

DA GÊNESE À INSTITUCIONALIZAÇÃO DO COLETIVISMO ARTÍSTICO BRASILEIRO: UM ESTUDO DA EXPOSIÇÃO ZONA DE POESIA ÁRIDA

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9006

Pedro Caetano Eboli Nogueira¹

Resumo: O presente artigo inicialmente remonta à primeira década dos anos 2000, para discutir a gênese do coletivismo artístico e ativista no Brasil, enquanto forma de coletividade distinta dos grupos. Neste bojo, sublinhamos os modos pelos quais estes coletivos exercem uma relação crítica com as instituições de arte. Em seguida, abordamos a maneira como a exposição Zona de Poesia Árida, realizada em 2015 no Museu de Arte do Rio, reencena uma série de querelas em torno do processo de institucionalização e historicização destes coletivos nos circuitos de arte contemporânea. Partindo dos subsídios teóricos de Cristina Freire, Lucy Lippard, Jacques Rancière e Peter Bürger, explicitamos de que forma as discussões que ganham corpo nesta exposição partem de uma relação simplista entre arte e práxis vital, em que a eficácia política depende de uma saída dos espaços da arte. Por fim, propomos a institucionalidade crítica como modo de manter, em tensionamento, certo campo de contaminações entre arte, não-arte, ativismo e política.

Palavras-chave: crítica institucional, coletivos, Zona de Poesia Árida, ocupação Prestes Maia, arte e política.

FROM GENESIS TO INSTITUTIONALIZATION OF BRAZILIAN ARTISTIC COLLECTIVISM: A STUDY OF "ZONA DE POESIA ÁRIDA" EXHIBITION

Abstract: This article initially traces back to the early 2000s to discuss the genesis of artistic and activist collectivism in Brazil as a distinct form of collectivity from groups. Within this context, we underline the ways in which these collectives maintain a critical relationship with art institutions. We then address how "Zona de Poesia Árida" exhibition, held in 2015 at Museu de Arte do Rio, reenacts a series of debates around the process of institutionalization and historicization of these collectives in contemporary art circuits. Drawing on theoretical contributions from Cristina Freire, Lucy Lippard, Jacques Rancière, and Peter Bürger, we explain how the discussions that emerge in this exhibition stem from a simplistic relationship between art and vital praxis, where political efficacy depends on exiting art spaces. Finally,

¹Professor Contratado do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil. Pedro Caetano Eboli atua como professor, crítico e curador independente de arte. <http://lattes.cnpq.br/4248026791173033> | <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331> | pceboli@gmail.com

we propose critical institutionalism as a way to maintain a certain field of contaminations between art, non-art, activism, and politics in tension.

Keywords: institutional critique, collectives, Zona de Poesia Árida, Prestes Maia occupation, art and politics.

DESDE LA GÉNESIS HASTA LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL COLECTIVISMO ARTÍSTICO BRASILEÑO: UN ESTUDIO DE LA EXPOSICIÓN "ZONA DE POESIA ÁRIDA"

Resumen: Este artículo remonta inicialmente a la primera década de los años 2000 para discutir la génesis del colectivismo artístico y activista en Brasil como una forma de colectividad distinta de los grupos. En este contexto, destacamos las formas en que estos colectivos mantienen una relación crítica con las instituciones de arte. Luego abordamos cómo la exposición "Zona de Poesia Árida", realizada en 2015 en el Museo de Arte de Río, reinterpreta una serie de debates en torno al proceso de institucionalización e historicización de estos colectivos en los circuitos de arte contemporáneo. Basándonos en las contribuciones teóricas de Cristina Freire, Lucy Lippard, Jacques Rancière y Peter Bürger, explicamos cómo las discusiones que surgen en esta exposición parten de una relación simplista entre arte y praxis vital, donde la eficacia política depende de salir de los espacios artísticos. Finalmente, proponemos la institucionalidad crítica como una forma de mantener cierto campo de contaminaciones entre arte, no arte, activismo y política en tensión.

Palabras clave: crítica institucional, colectivos, Zona de Poesia Árida, ocupación Prestes Maia, arte y política.

Uma exposição sobre o Dada. Outra! Qual é o problema com todo mundo, querendo fazer do Dada uma peça de museu? O Dada era uma bomba... você consegue imaginar alguém, meio século depois que uma bomba explodiu, tentando coletar seus estilhaços, para então colá-los e exibi-los?

Max Ernst

Acredito que o movimento desses coletivos será famoso quando não oferecer mais perigo, quando não cheirar mais a merda, quando virar fotos, filmes, livros, mestrado, doutorado, pós-tese, estiver em grandes bienais e museus para dizer o quanto aquele ato simbólico foi importante.

Túlio Tavares

Primeiro ato: a gênese dos coletivos de arte e ativismo

O teórico e crítico de arte Felipe Scovino destaca que “a reunião e a geração de coletivos de artistas no Brasil dá-se com maior volume no início dos anos 2000” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 14), década que assistiu à criação e extinção de dezenas deles. É importante sublinhar que esta forma de grupalidade, circunscrita sob o nome de “coletivo”, nos remete a um período histórico específico, embora o termo tenha sido muitas vezes atribuído, *a posteriori*, a diversos grupos brasileiros de artistas anteriores a este momento. Este é o caso, por exemplo, de grupos brasileiros de artistas dos anos 1980 e 1990, que não

eram então classificados enquanto “coletivos”, tais como *A Moreninha*, *3NÓS3*, *Nha-ú*, *Grupo Atmosfera*, *Grupo Guará*, *Moto Contínuo*, *Seis Mãos*, *Dupla Especializada*, *Grupo Oxente de Intervenção Ambiental*, *Formiga sabe que roça come*, *Carasparanambuco etc.*

A este respeito, também podemos observar a mostra *Panorama da Arte Brasileira* de 2001, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Renato Rezende. Ela reuniu trabalhos dos coletivos *Camelo*, *Mico*, *Atrocidades Maravilhosas* e *Clube da Lata*, à época chamados de “grupos de artistas” (REZENDE et al, 2001). É curioso notar que, embora houvesse um interesse em mostrar trabalhos realizados coletivamente, a denominação “coletivo” não aparece no catálogo da mostra, indicando que, ao menos no meio das artes visuais, ela talvez não fosse tão natural quanto nos parece aos dias de hoje. Em todo caso, mesmo se referindo a grupos de artistas, os curadores já apontavam para algumas das concepções que seriam recorrentes no imaginário que ronda o coletivismo artístico brasileiro, especialmente no que concerne às estratégias de diluição da autoria e crítica institucional. Nesta ocasião, eles declararam ter percebido

uma direção geral de todos estes grupos, ao buscarem inverter hierarquias em nosso sistema de artes, isto é, gerar um questionamento daquele circuito validado unilateralmente pela crítica, galeria ou museu, de modo a construir um reposicionamento frente à ideia de autoria, ao valor comercial da obra e à arte como postura ética (REZENDE et al, 2001, p. 12).

No ano de 2003, ao se referir a diversos “grupos de artistas brasileiros dedicados a intervenções públicas e efêmeras” (COCCHIARALE, 2004, p. 69), dentre os quais figuram os mesmos *Camelo* e *Atrocidades Maravilhosas*, o crítico e teórico da arte Fernando Cocchiarale também não usa o termo “coletivo”. O autor destaca o modo como suas atitudes

colidem com a noção de autoria individual, que supunha estilo e identidades reconhecíveis, singulares, permanentes e as substituem pela dispersão de conexões feitas, desfeitas e refeitas, análoga à rede eletrônica por meio da qual se comunicam. Consequentemente, configuram um fenômeno cuja estratégia consiste, parcialmente, em resistir à categorização e à classificação pelo discurso teórico-crítico, e, em criticar os poderes estabelecidos, sobretudo aqueles que atualmente delimitam a instituição Arte (COCCHIARALE, 2004, p. 69).

