas europeias, surrealistas e dadaístas, de

intervenção na cidade. Mas, segundo pondera o crítico Fernando Cocchiarale (2004), não é tão simples afirmar um pioneirismo deste artista em uma produção contemporânea nacional, visto que, segundo o autor, o próprio artista não considerava suas experiências como artísticas, nem as tomava como centro da sua produção, que continuou sendo a pintura. Tampouco essas experiências realizaram impactos diretos na produção de outros artistas da época, nem imediatamente posteriores, sendo retomada como influência artística apenas nos anos 1990. Segundo o autor: "Essas duas intervenções só começaram a ser incorporadas à gênese de nossa arte mais radical pelo discurso crítico dos anos 1990. Sua influência, portanto, é fenômeno retrospectivo, recentemente construído". (COCCHIARALE, 2004, p. 68)

Posteriormente, já na década de 1960, a expansão das ações neoconcretistas para o ambiente, a reivindicação da participação do outro e de um espaço de crítica, tanto da instituição arte quanto do contexto histórico, social e político do Brasil, levaram à emergência de uma neovanguarda brasileira que abre caminho para a arte contemporânea do país. É o período da Nova Objetividade e da Nova Figuração, movimentos artísticos que abriram o cenário da arte brasileira para os objetos, os *happenings*, as instalações e a arte participativa. Nesse momento, os parangolés de Oiticica surgem reivindicando a presença do outro marginal como centro da obra, autor e espectador privilegiado, evidenciando essa identidade pobre e favelada em uma esfera pública que o invisibilizava.

Em finais da década de 1960, emerge no Rio de Janeiro uma geração que ficará conhecida pela forte combatividade política de suas ações, as quais, majoritariamente, aconteciam no espaço público ou estavam fortemente influenciados por ele. É a geração conhecida, após o crítico Fernando de Morais assim a nomear, como a da arte de guerrilha, pelas ações contundentes, mas ao mesmo tempo fugazes e efêmeras, que realizavam. É quando Artur Barrio realiza suas *Situações*, Cildo Meireles promove instalações e ações como *Inserções em Circuitos Ideológicos* e Antonio Manuel insere jornais falsos para circular em *Clandestinas*. A crítica política e a referência ao contexto ditatorial marca o discurso dessas obras, situando-as sempre nessa leitura de guerrilha, ou seja, na dimensão do embate político direto. Essa dimensão é inegável nessas obras, mas as leituras que enfatizam esse aspecto acabaram por torná-las reféns de um sentido político que as categoriza em termos históricos da arte, incidindo em sua leitura posterior pelo campo da arte. Porém esses agenciamentos, para além da retórica política que os acompanha, incidiram em estruturas no interior do campo social e da arte, provocando ruídos não apenas no contexto político direto, mas também estéticos, artísticos e institucionais.

Um adendo a esse ponto é a consideração de que essa narrativa histórica desconsidera, ou não dá a devida ênfase, aos processos realizados em outros polos de produção artística nacional, a exemplo do que acontecia na cidade do Recife. No período dos anos 1960, artistas como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa, Sílvio Hansen, Jomard Muniz de Brito, entre outros, realizavam ações baseadas tanto no movimento tropicalista emergente no país (do qual Jomard foi um ativo participante, tendo escrito seu manifesto), na poesia visual, na intervenção urbana e na criação multimeios (na qual Bruscky é o mais destacado). Estando conectados em rede através da arte postal, formaram núcleos de diálogo e de produção conjunta com outras partes do nordeste, incluindo João Pessoa e Natal. O uso da palavra, da ironia e do conceito era uma marca forte dessas ações. Uma das mais conhecidas é a ação de Paulo Bruscky chamada *Arte Cemiterial,* a qual será analisada a partir de agora.

***Arte Cemiterial*: Paulo Bruscky e a cidade como suporte de produção**

Como mencionamos acima, a historiografia da arte brasileira quase sempre se refere ao processo iniciado pela semana de 1922, passando pela emergência do concretismo, sua ampliação ao neoconcretismo e culminando na Nova Objetividade e na Nova Figuração como processos formadores da arte contemporânea nacional. Essa maneira de narrar a formação do campo da arte contemporânea brasileiro obscurece o que aconteceu em outras capitais do país, como no caso do Recife.

No contexto brasileiro, Recife possuiu, por vários momentos, destaque por sua produção cultural. No início do século XX, nomes como os dos pintores Vicente do Rêgo Monteiro e Cícero Dias, ambos recifenses, foram reconhecidos internacional e nacionalmente por suas produções. A obra de Cícero Dias é classificada por críticos e historiadores como oscilando entre um pré-cubismo (como afirma Ronaldo Brito) ou sendo uma experimentação que se utiliza de algumas referências cubistas pra construir uma imagem pictórica própria, quase *nonsense*, em que a cultura do açúcar e suas contradições eram bastante evocadas. A referência constante ao contexto de Pernambuco em suas obras marca uma tendência seguida por outros artistas, como Lula Cardoso Ayres e, posteriormente, Abelardo da Hora.

Vicente do Rêgo Monteiro, por sua vez, tem tido sua obra bastante revisitada e pesquisada por conter traços estéticos bastante presentes em ações posteriores na história da arte

moderna brasileira. Pintor, artista gráfico, pesquisador e poeta, a obra do artista atinge uma amplitude de meios e, desde antes de 1922, realizou pesquisas sobre as questões indígenas nacionais (utilizou bastante a referência à cerâmica marajoara), relacionando elementos que irão compor o manifesto antropofágico, escrito posteriormente por Oswald de Andrade. Sua produção precoce em poesia visual, experimentações sonoras, além da ilustração e da arte gráfica, também foram uma importante referência, ainda que não suficientemente reconhecida, visto que uma geração posterior irá retomar essa prática e expandi-la (Paulo Bruscky, por exemplo, investigou a obra do artista e possui um grande acervo de documentos, arquivos e obras de Vicente do Rêgo Monteiro).

Caligrama
(Fonte: *Vicente do Rego Monteiro - Poeta, Tipógrafo*, Pintor. Org.: Paulo Bruscky, 1956.)

A produção modernista regionalista, por sinal, foi bastante potente no Recife, que se tornou um dos principais polos dessa produção, graças à atuação de Abelardo da Hora como agente articulador. Esse artista, ao ganhar reconhecimento nacional após exibir no Rio de Janeiro, então capital nacional, voltou ao Recife com o intuito de ampliar a produção modernista regional, que ele priorizava em detrimento das tendências mais formalistas. Nesse processo, articulou exposições e a reunião de artistas em tornos de grupos como a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948, e o Atelier Coletivo, em 1952. Esses dois grupos tinham como objetivo formar e fomentar a produção artística engajada, reunindo em torno de si importantes artistas do período e chegando a tornar-se a tendência hegemônica da arte na cidade, influenciando bastante o imaginário artístico local.

O cenário recifense ficou tão impregnado com a questão social na arte que, segundo depoimento do artista José Cláudio (ex-integrante do *Atelier Coletivo*), mesmo aqueles que eram mais simpáticos à tendência reflexiva do modernismo (mais voltada ao abstracionismo) não ousavam pintar outro assunto que não fossem as figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, crianças pobres, entre outros (AMARAL, 1984). Essa preocupação, presente desde Cícero Dias e os primeiros modernismos pernambucanos, é apropriada por Abelardo da Hora e outros artistas a partir de finais da década de 1940 e início da de 1950 com um ponto de vista do questionamento social e o desejo de educação das massas através da arte. Em 1962, o governo de Miguel Arraes reuniu artistas e intelectuais da cidade para criar os Movimentos de Cultura Popular, mais conhecidos como MCPs.

Os MCPs marcaram a história do engajamento social através da cultura, inspirando a criação de outros centros parecidos pelo Brasil, que ficaram conhecidos como Centros de Cultura Popular (CPC). Nestes centros, intelectuais como Paulo Freire e artistas como Abelardo da Hora, realizavam ações como oficinas, cursos, exposições, apresentações teatrais, edições de livros e cartilhas com o fim de educar para a emancipação e politizar as massas para a luta social. A função pedagógica da arte aqui era destacada, colocando-a a serviço da mobilização.

Porém, em 1964, com a emergência da ditadura, os MCPs foram desarticulados e muitos dos seus criadores e participantes foram exilados pelo regime. O regime se recrudescia e a produção artística, por outro lado, se diversificava, incluindo elementos experimentais conectados com discursos artísticos emergentes no campo da arte mundial, a exemplo do conceitualismo.

Desse modo, a partir dos anos 1970, a cidade de Recife ficou dividida entre uma produção modernista de cunho regionalista, associada aos movimentos populares de esquerda na cultura, e o diálogo com uma produção conceitual que tomava forma nas ações performáticas e de poesia visual de um grupo de artistas. Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Jomard Muniz de Brito e Sílvio Hansen foram artistas que realizaram, na cidade, um importante movimento de poesia visual. Também realizavam *performances*, vídeos, intervenções poéticas nos jornais e na cidade e produziam trabalhos em suportes os mais variados, a exemplo das ações de xeroarte e xeroperformances (usando máquina xerox), fax arte (transmissão em tempo real através do uso do fax), experimentações com som e com máquinas como a de radiografia e de eletroencefalograma de Paulo Bruscky. Este último, aliás, foi um dos primeiros (e talvez único) brasileiros a fazer parte da rede artística mundial Fluxus, impulsionando a produção de arte-correio da cidade (hoje mundialmente conhecida).

Esse preâmbulo bastante resumido e limitado é necessário para situar a produção de Paulo Bruscky dentro de um contexto de efervescência e movimentação cultural mais particular. Ao passo que o campo da arte do Recife, em sua constituição, obviamente dialogou (e ainda dialoga) com o que se produzia no resto do país e também do mundo, possuía, por outro lado, algumas dinâmicas próprias que necessitam ser elucidadas para uma compreensão mais precisa. Contextos de ação e de influências diversas marcam a produção da geração da qual emerge Bruscky: desde a multiplicidade da produção de Vicente do Rêgo Monteiro, passando pela força das artes gráficas, evidenciada nos anos 1950 pela editora *O Gráfico Amador*, comandada na época por Aluísio Magalhães e Gastão de Holanda. Tudo isso junto a uma crítica que ia desde o contexto político geral de ditadura, passando pela crítica corrosiva a uma ideia de pernambucanidade forjada por intelectuais, políticos e artistas defensores do regionalismo, chegando a uma consciência política da desigualdade e da injustiça social.

Considerar esse contexto, ao iniciar a análise de ações de Bruscky, tem a função de desenhar os contornos de um campo da arte onde o artista opera, através da sua interrelação com o campo social mais amplo. Esse contexto informa de maneira bastante evidente o discurso do artista sobre sua obra e também sua autorrepresentação, além dos discursos criados pelos curadores para definir e classificar sua produção.

Uma das maneiras encontradas em textos curatoriais e no texto do próprio artista para classificar sua produção é a ideia de multiplicidade. O uso de distintas mídias, a fluidez da ação, a palavra como presença constante são algumas das características evidenciadas por estudiosos da obra deste artista e também por ele mesmo. Na análise dos textos sobre sua produção, é interessante notar a presença forte do autodiscurso de Bruscky, indicando que o artista, ele mesmo, ao elaborar conceitos sobre o que faz, informa outros textos no seio da cadeia intertextual da arte contemporânea.

Um dos elementos fortes presentes nos discursos do artista e sobre ele é a questão da intervenção urbana. A relação com a cidade do Recife, lugar onde nasceu e vive, é um elemento bastante evocado em suas falas. No trecho de uma entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro (2011), o artista afirma: "Recife sempre foi tradicionalista, açucareira, de famílias tradicionais. Mas é Recife e eu amo a minha cidade! É uma cidade que geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes. A geografia de Recife sempre me impressionou". (RIBEIRO, 2011, p. 17) Nesse trecho da fala de Bruscky, é possível identificar elementos relacionados ao contexto artístico-social da época em que iniciava sua atividade artística, a exemplo do posicionamento crítico em relação a uma identidade regional relacionada à cultura do açúcar e dos engenhos, criada e reafirmada tanto pelos modernismos locais quanto por escritos de intelectuais como Gilberto Freyre. O termo tradicionalista, depois reiterado em tradicionais, aparece, junto com açucareira, relacionando as noções de tradição e de açúcar que participam do discurso identitário definidor do que é ser nordestino e pernambucano. Ao iniciar o seguinte turno com "mas", evidencia o não envolvimento pessoal com o que afirma tradicional, colocando sua identificação em "eu amo a minha cidade" após esse outro termo.