Já Ericson Pires (2007), no livro *Cidade Ocupada*, publicado seis anos depois da exposição e quatro anos após o artigo supracitado, já usa o termo *coletivo* para se referir ao *Atrocidades Maravilhosas*. Isto permite intuir que muitos desses grupos, hoje difundidos enquanto coletivos, tenham sido relacionados *a posteriori* a esta categoria, que ainda estava sendo gestada naquela primeira década do século XXI. Ao longo desta década, a grupalidade dos coletivos seria vinculada a um certo conjunto de ideais e a um imaginário particular. Alguns traços deste imaginário podem ser observados na tese de doutorado da pesquisadora Claudia Paim (2012), defendida em 2009. A autora enumera alguns dos *modos de fazer* dos coletivos, caracterizando-os como

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

da prática ou como meio para a sua organização e difusão); podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea (PAIM, 2012, pp. 18-19).

A pesquisadora Brígida Campbell (2015), também relaciona esta forma de grupalidade à acelerada troca de informações que o advento e a difusão da internet possibilitaram, e que teria fomentado um ambiente favorável às trocas e organizações horizontais e em rede.

O historiador André Mesquita, por sua vez, acrescenta outros dois fatores para a difusão destes grupos: “a criação de intercâmbios presenciais entre artistas por meio de residências e ocupações e a vontade de produzir arte que *transforme o real*” (MESQUITA, 2011, p. 207). Este autor compreende que os coletivos se diferenciam dos grupos de vanguarda da primeira metade do século XX pela busca de fragmentação, em detrimento da unidade ideológica. Tratam-se, para ele, de formações “descentralizadas e heterogêneas, determinadas, muitas vezes, pelas relações entre os três vetores principais de produção: a autoria de um projeto, processos de organização e criação de uma obra” (idem, p. 44). Para Mesquita, o experimentalismo lançado por estes grupos não se restringiria ao âmbito das ações que realizam, mas atravessa seu próprio modo de organização.

Também observamos traços de um *imaginário coletivista* no esforço empreendido pelo teórico e crítico de cinema Cezar Migliorin (2012). Ele busca definir o que seria um *coletivo*, muitas vezes diferenciando-o daquilo que seria um *grupo*, ainda que por muito tempo esta distinção sequer existisse:

Um coletivo é mais que um, e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. Tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas e, em um dado momento, encontram-se tensionadas entre si. O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável seja pelos seus membros (MIGLIORIN, 2012, p. 308).

Assim, a *forma-coletivo* foi gradativamente se consolidando enquanto uma grupalidade que resulta da reunião - efêmera ou duradoura - de um conjunto de indivíduos em torno de determinadas questões, possivelmente de caráter estético e/ ou político, com o objetivo de propor algum tipo de ação conjunta. O caráter flutuante de suas formações seria recorrente, de modo que muitos destes grupos permutam membros e se extinguem, para então originarem novos coletivos. Os experimentos nas formas de criar e de estar juntos constituiria, por sua vez, uma de suas preocupações recorrentes, com ênfase em processos e modos decisórios que exercitam a horizontalidade e a colaboração.

Este conjunto de problemas, no seio de um *imaginário coletivista*, poderia dar ensejo a uma aproximação entre esta tipologia de grupalidade e algumas das figuras de um certo ideal do sujeito político no contemporâneo, tais como a *multidão*, de Michael Hardt e Antonio Negri (1995), e o *bando*, de Hakim Bey (2004). Traçando um paralelo com Jacques Rancière (2009), o ímpeto de horizontalidade e o tensionamento das hierarquias que estruturam o mundo compartilhado talvez pudessem ser justapostos ao princípio de *democratismo estético* e de um *sensível heterogêneo*, expresso na própria forma de

organização dos coletivos. Seguindo este raciocínio, a relação paradoxal e irresoluta entre unidade e fragmentação resultaria em uma formação inerentemente dissensual. A respeito das relações entre esta forma de grupalidade e a política, o pesquisador Gavin Adams já havia ressaltado que

o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas (ADAMS, 2006, p. 3).

Mas se os coletivos constituem uma forma de grupalidade passível de ser situada historicamente, esta hipótese não deve obliterar os vários modos como ela se materializa e as diversas formas de organização que levam seu nome. Afinal, ainda que sua história seja relativamente recente, os coletivos podem assumir características e experiências muito distintas, que apenas um exame caso-a-caso poderia perscrutar com uma precisão um pouco maior. Neste sentido, dada a plasticidade da *forma-coletivo*, qualquer tentativa de definição generalista corre o risco de descrever uma espécie de *imaginário coletivista*, antes de caracterizar um conjunto de práticas que atravessam a todos ou à maioria dos coletivos.

É certo que este *imaginário* produz efeitos nos horizontes de compreensão dos grupos do passado, assim como incide nas práticas dos coletivos atuantes no presente, mas não podemos perder de vista o substrato idealista e, muitas vezes, ideológico, que lhe acompanha. A este respeito, destaco que esta *fantasia coletivista* se aplicaria apenas aos grupos que a pesquisadora Ana Carolina Freire (2016) caracterizou como “indivíduo coletivizado”, integrados por artistas que se reúnem para produzir uma única obra. Esta tipologia, segundo a autora, seria socialmente mais valorizada que os “coletivos de indivíduos”, compostos por indivíduos que produzem seus trabalhos próprios, apenas obedecendo a uma temática comum.

Se houve um primeiro momento de consolidação do termo “coletivo”, este período foi sucedido, aproximadamente uma década depois, pela institucionalização dos coletivos nos circuitos de arte contemporânea. Contudo, este movimento de institucionalização é frequentemente acompanhado de polêmicas pois, como veremos a seguir, os coletivos sempre estabeleceram relações críticas com as instituições de arte.

André Mesquita atribui, ao frequente interesse dos coletivos por uma imbricação entre arte e ativismo, à “conjunção entre uma estética própria e um exercício organizacional, que enfatiza os processos de interação e a redefinição simbólica ou concreta das regras sociais ou políticas” (MESQUITA, 2011, pp. 225-226). O pesquisador Sebastião Oliveira (2012), por sua vez, situou a proliferação dos coletivos em um contexto político mais amplo, relacionando-a com uma série de fenômenos socioeconômicos que marcaram o início do século XXI. Se por um lado,

o neoliberalismo chega à situação de domínio quase absoluto das relações socioeconômicas e da produção de subjetividade, por outro foi justamente na primeira década deste novo milênio que (re) surgiu uma nova forma de atuação e organização política. Utilizando-se da comunicação em rede, que é também uma das características da economia capitalista globalizada, ativistas de todo o globo passaram a organizar ações contra os ícones do sistema neoliberal: os encontros do G8, as reuniões do Fórum Econômico Mundial (...) etc. E é exatamente nessa conjuntura que vai se formando uma rede de coletivos ativistas no mundo todo, propondo novos modos de ação política: não-partidária, descentralizada, festiva, heterogênea, e que atua em colaboração com

diversos outros tipos de coletividades, tais como os movimentos populares e os coletivos de artistas. Nesse momento peculiar, surge uma nova explosão de coletivismo (NETO, 2012, pp. 30-31).

Contudo, ainda devemos observar um outro aspecto dos modos de subjetividade insuflados pelo neoliberalismo neste contexto. Ao longo dos anos 1990 e nos primeiros anos da década seguinte, uma série de estratégias de “guerrilha institucional” procuravam suprir a falta de verbas estatais dedicadas à arte e à cultura. Neste âmbito, a formação de grupos de artistas se justificava, em parte, pela necessidade pragmática de dividir responsabilidades e gastos, uma vez que a possibilidade de dedicação exclusiva às práticas artísticas era muito restrita. Eventos e espaços de arte autogestionados tanto preenchiam uma carência do Estado, quanto proporcionavam experimentos nos formatos institucionais.

Parte desta energia voluntarista e mobilizadora da sociedade civil seria direcionada para a *política de editais*², inaugurada pelas políticas do Ministério da Cultura do primeiro governo Lula (2003-2007). Mas o repúdio às instituições se constituiu como um repertório discursivo comum aos círculos de coletivos, como destacado pelo pesquisador e ativista Ricardo Rosas:

Um ponto básico em se tratando de entender os coletivos de arte brasileiros é sua frequente atuação fora dos meios institucionalizados, isto é, daqueles que na sociedade em geral validam o que pode ser tido como “arte” ou não (...). já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida (...). Sem sentido ou repletas deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares (ROSAS, 2015, p. 29).

Entretanto, como o pesquisador Guy Amado muito bem observou, para além da escassez de locais e instituições para abrigar boa parte da produção artística desta época, havia um “questionamento, por assim dizer, de tons político-ideológicos norteando a atividade de algumas organizações coletivas de artistas, apontando para uma certa ‘atitude’ de repúdio em relação à própria noção de instituição” (AMADO, 2003, n.p.). Neste contexto, havia uma proximidade muito grande entre a gênese dos coletivos de artistas e dos espaços experimentais de arte, como evidenciado pela pesquisadora Kamilla Nunes (2013).

O historiador André Mesquita, por sua vez, já havia apontado para as relações de fricção entre coletivos e instituições de arte, embora defendesse o abandono de

certa visão romantizada de coletivos de artistas como “brigadas anti-institucionais”. Dentro do jogo institucional, que pode ou não dar visibilidade àqueles que interessam ao sistema, a arte ativista e coletiva têm sido absorvidas gradualmente por grandes exposições internacionais (MESQUITA, 2011, p. 233).

Contudo, se a atuação dos coletivos é recorrentemente associada à crítica institucional, não se trata de uma posição atribuída “de fora” a esses grupos, embora tampouco se trate de algo que lhes seria essencial. Esta preocupação foi desenvolvida no âmbito de uma série de discussões que acompanharam a própria gênese dos coletivos, sendo gradativamente constituídas. As relações conflituosas entre os coletivos

² Em adição ao modelo das Leis de Incentivo à Cultura, que marcava as políticas culturais no Brasil desde a redemocratização, o governo Lula criou a chamada *política de editais*. Por meio de diversos editais públicos, o Ministério da Cultura (MinC) passou a destinar recursos para o fomento direto a centenas de médios e pequenos projetos.

paulistanos e as instituições de arte fazem parte de um repertório de problemas que acompanharia suas mais diversas práticas estético-políticas. A formação destes problemas, por sua vez, deve ser compreendida no seio de um certo sistema colaborativo, posto em marcha pelos coletivos e evidenciado por Daniel Lima:

O que a gente enxerga aqui é uma característica muito particular desse grupo de São Paulo, que é um sistema de colaboração muito intenso. Apesar de haver diferenças e muitos pontos de vista distintos, tem a noção de uma continuidade da pesquisa. Um grupo vai até um certo ponto com a pesquisa, o outro pega essa questão trabalha de outra maneira, segue em outro caminho com isso (HERKENHOFF et al, 2015, 54:10).

A crítica institucional foi um dos elementos que acompanhou a constituição desta forma de grupalidade, contribuindo para manter suas linguagens em uma relação de diálogo e tensionamento com o meio da arte. Assim, ainda que os coletivos estejam sendo gradativamente absorvidos pelo meio da arte, a crítica institucional continua sendo atualizada e marcando esta inserção. Veremos, a este respeito, uma série de polêmicas em torno da exposição *Zona de Poesia Árida*, realizada aproximadamente uma década após a consolidação do termo coletivo. Cabe compreender alguns dos elementos desta discussão específica, em consonância com um certo horizonte da crítica social que embebe nosso tempo.

Segundo ato: *Zona de Poesia Árida* e a institucionalização do coletivismo paulistano

A seguir, abordamos uma série de polêmicas ocorridas em torno da exposição *Zona de Poesia Árida*, realizada em 2015 no Museu de Arte do Rio. Trata-se de um dos fios do emaranhado histórico que contribuiu para institucionalizar e inserir os coletivos de arte e ativismo artístico brasileiros nos circuitos de arte contemporânea, aproximadamente uma década depois do termo “coletivo” ter sido cunhado e difundido. A mostra se atinha integralmente ao desenvolvimento do coletivismo ativista e artístico na cidade de São Paulo, reunido em torno da ocupação Prestes Maia³ nos primeiros anos da década de 2000. Este circuito, em suas interfaces com os movimentos sociais, foi determinante para a difusão desta forma de grupalidade.

³ Ocupado pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC) em 2002, o prédio de 22 andares, localizado na avenida Prestes Maia, São Paulo, chegou a reunir cerca de 468 famílias e pouco mais de 2.000 pessoas, sendo considerado uma das maiores ocupações verticais da América Latina. Entre 2004 e 2006, uma série de coletivos desenvolveram exposições e táticas estético-políticas junto a esta ocupação. Seu objetivo era mudar o valor atribuído à Prestes Maia na opinião pública, evitando sucessivas ações de despejo. Assim se constituiria aquilo que a artista e ativista Fabiane Borges chamou de uma “órbita geracional dos assim chamados coletivos de arte” (BORGES, 2010, p. 71). Este momento seria determinante para dar forma aos coletivos brasileiros de arte e ativismo tal como os concebemos hoje.



Figura 1: Coletivo Frente Três de Fevereiro: Bandeira “Zumbi Somos Nós” na Ocupação Prestes Maia, São Paulo (2006). Fotografia de Julia Valiengo. Fonte: <<https://tinyurl.com/5fttxndh>>. Acesso 31 mar 2024.

Os curadores, Daniel Lima e Túlio Tavares, foram figuras centrais na constituição do circuito de coletivos exibido, além de já terem promovido uma série de eventos do tipo. O conteúdo da mostra foi constituído por 55 trabalhos produzidos por 16 coletivos paulistanos⁴, reunindo vídeos, fotografias, gravuras, intervenções e performances. A exposição aprofundava e dava continuidade a uma série de questões que haviam sido abordadas no suporte instalativo *Poética do Dissenso*, exibido por ocasião da mostra *O abrigo e o terreno* (2013), uma das mostras inaugurais do Museu de Arte do Rio. Organizada por Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, esta exposição foi palco de uma série de polêmicas em torno da institucionalização do ativismo coletivista paulistano (NOGUEIRA, 2022), querelas que seriam reencenadas em *Zona de Poesia Árida*.

⁴ A mostra tratava dos coletivos *A Revolução Não Será Televisada*, *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cia Cachorra*, *COBAIA*, *Contrafilé*, *Dragão da Gravura*, *EIA*, *Elefante*, *Espaço Coringa*, *Esqueleto Coletivo*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Mico*, *Nova Pasta*, *ocupeacidade e Política do Impossível*.