Outro aspecto importante é que esse amor, seu sentimento positivo em relação ao lugar geográfico onde está situado, se relaciona a uma vontade de ação sobre o objeto do amor. O termo suporte, que no interior do discurso artístico contemporâneo significa o meio ou a mídia pela qual um trabalho é realizado, é aqui referido para falar da cidade. A cidade como suporte da intervenção urbana, descrita a partir das possibilidades de ação que promove, seja nos rios, nas pontes, nas praias ou nos arrecifes.

Dentro desse trecho, temos já uma parte importante de como o artista representa sua relação da arte com o espaço público e como esta representação está permeada por sentidos simbólicos e históricos mais amplos, que se referem ao nível social. A cidade foi usada várias vezes pelo artista em ações solo ou em dupla com Daniel Santiago, em experimentos expositivos e *happenings* os mais variados.

Arte Cemiterial
(Foto: Acervo Paulo Bruscky, 1971)

Uma destas ações foi a realização da mostra de *Arte Cemiterial*, realizada na Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur), em 1971. A ação consistia da realização de uma exposição, organizada por Bruscky, na qual vários artistas e poetas foram convidados a criar ações e objetos. Todos os elementos na mostra se relacionavam ao absurdo ou à morte e o próprio artista chegou dentro de um carro funerário carregando um caixão ao evento. Em depoimento à pesquisadora, o artista relembra a ação:

> Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados... no dia seguinte... eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também... quem enfrentou a ditadura... quem enfrentou o exército não tem medo de nada... e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defronte da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia... eu fiz um enterro... um enterro simbólico da censura, da ditadura... com poucos amigos, porque você só sabe os amigos que você tem... no período da ditadura foi quando eu vi os amigos que eu tinha. [...] Ela aconteceu na Empetur, na Empresa de Turismo de Pernambuco e foi fechada na noite de abertura. Tinha de tudo, não era só o caixão. Tinha uma cama... eu tenho esse filme. Um deles, o outro eu perdi na cheia, esse eu recuperei... onde as pessoas se deitavam, entendeu? Tinha um trabalho que começava na rua, umas setas, tinha uma escada, tinha umas pernas de cera, de ex-votos, tinha um trabalho com uma luz vermelha com colagens sobre o movimento estudantil que eu fiz parte e tinha um trabalho de Tarcísio Pereira que era no centro dessa caixa que eles destruíram que é a grande marcha... (Depoimento de Paulo Bruscky à pesquisadora em 12 de março de 2015)

Este trecho da memória do artista, carregado de referências à morte e ao exército, amplia o símbolo "morte" existente no texto-arte de *Arte Cemiterial*. Isso porque, em suas memórias, o artista reforça o contexto social de ditadura militar da época, recrudescido após a instituição do Ato Institucional nº 5, o qual fechou o Congresso e ampliou a violência policial sobre a população civil. Na parte "Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados... no dia seguinte... eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também... quem enfrentou a ditadura... quem enfrentou o exército não tem medo de nada", o destaque está nas afirmações categóricas que faz de sua subjetividade combativa, do não ter medo. O termo "enfrentar", conjugado em primeira pessoa do passado, afirma a dimensão de combate

afirmada pelo artista em sua autorrepresentação. Considerando isso, a construção identitária que realiza o artista é importante e revela seu posicionamento político de enfrentamento, o qual compõe o discurso que participa da constituição de *Arte Cemiterial*. Esse *ethos* subversivo é aqui assumido de maneira evidente e serve para dar sentido aos trabalhos e também às ações.

Pensada inicialmente como exposição, *Arte Cemiterial* acabou tornando-se em um *happening*, uma ação entre protesto e intervenção urbana, quando o artista simula um enterro. Ao relatar o fechamento da mostra pelo exército, o artista formula como a ação foi transformada: "[...] e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defronte da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia... eu fiz um enterro... um enterro simbólico da censura, da ditadura...". Aqui, novamente, o termo ditadura reaparece, dando sentido ao texto arte de *Arte Cemiterial.* A ação foi ampliada e, de uma mostra inusitada no interior de uma estrutura institucional, a Empetur, passou para uma intervenção urbana contestatória.

O agenciamento realizado por essa obra parece ficar claro após a reação do exército e sua preocupação em fechar a mostra. Se fosse só exposição, haveria promovido uma provocação no interior das estruturas dominadas pela ditadura militar da época. Mas ao tornar-se *performance*, esse agenciamento expande seu alcance para o espaço urbano, evidenciando ainda mais o ruído causado por ele na esfera pública. Enquanto exposição, já era uma espécie de afronta. Invadia uma instituição municipal com obras absurdas e irônicas, provocando o espectador (e, às vezes, até enfurecendo-o). Instituição esta que era voltada para o patrocínio do turismo da cidade, ou seja, de sua imagem – que, se supõe, deveria ser uma boa imagem a fim de atrair visitantes. Essa instituição é tomada pela ironia e pela iconoclastia, não só dos trabalhos da mostra, mas de sua própria organização, a exemplo do coquetel servido na abertura, chamado de "batida de sangue de vampiro". Também havia uma mesa em que capim era servido em pires aos visitantes, ao lado de um cartaz que dizia "sirvam-se".

O tom provocativo e irônico da mostra chamou a atenção do suplemento cultural do Diário de Pernambuco. Comentando o inusitado coquetel servido na abertura da mostra, o autor (que é desconhecido) escreve: "Numa mesa, uns pires cheios de capim. E um cartaz que dizia o seguinte: 'sirvam-se'. Um dos presentes escreveu no cartaz: 'Todos nós já jantamos. Mas

sobrou o suficiente pra você, meu caro pintor'". (Diário de Pernambuco, Suplemento Cultural, 17 de outubro de 1971) O destaque dado no trecho à resposta do suposto visitante revela o posicionamento do jornal em relação ao trabalho. A representação direta do discurso de um suposto visitante, o qual não é identificado pelo jornal, revela uma evidente apropriação dessa fala para afirmar sua posição ideológica, claramente contrária ao artista e à ação. A tentativa de reverter a ironia do trabalho, imputando uma noção de considerar todos os visitantes como supostos estúpidos para o próprio artista, revela um posicionamento ideológico conservador do jornal, reativo à ação.

Essa reação contrária fica ainda mais evidente quando, no parágrafo final, ao relatar o que deveria ser o fechamento da mostra pelo exército, o autor do texto acaba por revelar sua opinião de maneira mais direta. No trecho:

> O caixão de defunto que estava lá, num canto, sendo muito admirado pelos olhares curiosos, foi retirado. E os que vieram só pra olhar, também foram saindo de mansinho. Ficou só o desenhista-pintor. Já fora do local da exposição, ele comentava agitado: retiro a mostra segunda-feira. O que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte. (Suplemento Cultural do Diário de Pernambuco, 17 de outubro de 1971)

Nesse trecho, outro agenciamento importante de *Arte Cemiterial* se dá através da provocação ao jornal que acaba revelando seu posicionamento ideológico e político, além de conservador, favorável ao regime militar da época. Isso se torna evidente não a partir do que revela esse trecho, mas principalmente do que ele esconde. A cena relatada de pessoas saindo "de mansinho", ou seja, discretamente, a fim de não serem notadas, além da notícia de retirada do caixão, não revela o fato de que o exército foi ao local fechar a mostra. Ao afirmar que o caixão "foi retirado" usando a voz passiva, o trecho omite o autor da ação e, consequentemente, não revela o ato de censura realizado pela polícia do exército. Outro fato interessante é a representação direta, sem usar aspas, da afirmação do artista sobre a retirada da mostra na segunda-feira. E, na frase seguinte, essa fala é confirmada e comemorada pelo autor do texto como um alívio: "o que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte". Esse trecho evidencia bastante um alinhamento ao pensamento conservador da época. Além disso, a tentativa do jornal de universalizar sua opinião individual, "ao afirmar para a felicidade de todos que desejam" também é ideológica no sentido de promover uma suposta união de pensamento em torno do que é considerado correto e aceitável.

Dentro desse contexto, ao seguir para a rua e realizar um cortejo de enterro da exposição que acabou na Ponte Princesa Isabel, na rua da Aurora (na área central da cidade do Recife), *Arte Cemiterial* continua provocando e desestabilizando a conformatividade que se tentava inserir no seio do social recifense da época. Além da ilegalidade da ação (eram proibidos ajuntamentos em locais públicos pela ditadura), o artista ainda provocava os sentidos de permitido e de proibido ao enterrar um caixão vazio na lama do rio. O que pode e o que não pode no espaço público? Quem está determinando essas leis e interdições? Se o simples fato de andar em grupo e enterrar algo em uma área pública se tornava ilegal, realizar essa ação e testar os limites da proibição era um desafio à arbitrariedade da lei que, também, era a contestação da legalidade da ação de repressão.

Além disso, o tom irônico revelado no texto do convite para o enterro da exposição revela novamente o posicionamento subversivo assumido pelo artista (e presente na representação do seu *ethos*). Reproduzindo os populares santinhos, memoriais feitos pelas famílias das pessoas falecidas, geralmente utilizando uma imagem de Jesus Cristo, o texto do convite para o enterro dizia: "A família Bruscky convida para o enterro da exposição do seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo, Paulo Bruscky, a realizar-se no dia 16/10/1971. O féretro sairá da Galeria da Empetur, Avenida Conde da Boa Vista, 765, em direção ao aterro da rua da Aurora, onde será sepultado às 10h". (Texto do convite da *performance* de *Arte Cemiterial*, 1971).

O interessante desse convite é a ironia com convenções sociais relativas à morte, reproduzindo fielmente um santinho, além do jogo irônico dos termos. Importante destacar que o santinho anunciava a morte da exposição e não a do artista. Mas a confusão provocada pelo modo como o texto é constituído acaba sem deixar claro a quem se está enterrando. A ironia do convite, que reproduz o estilo de texto usado na produção desses santinhos, atinge sua eficácia ideológica quando provoca essa confusão no leitor.

Além disso, essa estratégia de reproduzir um estilo de texto tradicional insere a crítica à censura da mostra na esfera da linguagem tradicional e popular, na dimensão social mais ampla. Usar termos tradicionais também é uma referência de crítica ao tradicionalismo recifense da época, veementemente combatido por Bruscky e demais artistas de sua geração. Aqui, nos termos de Mouffe, o artista articula discursos na produção de uma luta discursiva que insere o ruído na hegemonia social. Usar o próprio texto hegemônico para subvertê-lo é uma ação de luta discursiva que insere sentidos deixados de fora pela hegemonia dominante.

Mas o agenciamento mais interessante que *Arte Cemiterial* segue realizando é o de uma dimensão inescapável de sentido que opera, revelado através das distintas narrativas, às vezes contraditórias, que são feitas sobre ele. Nos textos de pesquisadores e curadores que escreveram sobre esta ação, a relação entre a mostra e a *performance* aparece relatada de formas diferentes da que relata o próprio artista. Em alguns, a situação da *performance* e da exposição são indiferenciados, revelando a tentativa de realizar uma compreensão de *Arte Cemiterial* posterior, tornando-a historicamente classificável. No relato da autora Cristina Freire (2006), por exemplo:

> É certo que a rua se destaca nos projetos de Bruscky, em todas as suas dimensões e funções pelas ruas de Recife: informativa, simbólica e lúdica. Essas funções misturam-se sobretudo na década de 1970, que se inicia com a exposição/performance Arte Cemiterial. Nesse projeto, o artista organiza seu próprio enterro, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur. A ideia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial. Os convites, na forma dos populares santinhos de oração, provocavam o moralismo vigente. Não por acaso, a exposição foi fechada pela Polícia Federal, no mesmo dia de sua abertura, e o artista, levado a prestar esclarecimentos. (FREIRE, 2006, p. 93)

Esse texto, de estilo acadêmico, realiza um relato histórico da ação, situando-a no interior de um contexto social e histórico. Comparando esse trecho do depoimento do artista com recortes de jornal da época da realização do trabalho, percebe-se que há contradição em algumas das informações relatadas, a exemplo do trajeto seguido pelo cortejo. No relato do artista e no convite para a ação, a Galeria da Empetur é o ponto de partida, passando a ser ponto de chegada no texto de Cristina Freire. Além disso, a informação sobre o enterro, que no convite é a de enterro da exposição, é relatada como enterro do artista, o que revela a potência da ironia contida no santinho, provocadora de confusões no leitor. A autora também não deixa claro os momentos que compõem *Arte Cemiterial*: a exposição, sua censura e a posterior ação urbana de enterro. O relato não diferencia esses momentos, reordenando-o dentro de uma classificação histórica.