Se o museu havia sido criticado pelo fraco espaço de debate e crítica dedicado a *Poética do Dissenso*, *Zona de Poesia Árida* contou com uma *Conversa de Galeria* e duas edições da *Rádio Debate*, realizadas na própria instituição. Nestas ocasiões, o conjunto de questionamentos que havia emergido em *Poética do Dissenso* foi novamente mobilizado. No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, a fala de Rodrigo Araújo, integrante do coletivo *BijaRi*, situa essa tensão:

eu me pergunto: nós, que estivemos lá em São Paulo, numa frente de luta muito radical, clara, durante mais de dez anos, contra a gentrificação da cidade, contra esse tipo de construção de cidade que é excludente, contra a construção desse espaço que não inclui, que socio politicamente não agrega. Como que a gente tá aqui dentro desse lugar que faz parte de tudo aquilo que a gente lutou contra? Então a nossa presença aqui é uma grande contradição (HERKENHOFF et al, 2015a, 4:55).

Mas além da contradição supracitada, o teor da crítica institucional ganhou mais uma camada no âmbito desta exposição: a efetividade política dos trabalhos expostos também foi interrogada. Para muitos dos artistas e coletivos participantes, a mostra teria esterilizado o teor político original destas ações invariavelmente efêmeras, ao inseri-las naquele espaço institucional mediante suportes documentais. Estas estratégias expográficas, amplamente utilizadas em trabalhos artísticos de natureza transitória, não carregariam consigo a dimensão de interferência no mundo real, anulando sua carga política de ação direta in loco.

Este seria um dos questionamentos colocados pela artista e ativista Fabiane Borges à exposição, no âmbito de uma conversa com escritora e ativista Élide Lima, que resultaria no texto *Sobre a exposição Zona de Poesia Árida – Conversa de Véspera*, distribuído virtualmente. Fabiane sugere que os coletivos tenham desenvolvido uma arte situada nas bordas da linguagem, portanto totalmente refratária ao formato museológico. Ela se pergunta se seria mesmo possível “chamar de registro certas peças dessa coleção, agora museológica (...) [e se,] de dentro do museu, ela continuará ativando a voz das ruas?” (BORGES & LIMA, 2015, p. 3). A artista também afirma que a mostra reúne “uma no meio da arte sem linguagem de arte, uma arte de registro, que mostra o artista agindo, mas não tem profundidade na linguagem estética em si mesmo” (idem), uma vez que foram “feitas mesmo para a rua e não para um museu” (ibidem), resultando em trabalhos óbvios e panfletários. Nas considerações de Fabiane Borges vemos de que modo a discussão sobre uma despolitização das ações de ativismo, decorrente de sua inserção institucional e distância da vida, está entrelaçada a uma discussão relativa aos suportes empregados.



Figuras 2 e 3: Vistas da Exposição *Zona de Poesia Árida*, no Museu de Arte do Rio (2015). Fotografias de Daniel Lima. Fonte: <<https://tinyurl.com/mwcu9us>>. Acesso 31 mar 2024.

Mais ou menos na mesma época em que diversos artistas manifestavam os horizontes de uma *crítica institucional* em suas poéticas, uma série de teóricos também começaram a conceituá-la, como foi o caso do crítico alemão Peter Bürger. Em seu livro *Teoria da Vanguarda*, publicado em 1974, ele localiza um

germe da *crítica institucional* nas vanguardas históricas, quando “o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica” (BÜRGER, 2009, p. 52). Curiosamente, o ponto de vista de Fabiane Borges encontra eco em algumas das questões que este teórico havia atribuído ao âmbito das vanguardas artísticas:

Na obra de arte engajada há sempre o perigo de que o engajamento permaneça exterior à própria obra - como totalidade forma-conteúdo - e lhe destrua a substância. Neste nível da argumentação, movimenta-se a maior parte das críticas à arte engajada (...). Nos casos em que a organização da obra a partir do engajamento dá resultado, um outro perigo ameaça a tendência política: sua neutralização por meio da instituição arte. Recebida no contexto de uma produção cuja característica comum consiste no descolamento da práxis vital, a obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político da obra individual (BÜRGER, 2009, pp. 159-160).

Se Fabiane Borges compreende que a distância das ruas e a “falta de uma linguagem estética em si” esterilizam a política dos trabalhos dos coletivos, para Peter Bürger uma obra de arte engajada se veria despida de seu teor político uma vez inserida no contexto institucional e descolada da vida, mas também caso o engajamento permaneça exterior ao próprio trabalho. Ambos compreendem a necessidade de uma indistinção entre forma e matéria como condição para qualquer produção artística que almeja advogar para si um estatuto político. O crítico também considerou que o “efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra funciona” (BÜRGER, 2009, p. 160).

Contudo, a questão se complica: a própria incidência da instituição nos efeitos sociais de uma obra, bem como a necessidade de um “meio” para que a arte seja identificada enquanto tal, já apontam para a indefinição de suas fronteiras. Aqui, a aplicação da categoria *arte* não depende mais de atributos intrínsecos percebidos em um objeto dado, mas o próprio recorte deste objeto enquanto *arte* acarreta outros modos de percebê-lo. Se a arte passa a depender de um dispositivo que a circunscreve e a torna visível enquanto tal, então esse recorte - aqui representado pela instituição - se torna parte constitutiva da materialidade de uma obra.

Se fôssemos capazes de conceber uma espécie de “núcleo duro” da crítica institucional, poderíamos dizer que ele repousa na compreensão de que a arte não pode ser observada fora de sua circunscrição a um campo social, prenhe de assimetrias e relações de poder a serem evidenciadas. A contrapelo de todo ímpeto autonomista da arte, cuja separação da *praxis vital* o museu muitas vezes representaria (BÜRGER, 2009), as diversas formas de crítica institucional defendem a impossibilidade de dissociá-la das condições materiais que a circunscrevem. Este pressuposto geral serviu de matriz para uma miríade de práticas que vêm se desdobrando, não apenas de acordo com as condições materiais tomadas como elemento a ser problematizado nas instituições, mas com os contextos em que emergiram, sempre modulados pelas estratégias particulares dos artistas. Assim, a crítica institucional vem assumindo diversos matizes que, até certo ponto, manifestam determinados horizontes da crítica social correntes em cada momento.

Bürger pontua que o movimento dadaísta, por exemplo, “não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2009, p. 53). Suas críticas teriam tornado “reconhecível a instituição arte em seu papel determinante para o efeito da obra individual” (BÜRGER, 2009, p. 154) e em sua dissociação da *praxis vital*. Neste sentido, as vanguardas teriam tornado visível a instituição de arte, já na forma de uma crítica. O autor interpreta os ready-made de Marcel Duchamp neste sentido, asseverando que eles

produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja arte. O fato de Duchamp assinar os ready-made guarda uma clara referência à categoria de obra (...). A provocação de Duchamp se dirige contra a instituição social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela (BÜRGER, 2009, p. 107).

Considero importante frisar que, ao naturalizar o tipo de transposição desferido por Marcel Duchamp, apenas porque o artista hoje faz parte de um certo cânone ocidental da história da arte, negligenciamos toda a polêmica que o gesto radical do artista instaurou, na época, bem como sua potência de estranhamento. Em todo caso, enquanto a polêmica instaurada pelo gesto de Duchamp teria se dado no âmbito de uma disputa sobre a pertinência ou não dos ready-mades à *arte*, no caso de *Zona de Poesia Árida*, a discussão giraria em torno da pertinência ou não dos registros expostos à *política*. Por sua vez, se a crítica institucional dos anos 1960 e 1970 defendia a saída da arte de seus espaços próprios, tanto no âmbito das vanguardas, quanto da exposição em pauta, tratava-se do movimento contrário: levar a *não-arte*, ou a *não-apenas-arte*, para dentro das instituições.