Em outro texto, dessa vez de estilo mais curatorial, de autoria da curadora Cristiana Tejo (2009), a ação aparece assim relatada:

> Em Arte Cemiterial (1971), temos novamente um duplo. O artista elabora uma performance do seu enterro. Todos os detalhes são levados em consideração: o convite-santinho utiliza o vocabulário e o formato dos convites de missa de sétimo-dia (o que levou a muitos a não lerem o que estava verdadeiramente escrito: "A família Bruscky convida para o enterro da exposição de seu querido filho"), o caixão e todos os rituais funerários são seguidos à risca. Bruscky vai na frente do cortejo, que ganha as ruas do Recife a caminho da galeria da Empetur. Quem está enterrado? Seria o cidadão, o artista ou o homem? O ato é uma clara alusão a um sentimento generalizado de luto vivido pela sociedade brasileira. A exposição acaba sendo fechada pela Polícia Federal e Paulo Bruscky acaba sendo levado para prestar depoimento. (TEJO, 2009, p. 31)

Nesse trecho pode-se observar, em primeiro lugar, novamente o conceito de cadeia intertextual criado por Norman Fairclough (2001)[3] operando, na medida em que os sentidos de textos anteriores são reatualizados em novos textos, criando cadeias discursivas, neste caso, sobre a interpretação de *Arte Cemiterial* (a qual acaba participando também da constituição do seu texto-arte).

Nesses dois textos, vemos que é inserido na obra um sentido de representação do luto que estaria sendo vivido pela sociedade sob o jugo da ditadura militar. Essa leitura participa da constituição tanto da obra como crítica à ditadura quanto do artista como subversivo, replicando o *ethos* representado pelo artista em sua autorrepresentação. A replicação dessa leitura em dois textos reforça esse sentido e passa a circulá-lo como oficial no interior do campo da arte, criando espaços de significação em seu interior.

Outro dado interessante é que Cristiana Tejo replica a informação de que o artista realiza a *performance* do seu enterro, apesar de chamar a atenção para o fato de que a ironia contida no convite pode provocar confusão em seu leitor. Também replica a informação de que o trajeto do cortejo se deu em direção à galeria, não saindo dela.

Esses dois exemplos citados, longe de tentarem desqualificar as autoras ou a narrativa construída em torno do trabalho, pretendem revelar a dimensão de sua inapreensibilidade. Sendo um trabalho possível de ser retomado apenas através do relato de seu autor e dos registros documentais que deixou, provoca a existência de distintos relatos e narrativas. Essas narrativas, ao encontrarem-se com as do artista e a dos documentos deixados por *Arte Cemiterial*, seguem em conflito, deixando uma incerteza da veracidade de todas as elas. Quem está

certo? O artista? A pesquisadora? A curadora? Ninguém sabe. Aliás, a pergunta mais precisa que *Arte Cemiterial* provoca é a de se existe o verdadeiro (ou absoluto ou correto). Um agenciamento, que questiona legitimidades e essencialismos, continua questionando-os até hoje, nas silenciosas contestações que realiza das narrativas construídas sobre si. E que também vai realizar sobre essa outra narrativa aqui construída.

Desse modo, voltando à pergunta feita por Marisa Flórido a qual citamos no início deste texto, "Como a arte responderia a essas dissoluções?", temos que agenciamentos artísticos como o de *Arte Cemiterial* são uma das respostas possíveis. A agência de contestação de legitimidade que realiza no interior não só do espaço público, mas também da esfera social mais ampla e do campo da arte, é uma dessas formas de atuação crítica que contesta essencialismos e evidencia o que os discursos naturalizantes e hegemônicos da esfera pública não revelam. É uma ação que reivindica o comum através da participação crítica que insere o conflito em uma esfera pública dominada por um discurso hegemônico repressor. O enterro da exposição é também o nascimento de novos sujeitos-artista e espectadores. E a existência continuada no tempo de *Arte Cemiterial* é um dado sobre a imortalidade da arte, sempre renovada e ressuscitada a cada nova relação, discurso e apresentação que dela se faz.

Recebido em 07/03/2017 e aprovado em 05/05/2017.

Notas

1 O conceito de agenciamento artístico foi criado por mim em minha tese de doutorado intitulada *Agenciamentos Artísticos: uma análise sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro.* A referida tese foi defendida no primeiro semestre de 2016.

2 Um exemplo é o *Monumento aos Bandeirantes*, situado em frente ao Parque Ibirapuera, São Paulo. Enfatizando a narrativa colonialista de dominação pelos bandeirantes, esse monumento tem sido questionado e alvo de ações críticas de manifestantes que discordam dessa narrativa.

3 O conceito a que me refiro neste trecho é a noção de Cadeia Intertextual criada por Norman Fariclough (2001) que, na análise de discurso, se refere à replicação de um discurso em outros, formando uma cadeia. Por exemplo, o discurso do trabalho artístico entra em uma cadeia de outros discursos quando gera discursos curatoriais.

Referências

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

CESAR, Marisa Flórido. Como se existisse a humanidade. *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 17-25.

COCHIARALLE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, 2004, p. 66-71.

DEUSTCH, Rosalynd. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Londres: The MIT Press, 1996.

DINIZ, Clarissa (org). *Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro [s.n], 2014, 250p. (catálogo de exposição, 10 de dezembro de 2013 a 30 de março de 2014, Museu de Arte do Rio de Janeiro).

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

RIBEIRO, Andrés Marília; SILVA, Fernando Pedro da. *Paulo Bruscky*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2011.

TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2009.

Arte e dança: estruturas ceno-visuais e a poética expositiva da arte

*Sonia Salcedo del Castillo**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.269280

RESUMO: Este artigo aborda a relação entre arte e dança no curso da história da arte recente com o objetivo de identificar origens de estruturas ceno-visuais inerentes ao contexto artístico contemporâneo, sobretudo no que se refere à sua veiculação por meio das exposições de arte. A partir da ideia de temporalidade expandida, que questionou tanto a objetualidade na arte quanto o movimento na dança, tece analogias entre proposições vanguardistas do início do século XX e experimentalistas de meados do mesmo século, buscando ecos produtivos nos dias de hoje capazes de embasar um melhor entendimento da poética expositiva atual enquanto lugar de fricção treatral.

PALAVRAS-CHAVE: dança, arte, exposição

ABSTRACT: This article discusses the relationship between art and dance in the course of recent art history with the aim of identifying the origins of ceno-visual structures inherent in the contemporary artistic context, especially in terms of its use through art exhibitions. From the idea of expanded temporality, which questioned both objectualism in art and the movement in dance, it draws analogies between avant-garde propositions of the beginning of the 20th century and experimentalists of the mid-20th century, searching for productive echoes in the present day, capable of supporting a better understanding of the current expository poetics as a place of theatrical friction.

KEYWORDS: dance, art, exhibition

*Sonia Salcedo del Castillo é arquiteta e urbanista, artista pesquisadora, integrante da Comissão Curatorial do CEAV-Funarte, autora de publicações no campo expositivo, docente da EAV / Parque Lage, doutora em artes visuais pela EBA-UFRJ, é bolsista do Programa Pós-Doutorado Junior pelo CNPq em Estudos da Cena (PPGAC-UFRJ). E-mail: salcedocastillo@gmail.com.

> É preciso adorar dançar para persistir. A dança não dá nada em retorno, nem manuscritos a guardar, nem pinturas a colocar na parede ou mesmo a expor nos museus, nem poemas a publicar ou vender; nada salva esse instante fugaz, único, quando você se sente viver.
> -- Merce Cunningham

Se pararmos para uma rápida reflexão sobre a relação entre dança e artes visuais no curso da história, Degas, Rodin e Matisse parecem nomes impossíveis de serem esquecidos. Mas estimulando as ideias, lembramos também de Yves Klein e, por analogia, intuímos sutilezas na *action paiting* de Jackson Pollock, dado seu fluir de gesto, aparentemente aleatório, mas de uma precisão formal quase aristotélica. Assim, feito um misto de corpo, atitude, deslocamento... Não de forma distinta, nos remetemos ainda ao aleatório da música de John Cage, à maneira de um existir no espaço da contingência...

Progressivamente, como se puxássemos o fio de um novelo, deparamo-nos com uma espécie de *leitmotiv* comum às propostas artísticas mais radicais, como as lançadas pelas vanguardas históricas do início do século XX e pela geração experimentalista deflagrada em meados dos anos 1950, qual seja: um questionamento sobre o objeto artístico e, consequentemente, um interesse sobre uma temporalidade, não mais sintética como aquela peculiar ao objeto escultórico, mas expandida. Portanto, há uma temporalidade pertinente ao movimento.

Ao explorarmos o diálogo entre arte e dança, notamos uma dissolução de fronteiras entre seus campos de conhecimento. A arte do corpo em movimento revela um processo sinestésico que se mescla ao hibridismo que caracteriza a arte contemporânea. E nesse desnovelar, que estabelece analogia entre a dança e as artes visuais, é possível observar estruturas (vejam, não esculturas) que poderíamos alcunhar de ceno-visuais.

Das *performances* dadá aos ecos vanguardistas históricos a partir dos anos 1960, um novo vocabulário de ações e formas viabilizava que artistas e dançarinos afirmassem a ideia de abstração do corpo no campo da arte.

Isadora Duncan pioneiras da, nos anos 1920, elaborou coreografia liberta dos cânones do balé clássico, inspirada pela imagem de dançarinas retratadas nos vasos gregos. Por outro viés, pesquisas bauhausianas transitavam entre a dança e as artes visuais para empreender formas, como foi a proposta do balé Triádico de Oskar Schlemmer . Em lugar da fluidez de

movimentos concebida por Duncan, Schlemmer irá criar uma antidança. Melhor, um construtivismo dançante, no qual o figurino se apresenta não como sinônimo de liberdade, mas como espécie de crisálida. Não era o corpo o gerador de formas. As formas de Schlemmer eram tão dominantes que ao corpo cabia incorporá-las feito concha.

Nos anos 1950, várias coreografias direcionaram-se ao uso de técnicas diferentes, empregando métodos composicionais que teciam paralelos com inovações pertinentes aos campos das artes visuais, da música e do teatro. O diálogo entre arte e dança parecia encontrar na *performance* seu lugar, sobretudo a partir das experiências do Black Montain College junto a Cage, entre muitos outros nomes como Andy Warhol, Robert Rauschenberg ou Nam June Paik.

Merce Gunningham, flexibilizando o corpo no lugar da rigidez postural do balé, introduziu coreografias recíprocas aos métodos composicionais da música de Cage. O corpo realiza, então, frases performáticas, segundo espacialização aleatória que, formalmente, assemelhava-se à produção expressionista abstrata. Não por acaso, Cunninghun teve Robert Rauschenberg como responsável pelo cenário de suas montagens.

James Waring recorreu a princípios visuais da colagem, avizinhando-se de colaboradores como Jasper Johns na elaboração de suas coreografias. Anna Halprin, mediante abordagem analítica acerca da anatomia e cinesiologia, propôs improvisações ao ar livre, cujos movimentos ou atos cotidianos estabeleciam relação direta com os espaços natural e sociopolítico e atos cotidianos, em consonância ao desejo artístico de misturar arte e vida, bem como influenciando muito o limiar da arte minimalista.

Na Nova York dos anos 1960, do Judson Theater – passando pelos *happenings* de Allan Kaprow – ao movimento do Fluxus, fazia-se "do corpo em movimento a sismografia dos estados da alma contemporânea. As idas e voltas estéticas, formais e conceituais entre coreógrafos e artistas são então incessantes"[1]. São exemplos dessa dupla atuação (coreografia/artes plásticas) nomes como Robert Morris e Robert Rauschenberg. Assim, não tardaria para que experimentos transversais tornassem os campos das artes interdependentes, dado a miscigenação poética adotada pelos artistas daqueles dias.

Em verdade, por atos de captura dessa liminaridade poética, um campo ampliado se abre com e para as artes. Sim, artes no plural, enquanto dispersão calculada, como indica Humbert Damisch (1984, p. 22). Algo da ordem da negação, do intervalo, da pausa, do

entre-movimento. Algo familiar à consciência do espaço e, portanto, implicando em uma noção de presença, em existência e deslocamento. Espaço que não mais seria arquitetura nem paisagem, mas fricção de teatralidade. Espaço entre as frestas das artes, que contribuiu para conquistas artísticas modernas e pós-modernas, à revelia de críticos como foi Michael Fried em relação ao minimalismo.

Me remeto, aqui, ao texto de Rosalind Krauss, em seu livro *Os caminhos da escultura moderna* (KRAUSS, 1998, p. 241-289), sugestivamente intitulado de "Balés mecânicos". Em especial ao seu início, quando é relatada a celebre apresentação de Robert Morris, organizada pelo *Living Theater* em 1961. Tratava-se de uma apresentação de sete minutos, na qual abria-se a cortina de um palco e, no centro, via-se uma coluna de 2,40m de altura e 0,60m de largura, indelével, por cerca de três minutos e meio. De repente, ela desaba. E passados outros três minutos e meio, as cortinas se fecham. Ninguém entrava ou saia daquele palco. Nada acontecia nele senão a presença cênica daquela coluna, à maneira de um ator, ela em cena se apresentava.

Observe-se: o que há de especial nessa passagem diz respeito ao minimalismo. Ou seja, se refere ao crescente interesse que as artes (então ditas plásticas) passaram a ter pela ideia de uma temporalidade estendida: uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real. Claro que isso trouxe mudanças profundas às experimentações estéticas, gerando um adensamento do vocabulário artístico que, por reciprocidade, tornaria o seu lugar de veiculação ou a exposição em parte constituinte da obra, conjuntamente à presença de seu espectador ou sujeito. Não por acaso, é nesse momento que a figura do curador, como a conhecemos hoje, surge. Não sem motivo, a exposição se torna uma espécie de metacampo que agencia distintos planos, à maneira da dança.

A partir do segundo pós-guerra, as artes envolviam-se progressivamente em experimentações estéticas que exploravam o tempo dramático projetado pelo movimento real. Quando um trabalho não transformava o contexto expositivo em contexto dramático, com frequência ele internalizava um sentido de ser (*raison d'etre*) enquanto agente de movimento. Todo espectro de arte cinética, arte de luz, esculturas ambientais (instalações) e quadros vivos, além das artes performáticas (*happenings*) e acessórios cênicos, são exemplares.

Em verdade, desde o início do século XX, artistas exploravam esse binômio temporal entre o dramático e o real. Dois exemplos são *Acessório de Luz* de Moholy Nagy, que servia como elemento cênico, mediante o movimento de um torno central banhando o palco de luz e sombra, assim como o cenário de Picabia para o balé *Relâche*, no qual um pano de luz quase levava a plateia à cegueira quando aceso no segundo ato. Tanto a proposta de Nagy quanto a de Picabia foram produzidas especialmente para o palco por ser este um lugar de desenrolar de acontecimentos temporais e dramáticos. Embora ambos tivessem a luz como elemento formal, um se comporta como ator mecânico (o torno que gira criando alternâncias de luz), enquanto o outro, feito adereço dramático (os 370 spots que se acendem segundo uma deixa da dança). Já os móbiles de Calder, mediante a utilização de uma tecnologia bem menos elaborada, conseguiram animação semelhante, como espécie de metáfora do corpo ao deslocar-se no espaço.[2]

Essa inserção do espaço real no seio das proposições artísticas afina-se com as aspirações de estetas e dândis do passado. As vanguardas históricas, assim como todo o experimentalismo que propôs sua releitura em meados do século XX, aspiraram unir arte e vida, inclusive porque toda obra de arte tende a projetar uma imagem particular do mundo ou de como é estar nesse mundo.

Assim, as propostas artísticas que se desenvolveram a partir dos anos 1960 se voltaram para tudo que lhes era exterior e contaminaram essa exterioridade em uma tática de desconstrução e de reconstrução estética.

Dessa maneira, entendemos o interesse pelo tempo como eixo da criação artística. Os *happenings* de Oldenburg, por exemplo, irão operar sobre a temporalidade de maneiras diversas. Ao explorar funções cotidianas (arrumar a mesa para uma refeição, pendurar roupas no varal), alinhavam-se a uma tradição da dança desenvolvida simultaneamente. É o caso das proposições coreográficas de Merce Cunnigham, dado seu crescente interesse pela coisificação do movimento. A isso correspondia uma temporalidade operacional, ou seja: ao tempo de nossas ações no mundo – que, note-se, é distinto do tempo tido como sintético inerente à escultura. Posteriormente, a isso correspondeu uma economia radical dos movimentos coreográficos que passou a ser conhecida por "dança da linguagem comum" e "do desempenho de tarefas" (carregar tijolos, mover colchões...). Tratava-se de substituir o ilusionismo pelo tempo real, esvaziando qualquer psicologização do executor.

Novamente, dança e arte visual se tocam. Muito forte torna-se a relação que se pode estabelecer entre esse tipo de dança e a obra minimalista. Note-se, na dança da linguagem comum, assim como no espaço minimalista, o indivíduo não é sequer ele mesmo, mas um agente. Assim, não foi por acaso que um interesse pela nova dança moldou certas atitudes plásticas como as de Robert Morris, em 1961, ao ter reservado uma apresentação não de um ator, mas de uma coluna. A coluna foi antropomorfizada enquanto ator, sendo objeto, ao mesmo tempo, inexpressivo.[3]

Nesse sentido, é imprescindível fazer referência ao entendimento de espaço. Enxergar aquela coluna de Morris como sendo a mesma em posições diferentes é, acima de tudo, manifestar a ciência de que nosso conhecimento do espaço transcende a ideia de ser ele unicamente como uma grade.

Na soleira dos anos 1970, trabalhos como o *Corredor* de Bruce Nauman vão nos indicar a noção de coordenadas axiomáticas, além de reiterar relações temporais inerentes ao nosso mover-se no espaço que transcendem ao real vivido, uma vez que localizam no próprio corpo do observador um sentido de centro de movimento que, perceptivamente, é subvertido. À medida que o observador percorre o corredor e se aproxima de sua imagem em um monitor situado ao final do percurso, menor ele se percebe de costas, graças à posição de uma câmera, diametralmente, instalada naquele percurso.

Em suma, para as artes visuais, o interesse pela temporalidade distendida e, consequentemente, pela nova dança era, antes, ele mesmo, uma indagação sobre o objeto. O que ele é, como o conhecemos e o que significa tal conhecimento. Ao buscarem desvendar essas questões (no caso, voltadas ao universo do escultórico) enveredaram por liminaridades poéticas em suas relações com o contexto do observador, como espécie de ferramenta investigativa capaz de destruir modelos clássicos de entendimento para, dessa forma, reconstruí-los. Não sem motivo, a arte e a dança misturaram-se à cena da visualidade pública ou da visualidade da cena pública, travando uma relação filosófica como que se refletissem sobre o ser e o estar no mundo, para além das esferas cênicas e visuais.

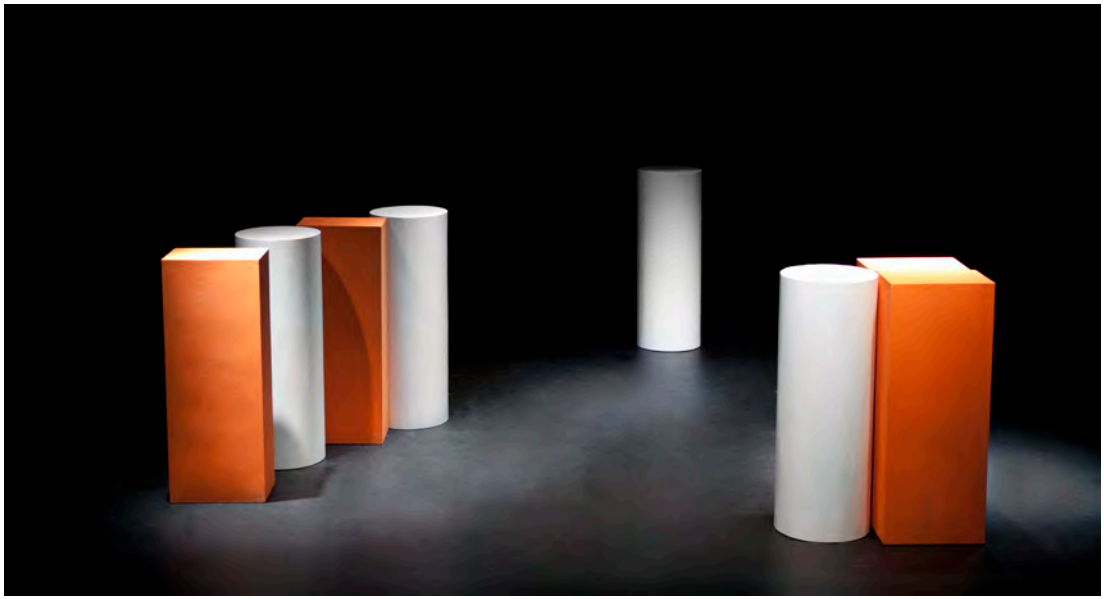
Dado o interesse crescente pela temporalidade do movimento, do ato, do deslocamento, portanto do corpo e do espaço não apenas real, tanto por parte dos artistas cênicos quanto dos visuais, na soleira do século XX, assistimos à dança entrando em museus e galerias. Justo ela, que aprendemos ser efêmera, encerrada em celas que guardam o tempo ou que dele se

guardam. Como em uma via de mão dupla, observamos aquelas mesmas caixas tornando-se um lugar onde o sentido de tempo tende a desaparecer. Onde passado, presente ou futuro integram-se em um mesmo plano. Onde, nos dias atuais, eterno e efêmero tendem a se unir.

Não mais subservientes às disciplinas ou às especificidades, vemos o dançarino como uma espécie de agente do improvável, assim como observamos o artista como vetor do instável.

Exemplos disso são, de um lado, a produção da bailarina lisboeta Vera Mantero e, de outro, do artista visual carioca Franklin Cassaro. Igualmente exemplares são as propostas de Tunga, sobretudo em parceria com a bailarina Lia Rodrigues, bem como obras de Michel Grosman[4], Pina Bausch, Olarfur Eliasson[5], Ricardo Aleixo e, antes, Hélio Oiticica e Lygia Pape[6], dentre muitos outros.

Franklin Cassaro, *Atos escultóricos*, 2016.
(Foto: Clarisse Tarran)



Lygia Pape, *Balet Neoconcreto I*, 1958.
(Fonte: https://tcmagazine.wordpress.com/tag/lygia-pape/)

Para concluir, tanto na qualidade de quem hoje pensa a dança de fora como na condição de quem já dançou certa vez, vislumbro familiaridade entre esse campo e aquele ao qual venho atuando artisticamente. Há muito em comum entre a atividade de um curador e daquele que mescla a autoria de uma coreografia/dramaturgia.

Principalmente no que se refere à convivialidade de alteridades, segundo escrita intervalar capaz de encontrar ligações por meio de analogias, colisões, atravessamentos visíveis/inteligíveis. Nessa escrita, no caso da curadoria (e de maneira semelhante a uma coreografia), existe um intento, algo a ser dito mediante léxico, uma escrita que se estende na arquitetura e se completa na experiência de seu fluxo (segundo o interesse despertado no espectador, grife-se: que se assemelha à ação dramática). A experiência entre sujeito e objeto reside no tempo, dado que o embate com a obra é duração, ato no espaço que implica visualidade, experiência e consciência. Vejam, isto se insere no âmbito da teatralidade.

Em uma coreografia, assim como em uma curadoria, reside um conjunto de planos de composição (repetindo: ignição crítico-poética, analogias, colisões, atravessamentos, convivialidade entre). Planos que se entrecruzam, que se misturam, se atravessam, se interpõem uns aos outros. Isso ocorre, reciprocamente, por similaridade ou por oposição. Sem, no entanto, que esse transitar os impeça de se manterem interrelacionados nos campos que os agenciam: metacampo |dança x metacampo |exposição. Mas não só.