Contudo, enquanto a operação duchampiana poderia ser mais facilmente caracterizada como um deslocamento – muito embora, como observado por Peter Bürger, o artista também tenha nomeado e assinado os *ready-mades* -, convém problematizar o uso da palavra transposição para denominar a inserção de ativismos nos espaços da arte. Ele pode acarretar a compreensão de que as ações dos coletivos estariam totalmente apartadas do meio da arte, sendo colocadas em contato com este por meio de um gesto curatorial. Devemos recordar que diversos membros dos coletivos são artistas, de modo que as próprias lógicas poéticas que subjazem à arte não cessam de permear suas ações. Além disso, o uso do termo transposição poderia levar ao entendimento de que as ações dos coletivos teriam chegado “intactas” nos espaços da arte. Contudo, a efemeridade destas intervenções determinou que apenas textos, vídeos, fotografias ou objetos fossem mostrados.

Nos mesmos anos 1960 e 1970 em que a crítica institucional ganhou força, a exposição e comercialização de documentos de ações efêmeras se tornou uma prática corrente na arte, no bojo dos processos de *desmaterialização da obra*, como denominados pela crítica Lucy Lippard (2007). De acordo com a teórica e crítica da arte Cristina Freire, haveria um liame fundamental entre os ímpetus de *crítica institucional* e de *desmaterialização da obra*, em que a transitoriedade dos meios rejeita “a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte” (FREIRE, 1999, p. 30). A autora compreende que as fotografias inicialmente tinham como função servir de

índices das obras, sinais do processo de sua formulação. Nas performances, as fotografias registram o ocorrido, ali, naquele momento. Lembremos que o papel inicial da fotografia na arte Conceitual foi documentar ações ou fenômenos (idem, p. 103).

Neste caso, caberia compreender obra e registro como duas materialidades diferentes, ainda que estes documentos tenham se tornado, muitas vezes, as únicas reminiscências passíveis de serem comercializadas, colecionadas e exibidas. Contudo, Freire aponta um risco que ronda este tipo de inserção institucional: “a narrativa oficial de que falamos tem o poder de descartar trabalhos a partir dos suportes utilizados, ou tentar assimilá-los às categorias já repertoriadas e aceitas de arte” (ibidem, p. 45).

Assim, esse procedimento inicialmente conduz a uma contradição: tornar palpável aquilo que foi produzido como crítica à perenidade dos meios. Esta contradição seria, aos poucos, incorporada ao

próprio pensamento poético dos trabalhos conceituais. Assim, ainda nos anos 1960, os artistas reunidos em torno da Arte Conceitual⁵ embaralhariam as diferenças entre obra e reminiscência, instaurando um questionamento profundo em torno do estatuto da documentação de ações efêmeras e sua exposição, ao mesmo tempo em que manifestam um ímpeto de aproximação entre forma e matéria artísticas. Cristina Freire indica que, nestes casos, a

fotografia, como elemento integrante do projeto, não se limita a uma existência a posteriori, ela integra o próprio processo de elaboração do trabalho (...). A imagem fotográfica torna-se, na arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental (FREIRE, 1999, p. 96).

Em todo caso, estas discussões em torno das diferenças entre uma obra e seu registro não cessam de obliterar algumas questões. Pois até que ponto poderíamos considerar a efetiva realidade de uma experiência que fosse original e imediata, e que um documento, fotografia ou vídeo seria capaz de restituir? Qualquer acontecimento não estaria invariavelmente vinculado a uma lembrança, de tal modo que toda experiência já se encontra, de partida, mediada? Interrogações similares poderiam ser endereçadas à compreensão de que haveria um museu em cujo interior as experiências são inescapavelmente mediadas, apartado de um mundo real, onde a política de fato poderia acontecer.

Ressalto que compreender o museu como um espaço necessariamente apartado da *práxis vital* é desconsiderar a permeabilidade infinita entre a *arte* e a *não-arte*, ou entre arte e vida, que foi posta em marcha com o advento daquilo que o filósofo Jacques Rancière chamou de regime estético de identificação da arte⁶. Aqui, seria preciso reconsiderar as relações complexas entre arte e sociedade seguindo o rastro deixado pelo autor, buscando manter em tensão as ambiguidades e contaminações que este regime coloca em cena. De acordo com o filósofo, o regime estético seria o resultado de uma trama de processos históricos “que dá novo significado à divisão das formas de nossa experiência” (RANCIÈRE, 2011, p. 2). Essa trama, por sua vez, “tomou forma em discursos teóricos e atitudes práticas, na percepção individual e em instituições sociais – museus, bibliotecas, programas educacionais – e em invenções comerciais também” (idem).

O desenvolvimento deste regime, bem como o modelo dissensual de eficácia que lhe acompanha, seria indissociável da invenção dos museus modernos, dos quais se destacam o Museu Britânico, fundado em 1759 e o Museu do Louvre, de 1793. Este advento teria desempenhado um papel fundamental na

⁵ A este respeito seguimos a definição proposta por Cristina Freire, que se vale “da denominação arte Conceitual num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo). O que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época” (FREIRE, 1999, pp. 15-16).

⁶ Jacques Rancière assevera que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011, p. 3). Se, de acordo com o filósofo, os horizontes da experiência da arte são historicamente constituídos, eles estão entrelaçados a diferentes modos subjetivos e formas de comunidade. Ele aponta a constituição de três regimes distintos, ocorrida em momentos históricos distintos, que regem a fruição e a possibilidade de identificação da arte enquanto tal. Eles podem ser listados de acordo com a ordem cronológica de sua aparição, não obstante sejam dotados de um caráter anacrônico, que faz com que transcendam os momentos em que emergiram. Trata-se dos regimes ético, representativo e estético. Cada um deles é provido de lógicas específicas e as experiências sensíveis em que estão engajados diferem radicalmente. Para o filósofo, o regime estético é o único em que a arte toca a política, dado que seu modelo de eficácia repousa sobre o dissenso (RANCIÈRE, 2010).

materialização de um *sensorium* específico, uma vez que significou a exibição, em um mesmo espaço, de um conjunto indistinto de obras com diferentes tempos, materialidades e origens. Esta desordem, que é intrínseca aos museus, pode ser observada como um sintoma do embaralhamento da antiga hierarquia entre as artes e os gêneros, fundamental para a imbricação entre arte e política. Seguindo este raciocínio, Rancière compreende o museu, “não como simples edifício, mas como forma de recortar o espaço comum e modo específico de visibilidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 89). Estes espaços se constituem como instâncias de enunciação coletiva que performam determinados recortes espaço-temporais, incidindo sobre o horizonte de sentidos atribuídos aos objetos expostos.

Eles passam a privilegiar uma neutralização da ordem, diferentemente das funções e “hierarquias a que as obras estavam submetidas quando adornavam os palácios dos príncipes ou ilustravam os dogmas da religião” (RANCIÈRE, 2011, p. 5). O filósofo explicita que o lugar apartado que o museu define

bem poderia ser a última forma de um tipo de espacialização da arte surgido mais ou menos na mesma época que o conceito de estética, que é também a época da Revolução Francesa. Isto é, o museu, um lugar onde visitantes solitários e passivos vêm encontrar a solidão e a passividade de obras despojadas de suas antigas funções de ícones da fé, de emblemas do poder ou de decoração da vida dos Grandes (RANCIÈRE, 2010a, p. 47).