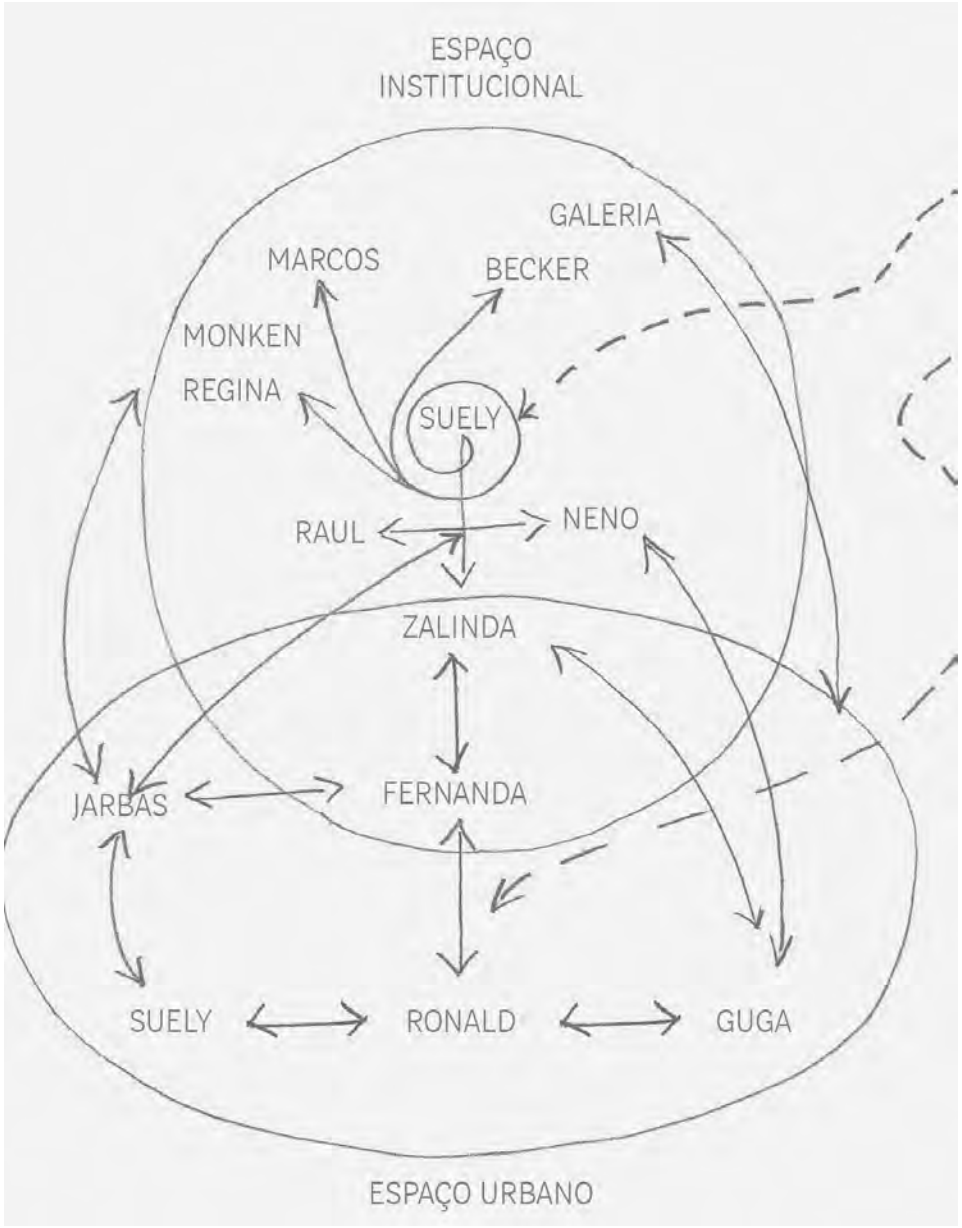
Tanto na dança quanto nas exposições, é possivel encontrar elos históricos sobre a hifenização arte-vida. E isso está relacionado ao agora, à ação. Sobretudo quando se reflete acerca das questões da contemporaneidade – aqui, bem entendido, como o momento em que a arte deixa de exigir do espectador uma atitude perceptiva, passando a demandar sua participação. Sua ação, o ato parado e seus intervalos indicam, assim, uma noção de presença que intercepta a órbita do teatral. Esse me parece ser o ponto de interseção entre aqueles dois metacampos anteriormente citados: dança e exposição.

Se, como afirma Rudolf Laban (ULLMAN, 1978, p. 139), a dança é para o movimento o que a poesia é para prosa, então, de fato, ela em muito dialoga com aquilo que indico ser expoesia[7] (reflexão plástico-estética ou obra construída pela curadoria).

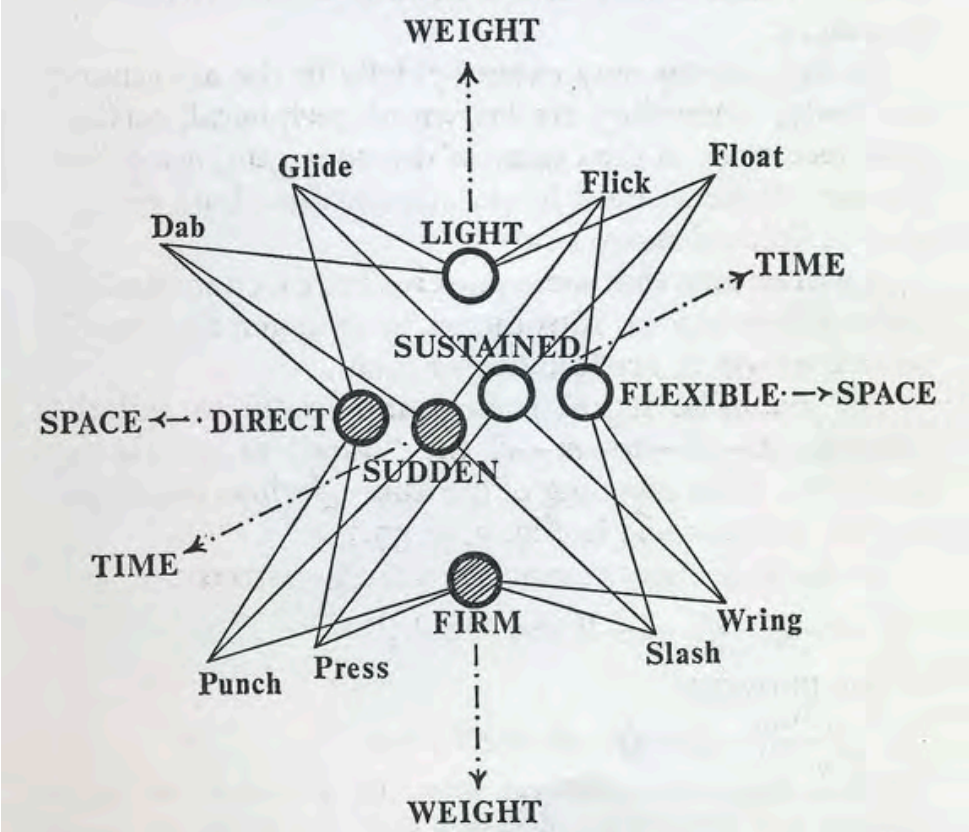
À maneira do poeta em relação à poesia, o artista elabora sua obra, assim como a curadoria realiza sua escritura expositiva e o coreógrafo sua notação coreográfica. Cada qual desenvolve sua linguagem para falar do mundo. Uma exposição, assim como a dança, não é objetual, pura e simplesmente. Ela é espaço poético que a atividade do curador, sua *expoesis*, torna *lugar* entre o real e o imaginário.

A dança me chega, assim, feito um tatear no escuro desejoso de encontrar algo... E vejam, ao que parece, aqui vislumbramos algo. As imagens de notações coreográficas confrontadas às expográficas, bem como às estruturas projetuais de Calder para um balé, falam por si sobre novas possibilidades de abordagem não apenas sobre a relação entre arte e dança, mas acima de tudo acerca da poética expositiva da arte como lugar entre cena e visualidade ou como preferimos sugerir: estrutura ceno-visual.

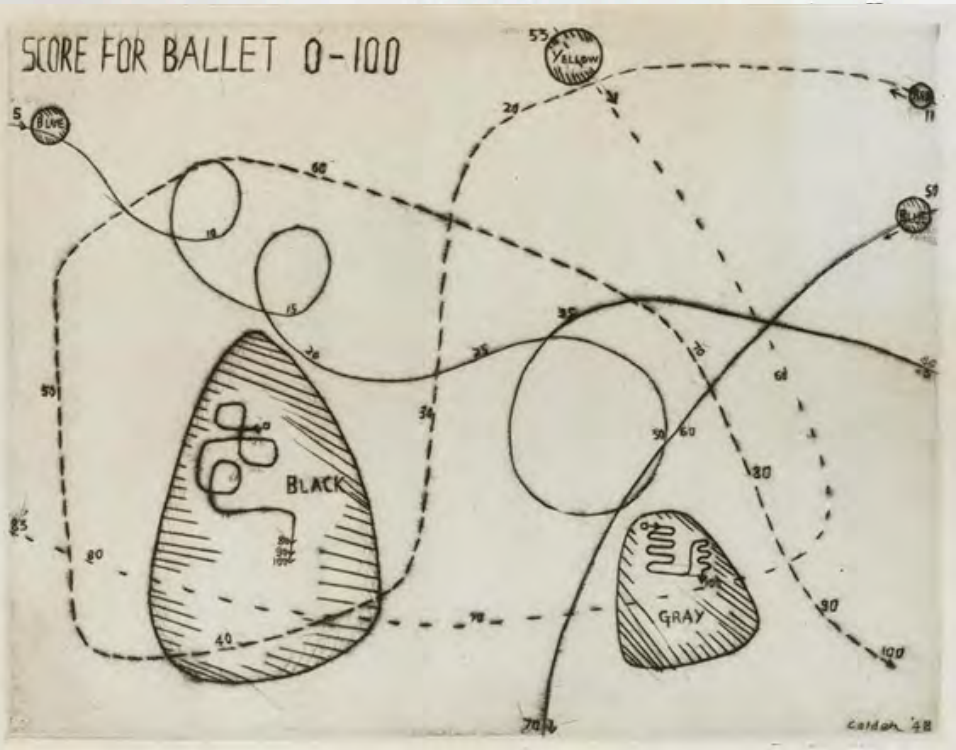
Recebido em 10/03/2017 e aprovado em 05/05/2017.



Notação expográfica, Sonia Salcedo.



Notação coreográfica, Rudolf Laban.



Score para um Balé, Calder, 1942.
(Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Score-for-Ballet/)

Notas

1 Christine Macel e Emma Lavigne, curadoras da exposição *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, no Centre Georges Pompidou de novembro de 2011 a abril de 2012.

2 Inclusive, Martha Graham, percebendo a dramaticidade inata dos mobiles de Calder, se utilizou de uma série deles ampliados para apresentações de sua companhia de dança.

3 Lembro aqui da *Local* de Morris, 1963, quando o artista usou uma máscara moldada de seu próprio rosto por Johns como elemento capaz de ocultar a expressão de seu esforço ao transportar várias chapas de compensado.

4 https://youtu.be/egoPmkEJXNA

5 https://vimeo.com/32206496

6 O *Balé Neoconcreto I* consistia em sólidos geométricos (4 cilindros e 4 paralelepípedos) com 8 bailarinos dentro que se movimentavam no palco junto com jogos de luzes. Já o *Balé Neoconcreto II* era formado por um quadrado e um retângulo pintados de rosa e rosa e azul, respectivamente, com 2 bailarinos. Ambas as peças de Balé só foram apresentadas uma única vez (outras apresentações ocorreram depois como representação das originais).

7 Ver CASTILLO, 2014, p. 185-188.

Referências

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de expor – curadoria como expoesis*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2014.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições*. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DAMISCH, Humbert. *Artes*. In Enciclopédia Einaud. 3. Artes-Tonal. Lisboa: Impresa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

GUIMARÃES, Adriano; GUIMARÃES, Fernando (orgs.). *Nada Expandido*. Brasília: Filhos do Beco, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PHILLIPS, Lisa (ed.). *The American Century: Art & Culture, 1950-2000*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1999. (catálogo de exposição)

ULLMAN, Lisa (org). *Rudolf Laban – domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

Vídeos

https://youtu.be/egoPmkEJXNA

https://vimeo.com/32206496

Cildo Meireles: a poética do desvio

*Martha Telles**

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.281293

RESUMO: Em Cildo Meireles, fazer arte implica a reflexão sobre as questões relacionadas à natureza do objeto de arte e seu modelo de significação. Ao indagar os limites da própria linguagem, a arte passa a ser pesquisada como um complexo processo que compreende o pensamento e a experiência sensível. Elaborados como verdadeiros *puzzles*, tais trabalhos articulam linguagens que entrelaçam cultura da política, economia, antropologia e história, sem jamais se deixar explicar totalmente por eles. A poética do desvio tematiza a constante redefinição do conceito de arte, momentos de transgressão em que as verdades da arte e do mundo são subvertidas.

PALAVRAS-CHAVE: Cildo Meireles, arte contemporânea, redefinição do conceito de arte, linguagem

ABSTRACT: In Cildo Meireles, art production implies reflection on the issues related to the nature of the art object and its model of meaning. When inquiring the limits of language itself, art begins to be researched as a complex process that comprises thought and experience. Elaborated as true puzzles, such works articulate languages that interweave the culture of politics, economics, anthropology and history, without ever being fully explained by them. The poetics of deviation thematizes the constant redefinition of the concept of art, moments of transgression in which the truths of art and of the world are subverted.

KEYWORDS: Cildo Meireles, contemporary art, redefinition of concept of art, language

*Martha Telles é Mestre e Doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio), tendo realizado estágio PDEE na CUNY (City University of New York). Tem experiência em história da arte contemporânea, história da arte brasileira e sistema de arte. Atua como pesquisadora, professora e curadora. Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros. E-mail: mtellesm@uol.com.br.