É importante destacar que muitos destes objetos sequer eram considerados artísticos em sua origem, como seria o caso das obras trazidas da Grécia Antiga, onde arte e vida constituiriam um todo orgânico. Assim, a ideia de arte que emerge no regime estético nasce de um paradoxo fundamental: ela afirma uma esfera autônoma da experiência sobre objetos que participam da vida ordinária. Em outras palavras, a equação entre autonomia e heteronomia da arte neste âmbito se dá na forma de uma “contradição de fundo que torna a Arte autônoma enquanto esfera da experiência, mas ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objetos ‘artísticos’ dos objetos e formas da vida prosaica” (RANCIÈRE, 2011, p. 5). Aqui, os paradigmas de autonomia, que a crítica institucional toma por alvo, não devem ser atribuídos à arte, mas à experiência que ela privilegia.

A reconfiguração sensível que o regime estético coloca em movimento acarretaria a emersão de uma nova proximidade entre formas de arte e formas de vida, abrindo a possibilidade para que qualquer coisa possa ser considerada arte, apoiada sobre a ideia de livre aparência, e não mais no processo ativo de dar forma a uma matéria passiva. As lógicas que presidem a identificação de algo como arte não passam mais pela assimilação de uma natureza intrínseca ao objeto, mas por sua inserção em um determinado campo específico onde uma forma de fruição é privilegiada. De acordo com Jacques Rancière, “o *sensorium* estético que torna visível os produtos da arte como produtos da arte, não lhes concede com isso nenhuma matéria, nenhuma qualidade sensível que lhes pertença propriamente” (RANCIÈRE, 2010b, p. 179, tradução nossa). Assim, o regime estético introduz nos horizontes expressivos uma multiplicidade de assuntos, materialidades e personagens que antes não ocupavam o terreno da arte.

Seu advento, com a subsequente quebra de hierarquias que os museus modernos materializaram, provisionaria as condições de possibilidade para uma certa indiferença observada pelo crítico de arte Luiz Camillo Osório. Para ele, as “distinções entre *arte* e *não-arte*, obra e documento, (...) não interessam, a priori, ao discurso curatorial” (OSÓRIO, 2016, p. 170). Esta contaminação entre arte e não-arte, por sua vez, não “obstrui formas de sentir heterogêneas; ao contrário, faz do jogo entre interpretação e sentimento algo mais vivo que amplia as possibilidades de sentido da arte e do mundo em que vivemos” (idem).

Até certo ponto, poderíamos dizer que a operação duchampiana, assim como as transposições performadas em *Zona de Poesia Árida*, já estavam dadas em germe na própria gênese do regime estético.

Em certa medida, essa exposição permite entrever de que modo a ruína ontológica da definição de arte é ainda hoje geradora de desacordos, integrando os modos de sentir heterogêneos que caracterizam o regime de identificação da arte a que Jacques Rancière denomina de estético. Neste sentido, a permeabilidade entre arte e não-arte pode ser vista como uma das condições de possibilidade para a crítica institucional pois, em um regime em que a arte é identificada de acordo com a sua materialidade intrínseca, não faria sentido pensar que algum fator externo à obra pudesse incidir sobre ela.

Contudo, embora o diagnóstico de capturas e esterilizações expressa por Fabiane Borges traduzisse a opinião de parte dos coletivos, ela não era consensual, como podemos observar na fala de Túlio Tavares, proferida no âmbito da *Primeira Rádio Debate*:

A gente é bom de foto (...). A gente vai lá na Prestes Maia, põe uma puta bandeira e essa bandeira não é uma ação na vida prática das pessoas. Sabe, assim de transformação que o ativismo se propõe, que os grupos que atuam de forma social, ou os grupos de ajuda, as igrejas, vão e fazem todo dia? A gente faz uma foto e faz desse lugar uma coisa simbólica. O Prestes Maia pra mim não tinha sentido, porque são muitos os miseráveis no mundo. Porque salvar só quinhentas famílias? (...) Eu pensava já lá muito tempo atrás, é símbolo! Eu adoto esse lugar como símbolo. Um símbolo que vai reverberar, espero, que em outras ocupações, outras gerações e não como uma ação de fato. Porque acho que esse lugar talvez seja de outras coisas. Eu me acho dentro do campo da arte. A arte trabalha com esse tipo de coisa (HERKENHOFF et al, 2015a, 11:05).

Mesmo que Túlio Tavares, como curador da exposição, muito possivelmente estivesse interessado em defender o teor político de *Zona de Poesia Árida*, podemos depreender algumas questões importantes de sua fala. Referindo-se à série de ações *Bandeiras*⁷, do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, o ativista destaca uma certa distância do ímpeto de efetuar mudanças na vida prática das pessoas. Ele evidencia de que modo as ações dos coletivos não tinham o *dever arte* como objetivo final, muito embora compartilhassem com ela algumas estratégias de visibilidade e lógicas constitutivas, dentre as quais poderíamos mobilizar a ideia de uma *finalidade sem fim*⁸. No âmbito das relações partilhadas entre arte e política, poderíamos nomear de estético-político o *caráter simbólico* aqui apontado por Túlio Tavares.

A partir daí, poderíamos supor que os intercâmbios de lógicas e formas de atuação entre arte e ativismo provenham justamente de uma imbricação constitutiva entre arte e política que marca o regime estético. Estas ações retêm uma filiação política imanente, constituindo aquilo que favorece sua transposição para os espaços da arte. Se analisadas de acordo com as relações que Jacques Rancière estabelece entre estética e política, as proposições dos coletivos deixam entrever sua aproximação a algumas lógicas dissensuais que subjazem ao pensamento artístico. Contudo, esta aproximação não garante que algumas escolhas expográficas remetam os registros das ações à eficácia dissensual - portanto política - que caracteriza o regime estético. Aqui, pensar a articulação política de um conjunto de obras não passa por um pensamento que avalia unicamente seu potencial de interferência no mundo real, mas interpela os modos como elas são expostas e as relações que a exposição estabelece entre cada uma delas. Assim, esta

⁷ A série de *Bandeiras*, conjunto de ações levadas a cabo pelo coletivo antirracista *Frente Três de Fevereiro*, consistia em infiltrar bandeiras em partidas de futebol televisionadas. Elas eram análogas às que são alçadas coletivamente em estádios de futebol, mas, ao invés dos tradicionais escudos dos times, podiam ser lidas frases que questionavam o racismo: “Brasil negro salve”, “Onde estão os negros?” e “Zumbi somos nós”. Imediatamente veiculadas pelas redes televisivas, as palavras invasoras destas bandeiras eram multiplicadas infinitamente.

⁸ Conferir, a este respeito, aquilo que Jacques Rancière chama de *modelos de eficácia da arte* (“Paradoxos da Arte Política”, In: RANCIÈRE, 2010, pp. 77-122)

compreensão não implica interrogar, como Fabiane Borges, se os registros anulam ou mobilizam a potência política de ações originalmente concebidas e executadas nas ruas.

A respeito das relações entre ações estético-políticas e sua exibição, podemos partir da crítica de Jacques Rancière à “monumentalização da imagem”, que muitas vezes norteia as exposições de ativismos artísticos:

Trata-se de uma tendência de muitas obras e exposições contemporâneas que reporta uma certa forma de ativismo artístico à velha lógica representativa: a importância do lugar ocupado no espaço expositivo serve para provar a realidade de um efeito de subversão no âmbito da ordem social (...). Preenchendo as salas dos museus com reproduções dos objectos e imagens do mundo cotidiano ou com relatos monumentalizados das suas próprias performances, a arte activista imita e antecipa seu próprio efeito, correndo o risco de se tornar uma paródia da eficácia que reivindica (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

Terceiro ato: institucionalidade crítica e a ocupação virótica

Se retornamos à exposição em questão, vemos a necessidade de interrogar os suportes utilizados pela curadoria para tornar visíveis as ações efêmeras dos coletivos, bem como os próprios vínculos entre ações e seus documentos. Neste sentido, convém destacar que os registros expostos em *Zona de Poesia Árida* poderiam perfeitamente ocupar a função de documento histórico e, uma vez condicionados a um regime de transparência da linguagem⁹, muito dificilmente seriam capazes de deflagrar um sentir heterogêneo. Deste ponto, emerge o questionamento: trata-se de uma documentação que apenas comunica e historiciza algo ocorrido no passado?