> Era uma vez uma coincidência que saiu a passeio em companhia de um pequeno acidente. Enquanto passeavam, encontram uma explicação, uma velha explicação, tão velha que já estava toda encurvada e encarquilhada, que mais se parecia com uma charada.
> – História contada em *Sylvie and Bruno*, Lewis Carroll

Montar, desmontar jogos, desnaturalizar o sentido corrente da linguagem, inquirir poeticamente o que acreditamos ser o real são constantes na construção da arte de Cildo Meireles. Elaborados como verdadeiros quebra-cabeças, seus trabalhos articulam sutis deslocamentos em domínios como linguagem, história política, história da arte, literatura, matemática, física, geografia. Operam permanentemente com a ambiguidade, criam jogos sem regras previamente definidas, produzindo não-sentidos que acabam criando novos sentidos. São jogos para os quais o artista não propõe soluções, mas sim surpreendentes paradoxos. As transgressões dos princípios lógicos, tais como as reversões e inversões, e os contrassensos estruturam uma linguagem reflexiva e crítica sobre o fazer arte.

Esse caráter reflexivo de seus trabalhos guarda uma interlocução estreita com o legado de Marcel Duchamp, para quem a arte era uma forma de pensamento. Duchamp dessacraliza o espaço da arte ao conferir estatuto artístico a trabalhos como *Porta-garrafas*, de 1914. Faz prevalecer, assim, o ato de escolha, o *ready-made*, que se fundamentava em uma atitude de indiferença visual e deslocamentos de sentidos. Cildo Meireles retoma esse percurso com desvios e acréscimos, aprofundando questões como as do *ready-made*.

Em 1970, o artista inicia a série *Inserções em Circuitos ideológicos*, intervenções em suportes tais como cédulas monetárias, garrafas de refrigerantes, anúncios de jornais nas quais se propõe a investigar o conceito de circuito e as possibilidades de intervenção no processo de fazer arte. Nesses trabalhos, a lógica do *ready-made* duchampiano é subvertida. Aqui, a interferência no sistema de arte não se processa pelo fato de objetos industriais ingressarem no "espaço sagrado" das instituições de arte, mas sim por participarem da cadeia de informação do produto industrial. É o meio circulante das garrafas de Coca-Cola e do papel-moeda que promove a visibilidade dos mecanismos de circulação. Trata-se da elaboração de uma linguagem que evidencia a realidade social, de mais uma ação do artista no combate ao que se

chamou de "a habituidade e o artesanato cerebral". (CAMERON, 2000) Tal linguagem é capaz de gerar uma resposta crítica que interfira no sistema de arte, cujo propósito é ir além da lógica do *ready-made*, além do curto-circuito do gesto histórico de deslocar um objeto industrial para o museu. São jogos de linguagem que devem fixar o conceito duchampiano, propondo indagações sobre o espaço da arte, o circuito.

As *Inserções em circuitos ideológicos* isolam e definem o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. "O circuito é que se torna um *ready-made*, um *graffiti* (suporte) que circulava". (CAMERON, 2000) A retirada do circuito comercial de produtos comerciais de consumo industrial, como as garrafas de Coca-Cola, sua posterior alteração e reinserção no circuito, possibilitam a visibilidade do próprio circuito, agora como um *ready-made.* O isolamento e a fixação desse conceito operam um movimento dialético entre a consciência resultante da visibilidade do circuito e o conteúdo anestesiante dos sistemas de circulação de massa como a imprensa, o rádio e a televisão. São contrainformações capazes de despertar a consciência crítica do público, de abrir o debate sobre as questões que envolvem a linguagem visual. Se é verdade que o artista evoca o viés ético da arte ao reivindicar sua função social (CAMERON, 2000), talvez o que esteja realmente em jogo em *Inserções em circuitos ideológicos* seja a pergunta sobre o que é arte.

Assim como em Duchamp, para quem a arte não mais se definiria a partir de categorias de juízo estético, passando a ser tida como enunciados, os trabalhos de Cildo Meireles podem ser entendidos como um sistema de linguagem. Em suas palavras, "para cada nova ideia, uma nova linguagem". (MACIEIRA,1981, p. 113) Linguagens cujo sentido se produz no embate com os limites da cultura. Como escreveu o artista acerca da relação entre arte e cultura, "a interferência de Duchamp no sistema de arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção hoje – uma vez que o que se faz tende a estar mais perto da cultura do que da arte – é necessariamente uma interferência política". (MACIEIRA, 1981, p. 113) Na idéia de circuito, a novidade encontra-se no fato de o objeto de arte passar a pertencer à ordem da linguagem, ao campo da cultura. Como linguagem, sua obra assume um modelo de significação para o qual o significado se define no seu uso social, em suas relações com o mundo. Em uma dialética entre a reflexividade conceitual e a carnalidade da experiência social, seus trabalhos são capazes de articular objetos, circunstâncias cotidianas e estruturas sociais da esfera pública e política da existência. Nesse sentido, é significante seu

interesse por disciplinas como a antropologia, a história, a topologia e a economia, como se seu trabalho encontrasse possibilidade de existência nas fronteiras demarcatórias um tanto embaralhadas no território da arte e da cultura.

Cildo Meireles inicia sua trajetória no final dos anos 1960, momento em que a própria arte enfatizou a investigação crítica e teórica. Fazer arte, nesse contexto, implica a reflexão sobre as questões relacionadas à natureza do objeto de arte e do seu modelo de significação. Trata-se da indagação dos limites da própria linguagem de arte que, nessa concepção, deveria ser investigada como um complexo processo que compreende o pensamento e a experiência sensível. Ao rever os conceitos de obra de arte, de artista e do papel do espectador, Cildo Meireles estrutura seu discurso de forma a questionar as certezas, fazendo verdadeiros *puzzles* linguísticos, deslocamentos que abalam os truísmos sobre nosso entendimento de arte.

Em tal redefinição, trabalhos como o *Projeto cédula* e o *Projeto Coca-Cola* propõem uma consciência crítica do fazer arte, colocando em xeque a noção de objeto de arte, de artista e de sistema de arte. Aqui, a proposta de dar visibilidade a uma prática social –os circuitos monetários e de distribuição de produtos industriais – contrapõe-se à concepção da produção artística definida como objeto singular, como o ideal de unidade da obra de arte. Tal artimanha subverte a ideia da existência de um espaço autônomo da arte, uma vez que é a arte que chega ao espectador, não o espectador às instituições de arte. É abandonada ainda a concepção de indivíduo-artista, ao elaborar-se um processo artístico no qual a autoria torna-se quase anônima. A partir da reflexão sobre o papel do artista-autor, será possível a redefinição das condições e do papel do espectador. Qual seria o papel possível para o artista? Um provocador capaz de gerar estranhamentos em situações específicas que se revelem nos atritos entre a linguagem e o real?

No mesmo *Projeto Cédula*, notas de dez cruzeiros e de um dólar são carimbadas com instruções para que quem as recebesse gravasse nelas "informações e opiniões críticas" e em seguida as devolvesse ao fluxo monetário. A ideia é provocar o senso crítico, romper com a naturalização do sentido. (CAMERON, 2000, p. 113) Aquele que receber as notas despertará para a ideia de que aquele dinheiro pertence a um circuito, poderá visualizar seus próprios limites, produzindo assim uma fricção no real convencionado pela linguagem. Ao colocar em evidência os dispositivos lógicos da arte, o espectador percebe a existência de tais mecanismos, participando criticamente de seu percurso processual.

O Projeto *Token* (1971), em *Inserções em circuitos antropológicos*, dá instruções sobre como fazer fichas telefônicas utilizando caixas de fósforos vazias, gesso e argila. Aqui, importa menos a constatação da existência de circuitos e mais a ideia de *Inserção* como interferência no comportamento social, o que poderia deflagrar o movimento de subversão na cadeia de participação nos circuitos públicos em questão. A possibilidade da reprodução das fichas de telefone e ônibus garantiria o acesso aos sistemas de comunicação e de transportes como um agente participativo. A difusão do *how make* de um código, de uma senha de entrada ativa do sistema, ironiza a noção de exclusividade no processo criador, alterando o jogo de forças. Aquele que se aventurar a reproduzir as fichas estará abandonando o lugar contemplativo, conquistando um espaço participativo no processo artístico.

A inclusão do espectador no processo artístico é estratégia visando colocar em dúvida a noção de intencionalidade do artista. Em tal proposta, seria possível estabelecer um diálogo com a noção de "coeficiente artístico" de Duchamp. Nele, o artista francês detecta a falta de um elo na cadeia de reações que acompanham o ato criador. Tal falha representaria a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção. O "coeficiente artístico" seria a arte em estado bruto, que necessitaria ser "refinada" pelo público, de tal sorte que o "o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador". (DUCHAMP, 1975) O que está em discussão é a concepção do artista como responsável pelo processo artístico, no qual o objeto de arte aparece como um índice do ato de criação, cujas raízes se encontram na intenção de fazer a obra. A intencionalidade pode ser entendida como um tipo de acontecimento mental preexistente, inacessível à visão, mas que a obra testemunha posteriormente. Em *Inserções em circuitos ideológicos,* a ideia de intencionalidade do artista é confrontada com uma dimensão pública. A proposta é que o trabalho se revele por meio de uma prática social, na qual a autoria quase anônima e coletiva acaba devolvendo ao público o papel de estabelecer uma relação entre a obra de arte e o mundo. O artista atuaria como um provocador, um produtor dos estranhamentos necessários para suscitar o atrito na linguagem da arte.

Desvios semânticos

A relação entre imagem visual e frase verbal é *artimanha* comum a muitos dos trabalhos de Cildo Meireles que, assim como os de Duchamp, buscam criar espaços nos quais surjam

novas relações entre palavra e imagem em que a ressignificação poética da realidade seja possível. São trabalhos como *Dados* (1970), *Porta-bandeira* (1981), *Desaparecimentos* (1982), *Percevejo* / *Cerveja* / *Serpente* (1980), em que o artista cria jogos entre a abstração das palavras e a materialidade da obra. *Dados* (1970) propõe um jogo circular de deslocamentos entre o título, a placa no estojo de joias e o "dado" dentro do estojo. A palavra "dado" pode ser entendida tanto como na acepção de objeto dos jogos lúdicos como na de informações fornecidas sobre determinado sistema. A circularidade é sugerida pela repetição da palavra "dado" e pela sua indicação de dupla acepção da palavra, assim como pela própria imagem do objeto.

É possível perceber uma analogia com a série *Rrose Sélavy*, em que Duchamp monta um disco giratório de modo que as frases homofônicas pareçam não chegar a um termo. Tal característica de circularidade engendra uma espécie de perplexidade, remetendo continuamente ao início da pergunta: *por quê*? (KRAUSS, 1998, p. 86), evitando, assim, a estrutura na qual o significado é resultado de uma solicitação ao objeto. De modo similar, em *Dados* a percepção circular indica que o significado não está unicamente atrelado ao objeto, mas se processa no espaço entre o título, o objeto e as inscrições na placa, portanto, na externalidade do discurso da linguagem. Nesse jogo entre o sensível e o conceitual, não é permitido ao espectador estabelecer uma relação causal com as impressões sensoriais do objeto, abalando suas convicções acerca do que acredita ser arte. É jogando com os limites formais e perceptivos da arte que um processo reflexivo é deflagrado, questionando nossas certezas acerca do real.

Embaralhar o jogo, subverter as regras

As inversões e reversões são constantes nas propostas de desmantelamento do sentido corrente da arte em Cildo Meireles. Trabalhos como *Las brujas* (1981) e *Cruzeiro do Sul* (1969/1970) põem em suspenso o bom senso, as verdades de sentido único, adotando a lógica do paradoxo, o qual afirma dois sentidos ao mesmo tempo. Em *Las brujas*, as cerdas de uma vassoura, tradicionalmente hirtas e de dimensões reduzidas em relação ao cabo, assumem a forma maleável de novelos que, ao se expandirem para além do lugar reservado ao objeto de arte, invadem o espaço destinado à circulação do espectador. Em um jogo de inversões e deslocamentos, o trabalho propõe a subversão da hierarquia nos tradicionais papéis do espectador e da obra.

O paradoxo e a frustração da lógica convencional é poética em Cildo Meireles. As grandes escalas tornam-se ínfimas, como em *Cruzeiro do Sul*, na qual a imensidão de uma região imaginária cabe em um minúsculo cubo de 9cm. O cubo, metade, de madeira de carvalho, metade, de madeira de pinho, guarda a mitologia de uma região de dimensões infinitas por sua capacidade de produzir "lendas e fábulas e alegorias fantásticas". (CAMERON, 2000) A ínfima ocupação do espaço de *Cruzeiro do Sul* em relação às dimensões das instituições de arte produz uma estranheza que, ao expor sua "insignificância"(CAMERON, 2000), instaura espaço para questionamentos das convenções estabelecidas, das escalas hierárquicas no sistema cultural, mas especificamente do mundo das artes. Afinal, qual seria o lugar da experiência de arte no atual regime cultural no qual instituições de arte são cada vez mais inseparáveis do mercado de entretenimento e do turismo?

É criando sentidos propositalmente contraditórios que o artista produz sentidos inesperados, fundadores de sua poética. Em *Estojo de geometria (Neutralização por oposição/ou por adição), (*1977-1979*),* a soma, a adição resulta em perda, em decréscimo de potência. Nas obras, as quatrocentas lâminas de barbear estão empilhadas e atarraxadas com parafusos, o que castra seu potencial de causar danos. De objetos perfurantes, os dois pregos com as respectivas pontas fundidas ganham uma aparência bizarra, mas nada que sugira ação danificadora. Os dois cutelos, fundidos nas lâminas, perdem o valor de objeto cortante. É por meio dessa negação que se revela a capacidade de interferir nos sistemas estabelecidos, nas verdades hegemônicas, principalmente naquelas sustentadas exclusivamente pela percepção visual.

O uso de estruturas em paradoxos apresenta-se ainda como um artifício/estratégia de desarticulação do modelo de racionalidade fundamentado na dicotomia entre sujeito e objeto. Fazendo uso das contradições, inversões e reversões, o artista trama linguagens nas quais o espectador é convidado a transgredir o esquema apriorístico de tal concepção. Tais estruturas criam deslocamentos de significados nas quais é possível reencontrar um terceiro espaço de significação. Espaço esse em que o real é entendido como uma criação e recriação constante entre o homem e o mundo.

Desvios espaciais

No processo de inquirição de Cildo, a pergunta sobre o espaço revela-se essencial. Não há um espaço em si, nos diz o artista, ele é resultado de concepções humanas. Para formular

essas questões, é importante desnaturalizar tal noção, criando estranhamentos, subvertendo o que pensamos ser a verdade do espaço. Suas reflexões nos informam, de saída, ser o espaço resultado das construções humanas, sujeito a novas elaborações. *Espaços virtuais: cantos* (1967/1968) inicia uma série de interrogações sobre tais verdades. As quinas do que se acredita ser uma sala doméstica ganham novos ângulos, rompendo com a noção de retas, ângulos, da geometria euclidiana. Sem tal geometria, não são possíveis as grades ortogonais da perspectiva clássica. A ideia é desestabilizar os sentidos, pôr em xeque a hegemonia da visão. O participante que esperava encontrar a familiaridade das coordenadas ortogonais geométricas, quinas formadas pelos ângulos de 90 graus, surpreendido com a subversão do teorema euclidiano é levado a experimentar uma situação de não-ortogonalidade. As quinas são construídas em um jogo ilusionista de *trompe-l´oeil,* de sorte que, ao percorrer o espaço, é possível obter tal situação. Na tentativa de buscar um novo equilíbrio, quem experimenta o espaço é obrigado a caminhar, vivenciar o ambiente, quebrar certezas sobre si mesmo e sobre o mundo.

Malhas da liberdade (1976) retoma a indagação sobre o espaço de *Cantos,* apostando na libertação do ilusionismo pictural ao conduzir a linha ao seu sentido originário. Em uma pintura com figura e fundo, as linhas e desenhos estão como reféns das leis da perspectiva clássica, engendrando um espaço ideal fora do mundo. Nessas *Malhas da liberdade,* as estruturas em ferro que se sobrepõem não se limitam, caminham para o infinito. Grade que se espalha em um plano, essa composição também ganha volume. Aqui, a ideia é trabalhar com princípios formadores, constituintes, livres de limitações formais. Trata-se de constantes que possibilitem "a passagem de uma estrutura a outra, em qualquer ponto do tempo e do espaço". (CAMERON, 2000) Um retângulo de vidro transparente sentencia a impossibilidade de um fundo, de um espaço privado. Não há duplo, o espaço se apresenta nele mesmo.

Eureka / Blindhotland (1970) joga com a falibilidade de nossa percepção. Nossos sentidos podem nos trapacear, ele nos diz. O trabalho propõe que cinco cubos de madeira possam ter o mesmo peso de seis cubos idênticos. Na verdade, em um dos cubos há um pedaço de chumbo que faz com que os dois pratos de uma balança se equilibrem. Fomos ludibriados pelo peso de chumbo no interior da obra, espaço inacessível e privado. O engano deve-se à crença em uma lógica ordenada anteriormente à experiência. Disposta em formato de uma cruz, a primeira barra de madeira lembra o sinal "X" da operação matemática, enquanto a

segunda assemelha-se ao sinal de igualdade da notação aritmética. A disposição inclinada da cruz ao lado das barras paralelas altera visualmente a percepção, fazendo com que se oscile, ao buscar identificar esses sinais, entre uma cruz e o sinal "mais" da operação aritmética. Nossa percepção contradiz as ideias estabelecidas nessas formas. Acreditamos no que percebemos ou no que presumimos como verdade? É nesse momento da experiência que somos convidados a verificar as verdades fundadas em lógicas anteriores à experiência. Que um registro gráfico seja uma cruz ou um sinal da operação matemática depende fundamentalmente de nossa percepção, da experiência instaurada por um "corpo pensante" da fenomenologia, reorganizando um saber desse momento que constitui o mundo.

Em *Eureka*, duzentas bolas de borrachas do mesmo tamanho e cor estão espalhadas na área estipulada para o trabalho, adensando a impressão de movimento e oscilação causada pelas barras de madeira. Nesse registro, o olho vaga pelos diversos pontos indicados pelas bolas, sem conseguir apoiar-se em um único referencial. O contato com pontos difusos pulveriza uma possível identificação do corpo com um ponto convergente, embargando a formação de um eu centralizado e subjetivo. Ao transgredir a distância entre sujeito e objeto, torna-se possível a construção de um espaço no qual o significado articula-se no espaço da experiência *no* mundo.

Ao pensar o trabalho de arte que revele seu significado no real, Cildo Meireles elabora espaços escultóricos estruturados a partir do som. Em *Mebs/Caraxia* (1970-71), utilizando um sintetizador de frequência, o artista converte gráficos de uma fita de Moebius e uma espiral em registros sonoros. Tal como uma fita de Möebius em que a superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna, na faixa *Mebs* do disco, um gráfico da forma da fita – logo, uma redução da concepção abstrata da fita a uma superfície exterior pública – forma um *continuum* com sua superfície interna ao converter a linguagem gráfica e externa em uma linguagem sonora. O mesmo procedimento é adotado na faixa *Caraxia,* em que a forma abstrata de uma espiral é reduzida a um gráfico e, posteriormente, sonorizada. Na fita ou anel de Moebius, o que está dentro está fora e o que está fora está dentro, o que cria uma superfície contínua onde finito e infinito são uma coisa só. *Inserções em jornais* (1969-70) insere uma combinação de elementos diferentes e separados, alternando suas posições em oito diferentes jornais do Rio de Janeiro, de modo a criar um *continuum* visual que se estabeleça não apenas *em* ou *para* um indivíduo, mas na soma desses indivíduos.

Há precedentes da utilização da topologia da fita de Moebius na arte brasileira. Com o objetivo de privilegiar a experiência na obra de arte, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica incorporaram a estrutura dessa fita em suas pesquisas. Pretendiam, assim, vivenciar novas relações espaço-temporais. Com sua proposição *Caminhando* (1963), Lygia Clark explorou os limites entre o objeto de arte e o mundo. A ideia era provocar uma mudança na relação do sujeito com seu ambiente: o objeto de arte é *vivenciado* no próprio ato de produzi-lo, evitando-se assim a separação entre o homem e as coisas. Este espaço topológico também está presente no *Parangolé* de Hélio Oiticica. Aqui, Oiticica elimina a intermediação entre o espaço delimitado à obra de arte e o delimitado pelo espectador, de modo que significação, sempre precária, atualiza-se na pessoa que a veste e incorpora. Nas palavras do artista:

> Está aí a chave do que será o que chamo de arte ambiental: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador, e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura. (CLARK, 1986)

Nas propostas de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, a ideia de participação guarda o sentido de uma transformação radical entre artista, trabalho e espectador. Assim, participar seria a elaboração em conjunto do trabalho, fazendo com que o conhecimento se dê ao mesmo tempo de sua elaboração. Os participantes podem "vivenciar" a proposta, desvelando, no momento mesmo do ato, o significado do trabalho. Situação semelhante ocorre na fita de Moebius; não é preciso escolher entre a interioridade e exterioridade, antes ou depois, pois o processo é simultâneo.

As experiências de espaço promovidas pelas propostas de Lygia Clark e de Hélio Oiticica encontraram chancela teórica na filosofia fenomenológica. O espaço da obra não se restringe àquele isolado por uma moldura ou um pedestal. Diferentemente, ao romper tal noção de autonomia passa a incorporar um conjunto de vivências intensamente experimentado pelo espectador. Ao incorporar o espaço vivencial do participante, a obra deixa de estar no espaço para ser no espaço, ganha qualidade de corpo. Dialogando com tal legado, o espaço em Cildo Meireles é pensado como um campo contínuo entre objeto e contexto, entre arte e mundo. Constata-se, entretanto, uma diferença na obra de Cildo Meireles. A influência do pensamento de Duchamp permitiu a radicalização das pesquisas de arte que tentavam pensar o objeto. Como linguagem, os trabalhos de Meireles afastam-se de uma noção de subjetividade

tradicionalmente impregnada no processo de significação do objeto artístico. Tal abordagem permitiu a eliminação da categoria da "expressão" ainda presentes nas obras dos artistas neconcretistas. No entanto, sua obra guarda algo da experiência sensível com os objetos. Seria possível mesmo perceber em sua obra, caracterizada pela reflexão do conceito de objeto de arte, o que era vivido em outros países com a preponderância da racionalidade própria das correntes artísticas conceituais, uma solicitação da *experiência*, uma fenomenologia característica recorrente na arte moderna e contemporânea brasileira, que em Cildo Meireles encontra-se mediada por um sistema de linguagem.

Desvios cromáticos

Nas investigações de Cildo Meireles, a noção de espaço pode vir a ser reavaliada por meio da saturação cromática. São trabalhos como *Desvio para o vermelho* (1967-1984), *Fontes* (1992), *Cinza* (1984-1986), *Marulhos* (1991-1997), em que a cor atua como elemento perturbador da ordem. Aqui, a cor é apresentada em sua potência máxima, encaminhando a experiência a uma situação-limite, a ponto de desnaturalizar o espaço. *Desvio para o vermelho* é um dos trabalhos monocromáticos em que Meireles elucida sua proposta de reavaliação do espaço fazendo uso da cor: três ambientes dispostos em um *continuum* – *Impregnação*, *Entorno*, *Desvio* – nos convidam a viver o vermelho em sua mais alta potência. *Impregnação* é o nome dado pelo artista ao primeiro ambiente e também é a designação de um fenômeno no campo ótico da Física. A impregnação como fenômeno físico é a tendência das ondas luminosas a se desviarem (na refração) para aquela de maior extensão, a vermelha. Aqui, mais uma vez, Meireles encontra no traspasse da ciência a solidariedade conceitual para a construção de sua mitologia poética.

Imersos na cor vermelha, tal ambiência cria uma situação inesperada, uma visão quase planar que nos inicia em uma nova relação com a obra. Nesta situação, o olho está entregue à própria sorte, condenado a vagar em busca de um ponto de apoio, de estabilidade. Esforço vão... Uma vez livre das referências narrativas, a cor estrutura o espaço. O vermelho invade o espaço a ponto de constituí-lo. Em uma intensidade inimaginável, o vermelho incita nossa percepção a pulsar em seu grau absoluto. Diferencia-se assim de uma certa normalidade do cotidiano, reaparece como estranhamento. A impregnação cromática do espaço encontra antecedentes

no *Atelier Rouge* (1911) de Matisse, no qual a presença absoluta da cor vermelha na tela estrutura o que seria uma nova concepção de espaço a partir da inteligência cromática.