Em todo caso, reivindicar a ideia de que as ações dos coletivos poderiam ser julgadas segundo sua eficácia direta no mundo real oculta uma das lógicas políticas que lhe serve de base: a lógica acontecimental, em que a própria suspensão de uma ordem simbólica emerge como finalidade. Afinal, que métrica poderia servir para julgar a real efetividade das ações simbólicas no mundo? Talvez aqui se trate de uma confusão entre as expectativas de efetividade das ações estético-políticas postas em marcha pelos coletivos nas ruas, e a efetividade da aproximação entre coletivos e os movimentos de luta por moradia. Esta aproximação de fato poderia ser mensurada segundo a efetividade em retardar as ameaças de reintegração de posse nas ocupações.

Já as ações poderiam, no máximo, serem medidas segundo a amplitude de sua reverberação nas mídias tradicionais, uma das principais preocupações dos coletivos ao estabelecerem relações com a ocupação Prestes Maia. Mas aqui as ações já estão deslocadas do mundo real, congeladas como registros, submetidas ao recorte e à narrativa dessas mídias. Neste sentido, elas não se encontram tão distantes de sua inserção em museus, onde provavelmente os coletivos teriam mais possibilidade de controlar e negociar o modo como são retratados. Em suma, a dicotomia entre ação no mundo real e exposição no museu deve ser relativizada. A concepção do museu enquanto uma espécie de mídia que pode ser hackeada e ocupada se apresenta no âmbito da *Conversa de Galeria*, quando Daniel Lima aponta para a possibilidade de uma ocupação virótica da instituição:

⁹ Nos regimes de *transparência da linguagem* pressupõe-se que seja possível efetuar uma comunicação sem resto, realizando um conjunto de relações fixas entre o visível e o dizível que podem ser aproximadas às lógicas aristotélicas. De acordo com Jacques Rancière, este “regime normal da informação e da comunicação é um regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens” (RAMOS, 2013, p. 106). Tal como concebido pelo filósofo, este regime se mostra impermeável à *política* inerente ao *dissenso*.

Desde sempre a ideia de inserção institucional. A ideia de que a gente não tem como princípio e não tem como base a ideia de ser alternativo, independente, uma ideia romântica de uma separação de um sistema de arte. Sempre estivemos dialogando com o sistema. Dialogando e abrindo outros caminhos, outros suportes de ação, seja na mídia, seja dentro da cidade. Essa é uma atitude coletiva, não só dos coletivos, de uma geração. Quando a gente olha aqui para essa sala e vê todos esses vídeos simultaneamente com os áudios (...). É um pouco essa ideia que A Revolução Não Será Televisada sonhava, essa ideia de uma simultaneidade das ações, como se essa geração ao mesmo tempo estivesse agindo. E agindo num lugar como intervenção, como a ideia de intervir dentro de um espaço institucional, um espaço que tem uma narrativa, que tem um discurso, como a gente consegue criar o nosso espaço, a nossa fenda, dentro da instituição (HERKENHOFF et al, 2015, 55:10).

Neste sentido, guardados os diferentes endereçamentos e o modo como são circunscritos, tanto os museus quanto as mídias carregam consigo uma dimensão pública, e muitas vezes a própria aparição nas mídias tradicionais serve de suporte para a inserção das ações dos coletivos nos museus. A este respeito, convém recordar que a aproximação com o mídia-ativismo foi marcante para o desenvolvimento da órbita dos coletivos paulistanos. Mas aqui reside o problema de compreender que as ações seriam despojadas de sua efetividade no mundo real uma vez transpostas para os museus: se um dos principais objetivos dos coletivos em sua atuação na ocupação Prestes Maia era visibilizar a ocupação junto à mídia, mediante modos estético-políticos de atuação nas ruas, esta mesma efetividade é favorecida com sua aparição em museus e instituições.

Ao revés da crítica aos suportes, realizada por Fabiane Borges, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* instaura uma certa indissociabilidade entre os registros e as próprias ações, estratégia muito cara ao pensamento político mídia-ativista. Daniel Lima, na qualidade de membro deste coletivo, compreende que o registro constitua parte integrante das ações que compõem a *Série Bandeiras*, firmando uma espécie de pensamento em que a dicotomia entre forma e matéria são suspensas:

a ação tem que ser pensada a partir do registro; ela não está descolada disso. A poética também está no registro. Esses dois momentos estão interligados e a potência que conseguimos da imagem da bandeira abrindo no estádio aconteceu porque ela foi pensada para ser gravada. Tem uma realização íntima entre esses dois processos e isso contamina a estratégia do grupo, de como fazer a ação que, em si, tenha um caráter midiático. (“Entrevista com Frente 3 de Fevereiro e A Revolução não será televisada”, In: MESQUITA, 2008, p. 395).

Esta posição poderia ser aproximada a uma certa indistinção entre obra e registro, colocada em marcha pelos artistas conceituais, como caracterizou Cristina Freire (1999). Mas mesmo que este pensamento estivesse presente na concepção das ações da *Série Bandeiras*, há uma diversidade de formas através das quais ela vem sendo mostrada, sendo que, algumas vezes, mais de uma delas habita a mesma exposição: 1. como bandeira física, geralmente hasteada nas fachadas de instituições ou em suas proximidades; 2. a partir da imagem veiculada pela mídia televisiva, como vídeo ou impressão de um frame da ação; 3. ou, ainda, como espécie de making-of de todo o processo, abarcando a concepção da bandeira, as negociações envolvidas e sua execução.

Os três casos são quase esquemáticos dos diferentes modos de expor ações efêmeras realizadas no passado, cada um deles implicando determinados horizontes à recepção e envolvendo potências distintas de encarnação do ato. Por um lado, hastear a bandeira na própria fachada ou nas proximidades da instituição presentifica e reatualiza o ímpeto combativo que esteve corrente no âmbito de sua concepção,

mantendo a intenção de impactar o espaço público. As contingências históricas e geográficas de cada localidade onde a bandeira é instalada acabam somando camadas de significação a ela. Mas, por outro lado, perde-se a dimensão mídia-ativista que intervir na transmissão televisiva implicava, a menos que interferências na mídia e nas instituições sejam consideradas equivalentes. Expor ampliações de frames ou vídeos da ação oriundos da própria mídia carrega a potência de mídia-ativismo presente na ação, mas imprime a ela uma distância temporal e perde-se os processos e negociações que a tornaram possível. Mostrar uma espécie de making-of da ação, por sua vez, significa privilegiar os processos ao invés dos resultados, mas implica no privilégio do âmbito informacional e perde-se o impacto estético que ela poderia carregar.

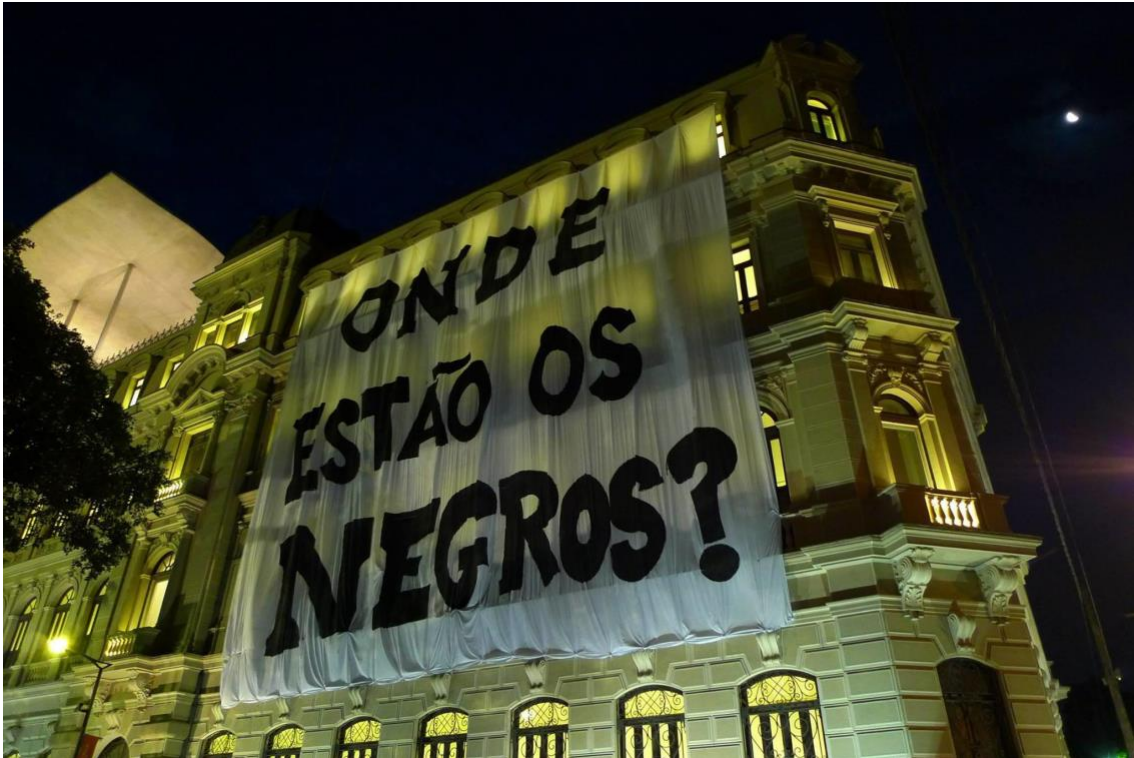


Figura 4: Coletivo Frente Três de Fevereiro: Bandeira “Onde estão os negros?” na fachada do Museu de Arte do Rio, exposição Zona de Poesia Árida (2015). Fotografia de Daniel Lima. Fonte: <<https://tinyurl.com/bdertb7f>>. Acesso 31 mar 2024.

No âmbito da exposição *Zona de Poesia Árida*, a bandeira *Onde estão os negros?* foi instalada na fachada do Museu de Arte do Rio, onde mobilizava toda a dimensão de apagamento que coadunou as reformas urbanas empreendidas na região portuária. Este território, agora gentrificado e embranquecido, corresponde à região onde a maioria dos escravizados africanos foi aportada, sendo um local historicamente marcado pela presença de negros e pela sobrevivência de algumas de suas memórias. Deixada no lado externo do museu e exposta às intempéries, a bandeira seria rasgada pelos ventos que chegavam da Baía de Guanabara. No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, Túlio Tavares narra de que modo este acaso depositaria uma nova camada de significados sobre o trabalho:

Mesmo que a gente pense em uma história apagada, enquanto tiver uma memória atuante disso, esse tipo de material traz a sua própria contradição. Pra mim um exemplo claro

dessa estrutura é a nossa bandeira rasgada. O Onde estão os negros? não conseguiu sobreviver aqui, nessa estrutura, nem a três dias. Porque a impossibilidade de discutir esse assunto nessa situação destrói o símbolo. O símbolo não tem resistência tão potente pra resistir à força da natureza e ao processo contraditório e extremamente violento que é a eliminação dessa memória negra na cidade do Rio de Janeiro (HERKENHOFF et al, 2015a, 20:15).

Esta bandeira, localizada justamente no epicentro dos processos de gentrificação da região portuária, poderia ser lida como uma espécie de ironia, tal como Cristina Ribas (2013) conceituou as blusas onde lia-se “GENTRIFICADO”, resultando em um empecilho ético para sua instalação na fachada do museu. Assim, correr-se-ia o risco de responder aos dilemas éticos e à entrada nas instituições com um *não categórico* (RIBAS, 2013).

Contudo, o maior perigo deste tipo de raciocínio, que vem inclusive se infiltrando nos horizontes da imaginação política, seria compreender que qualquer ímpeto político seria imediatamente cooptado, servindo de reforço a um inimigo total. Diante deste conjunto de premissas, a imobilidade emerge como resposta mais natural e direta, vindo a permear discursos como os de Cristina Ribas, no âmbito de suas críticas ao suporte instalativo *Poética do Dissenso*:

Mesmo que na contemporaneidade assumimos que estamos todos “na mesma”, somos todos corruptos e corruptíveis, somos todos atravessados pelo capital, e todos a escapar dele, somos todos disciplinados e disciplinários... nos interessava fomentar um êxodo de fato, uma negação mesmo. Um não estar nesse ‘só há dentro’. Então, como é que aquele evento — coletivas na ocupação Prestes Maia -, sendo ele mesmo de êxodo entra nesse ‘só tem dentro’ do que parece que não conseguimos mais nos libertar? (RIBAS, 2014, p. 283).

Também cabe olharmos para a fala de Fabiane Borges. Se referindo a *Zona de Poesia Árida*, ela explicita: “o sistema da arte, o modo como ela é promovida é um modo de opressão” (BORGES & LIMA, 2015, p. 5), e conclui: “penso que não conseguimos ainda produzir um trabalho de crítica institucional, fomos engolfados por uma máquina” (idem, p. 4). No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, ela pergunta: “onde se fura o museu?”.

Chegamos a um ponto curioso, em que a crítica institucional se transmuta em fuga da arte e de suas instituições, compreendendo não haver qualquer possibilidade de inserção em seu meio que não esteja integralmente conivente com os discursos e práticas de poder que o acompanham. Esta seria a conclusão a que Peter Bürger chegaria, no posfácio à segunda edição de *Teoria da Vanguarda*, escrito em 1980, onde o teórico conclui que, na verdade, “a instituição da arte impede que os conteúdos das obras que impelem a uma transformação radical da sociedade, no sentido de uma superação da alienação, possam, na prática, se tornar eficazes” (BÜRGER, 2009, p. 172). Este discurso remete a um certo pensamento crítico, que já havia se materializado em teorias de filósofos como Theodor Adorno, como destaca Alexander Alberro:

A instituição da arte, como escreveu Theodor Adorno, está intrinsecamente ligada à ideologia dominante. É sua aliada, seu ponto e contraponto e, como tal, inevitavelmente performa e reitera os próprios mecanismos de controle social e opressão que a ideologia leva a cabo. A instituição de arte, assim como as obras que são feitas para ela, sempre serão o lugar das formas de injustiça características das condições existentes na sociedade (STIMSON & ALBERRO, 2011, p. 12, tradução nossa).

Dada esta saturação de relações de poder no interior da instituição da arte, caberia apenas um *não categórico* como resposta à possibilidade de ocupá-la.

Caso este raciocínio fosse levado adiante, talvez