Em *Impregnação*, encontramo-nos imersos em uma sala de estar em que todos, absolutamente todos os objetos são vermelhos. Quadros de amigos artistas, móveis, livros, pequenos objetos, rastros de história pessoal dão origem, simultaneamente, à atmosfera de afetividade e à opressão dos ambientes domésticos. Carmim, escarlate, escuro, claro, o vermelho percorre todo o espectro de matizes, oscilando entre o polo das pequenas alegrias e afabilidades e o da sensação de imobilidade, da paralisação da corrente de ar. Como se aqui fosse o *habitat* do cidadão médio que, segundo Kathrin Rosenfield, é sugerido no *Le grand verre* de Duchamp. O homem, esmagado "pela sofisticação da 'máquina' racional, capaz de transformar o que há de pior na humanidade – o homem médio, covarde, acanhado e submisso – em forças sociais". (KATHRIN,1996)

Prosseguindo no fluxo do trabalho, adentramos no *Entorno* em que, no chão, uma enigmática garrafa entorna quantidade desmesurada de líquido vermelho desproporcional ao seu minúsculo tamanho: subversão da relação dentro e fora, continente e conteúdo. É a cor invadindo a materialidade do campo-chão, livre das injunções de preenchimento da forma. Em *Entorno*, o estranhamento do primeiro ambiente se intensifica. As paredes vazias, o foco no campo horizontal do solo não permitem que reconheçamos nosso corpo em nenhum ponto. Não há onde espelhar uma suposta subjetividade de nossas sensações. A imagem que temos de nós, sujeitos divorciados do mundo, é abalada. Resta-nos, assim, a alternativa de deixar o corpo habitar o trabalho em busca de novas significações. Aqui, somos levados a romper com uma atitude descorporificada da carne da vida; estamos *no* vermelho. Tal como em *Impregnação*, o vermelho invade o espaço a ponto de constituí-lo. O líquido escorrendo da garrafa de vidro parece formar um contínuo ininterrupto com a exterioridade, como se o movimento de saída e entrada, interior e exterior fosse um só. Uma vez instalados no vermelho, somos este incessante movimento. Mas o vermelho, nesse caso, é fundamentalmente "desvio", interrompe a ordem, transtorna o modo como entendemos no mundo.

Em Meireles, os desvios que podem ser cromáticos, semânticos, espaciais ou materiais, apenas para citar alguns, dizem respeito à própria redefinição de arte. É como se em sua

investigação poética sobre o conceito de artista nos deparássemos com algo próximo à ideia de real pela psicanálise do real; como aquilo que não se entrega à ordem e não cessa em retornar ao momento em suspenso de seu lance inicial.

Não por outro motivo, as ideias de passagem, como em *Malha da Liberdade,* de atravessamento em *Através* (1983-1989) são uma constante em sua obra, pois em tais experiências podemos nos perder para nos achar em outros termos. Em *Através*, indícios de restrição de locomoção, redes de pesca, cercas de pasto, pedaços de voal, venezianas, cercas de jardim, portões de madeira, grades de prisão, cercas de ferro, mosqueteiros, barreiras policiais, arames farpados, redes para quadra de tênis, provocam o efeito semelhante de estarmos perdidos em uma teia, de estarmos dando voltas sem um caminho certo. A obra enseja o desafio de estarmos à deriva, pois só quando perdemos o mundo é que começamos a nos encontrar e a perceber onde estamos, e a extensão infinita de nossas relações. (CAVELL,1997) Em última análise, o artista proporia que, a partir da perda de nossas certezas, seria possível dar início à nova relação de construção entre a obra, o sujeito e o mundo. No limite, "a poética do desvio" de Cildo Meireles declara que a arte é desvio, uma atividade transgressora cuja tarefa é a recolocação do real, a repontencialização poética da existência.

Recebido em 19/03/2017 e aprovado em 05/05/2017.

Referências

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CLARK, Lígia; OITICICA, Hélio. *9° Salão Nacional de Artes Plásticas*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 13/11-21/12/1986 (catálogo de exposição).

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KATHRIN H. Rosenfield. *T.S Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Ilumminuras, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos 1970-75. In HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo ampliado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos inéditos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Os trabalhos submetidos à publicação na *Poiésis* são avaliados por um corpo de revisores independentes através do sistema duplo-cego (*double-blind review*), o que significa que a(s) identidades do(s) autor(es) não são reveladas aos revisores, e vice-versa, ao longo de todo o processo de revisão.

Os Editores assumem que a submissão do trabalho à publicação na *Poiésis* indica seu ineditismo, ou seja, que o mesmo ainda não tenha sido publicado em qualquer outra revista de língua portuguesa.

Estrutura da Revista:

1) Dossiê temático

2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial

3) Conexão Internacional

4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes

5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas

6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento

7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa

8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCAUFF no ano em curso.

Formatação geral do artigo

Os trabalhos devem ser inéditos no Brasil, escritos em português ou em espanhol com uma extensão de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências). Devem ser encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5).

Já as imagens (em número que pode variar de 3 a 5) devem ser encaminhadas em arquivo tiff ou jpeg, com resolução mínima de 300 dpi.

Folha de Rosto

Todas os artigos submetidos devem incluir uma folha de rosto com as informações de cada um dos autores, contendo: nome, titulação, vínculo institucional e situação acadêmica (se for o caso), endereço institucional, telefone institucional, e endereço de e-mail.

Formatação da página

O texto do artigo deve ser produzido em página com formato A4, margem de 2 cm nos quatro lados da página.

Resumo e Abstract

Antes do início do desenvolvimento do texto, o(s) autor(es) deve(m) incluir um Resumo com de 100 a 150 palavras, redigido de forma clara e precisa, e que seja consistente com as questões tratadas no desenvolvimento do artigo. O Resumo deve ser escrito em português ou em espanhol, seguido das palavras-chave, em número que pode variar entre 3 e 5. Depois das palavras-chave, o(s) autor(es) deve(m) incluir o *Abstract*, uma versão precisa do Resumo para a língua inglesa, seguido da versão para o inglês das palavras-chave (*Keywords)*

Corpo do texto

Todas as páginas devem ser numeradas e o texto deve conter: Título, Resumo, *Abstract* (em inglês), o texto propriamente dito, Notas e Referências. As legendas das imagens, se houver, devem ser incluídas após as Referências. O corpo do texto deve ser justificado, sem qualquer recuo para indicação de parágrafo.

Espaçamento

O artigo deve ter entrelinhas de 1,5, com outro espaçamento de entrelinhas de 1,5 entre os parágrafos. Nas Referências, deve ser incluído um espaçamento de entrelinhas de 1,5 entre as referências, de maneira a evitar erros editoriais.

Fontes

Para o corpo do texto, usar Times ou Times New Roman, corpo 12. Nos títulos, usar Times ou Times New Roman, corpo 14, negrito, com apenas as iniciais em maiúsculas, enquanto para os subtítulos usar Times ou Times New Roman, corpo 12, negrito, com as iniciais em maiúsculas.

Palavras em língua estrangeira

Todos os artigos submetidos à *Poiésis* devem estar escritos em português ou em espanhol, com exceção para o *Abstract* e das *Keywords*, que deverão estar em inglês. Ao usar palavras em língua estrangeira, é necessário que as mesmas estejam em itálico.

Regras Ortográficas

Os Editores assumem que todos os artigos submetidos à publicação na *Poiésis* tenham sido revisados quanto às regras ortográficas da língua portuguesa ou da língua espanhola, quando for o caso, sob responsabilidade de seus respectivos autores.

Citações

Os artigos submetidos à *Poiésis* devem fazer referências às citações entre parênteses dentro do corpo do texto, logo após a própria citação. Em concordância com as normas estabelecidas pela ABNT (NBR 10520), as citações empregarão o sistema de chamada autor-data, no qual o sobrenome do autor deve aparecer em letras maiúsculas e minúsculas quando dentro do fluxo do texto; e, quando destacado entre parênteses, deve aparecer em letras maiúsculas, seguido de vírgula e ano de publicação, outra vírgula e número da página do texto citado.

Exemplos:

A ironia seria assim uma forma implícita de heterogeneidade mostrada, conforme a classificação proposta por Authier-Reiriz (1982).

"Apesar das aparências, a desconstrução do logocentrismo não é uma psicanálise da filosofia [...]". (DERRIDA, 1967, p. 293)

Para as citações longas (com mais de três linhas), usar a mesma formatação do corpo do texto (fonte e entrelinhas), incluindo apenas um recuo diferente do resto do texto. Neste caso, usar recuo de 4 cm desde a borda esquerda da página.

Ibid., op. cit., loc. cit. etc.

A *Poiésis* não faz uso de *ibid., op. cit., loc. cit.* e assim por diante. Todas as referências ao mesmo texto devem aparecer exatamente da mesma maneira, com a possível exceção dos diferentes números de páginas indicadas como fonte.

Para outras situações de citação, recorrer à NBR 10520 (ABNT).

Notas de final de texto

As notas de final de texto devem ser utilizadas para observações substantivas, mas não para o propósito de referência às fontes citadas. As notas de final de texto devem aparecer separadas do corpo do texto do artigo, imediatamente anterior às Referências (bibliográficas).

Observação: A *Poiésis* não faz uso de notas de rodapé e seu emprego implicará na devolução do texto para revisão pelo(a) autor(a).

Imagens

Deve haver clara indicação do ponto de inserção das imagens no texto. Uma nota entre colchetes será suficiente, conforme exemplo abaixo:

[Figura 1]

As imagens devem ter as seguintes características:

- arquivo tiff ou jpeg
- resolução mínima: 300 dpi
- saída para impressão (mínima): 13 x 18 cm
- número de imagens: de 3 a 5 por trabalho submetido

Legendas das imagens

As informações a respeito das imagens devem aparecer ao final do texto, depois das Referências, contendo os seguintes dados: nome do autor da obra representada na imagem, título da obra (em itálico), ano de realização, técnica utilizada pelo(a) artista, dimensões (se for o caso) e fonte da imagem. O modelo abaixo deve ser empregado:

Figura 1:

Mira Schendel

A volta de Aquiles, 1964.

óleo sobre tela

92 x 130 cm

(Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.)

Referências

Ao final do texto, logo após as notas (se houver), deve ser incluída a seção intitulada Referências, com a lista completa das referências citadas no desenvolvimento do texto.

Formatação das Referências

A *Poiésis* recomenda que seja empregado o nome completo do(s) autor(es), sem o recurso de apenas as iniciais do primeiro nome. Um espaço de entrelinhas de 1,5 deve ser empregado entre cada referência, de maneira a evitar qualquer dúvida ou dificuldade no processo de editoração.

Livros

De acordo com as normas da ABNT (NBR 6023), os elementos essenciais das referências de livros são: autor(es), título, local, editora e data de publicação.

Neste caso, a referência começa pelo sobrenome do autor em maiúsculas, seguido do primeiro nome e nomes do meio (se houver) em maiúsculas e minúsculas; título em itálico; cidade; editora; e ano de publicação:

Exemplo:

GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998.

Periódicos

Seguindo as normas da ABNT, os elementos essenciais para referências de periódicos são: autor(es), título do artigo, título da publicação (em itálico), local de publicação, numeração correspondente ao volume e/ou número, paginação inicial e final, mês (se houver) e ano da publicação.

Exemplo:

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, Nova York, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

Livros ou periódicos em meio eletrônico

As referências devem obedecer aos padrões indicados para livros e artigos em periódicos, com o acréscimo das informações correspondentes à descrição do meio eletrônico (disquetes, CD-ROM, *online* etc.).

Quando se tratar de obras consultadas *online*:

ALVES, Castro. *Navio negreiro*. [S.l.]: Virtual Books, 2000. Disponível em: <http://www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/Lport2/navionegreiro.htm>. Acesso em: 10 jan. 2002.

SILVA, Mauro Marcelo de Lima. Crimes da era digital. *.Net*, Rio de Janeiro, nov. 1998. Seção Ponto de Vista. Disponível em: <http://www.brazilnet.com.br/contexts/brazil_revistas.htm>. Acesso em: 28 nov. 1998.

Quando se tratar de obras consultadas que tenham outro formato eletrônico, CD-Rom como exemplo:

VIEIRA, Cássio Leite; LOPES, Marcelo. A queda do cometa. Neo Interativa, Rio de Janeiro, n. 2, inverno 1994. 1 CD-ROM.

Para outras situações referentes às Referências, recorrer à NBR 6023 (ABNT).

Informação Final

As instruções para elaboração e submissão dos artigos devem ser cuidadosamente consideradas pelos autores, uma vez que os trabalhos aceitos para publicação que não estejam em acordo com as normas editoriais serão devolvidos para revisão e acertos pelos autores.

Os Editores agradecem a submissão dos artigos.

POIÉSIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes | Instituto de Arte e Comunicação Social | Universidade Federal Fluminense

URL: http://www.poiesis.uff.br | http://www.periodicos.uff.br/poiesis

Rua Tiradentes 148 - Ingá - 24.210-510

Niterói - RJ

Telefones: (21) 2629 9680 | 2629 9672

E-mail: poiesis@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Chefe de Gabinete do Reitor
Mário Augusto Ronconi

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Vitor Francisco Ferreira

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
Andrea Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitor de Graduação
José Rodrigues de Farias Filho

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Paola Secchin Braga

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Giuliano Obici

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Marina Cavalcanti Tedesco

Martha Ribeiro

Ricardo Basbaum

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2017, 303p., 21cm, il.).

Poiésis, Niterói, v. 18, n. 29, jan./jul. 2017. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura

POIÉSIS
Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense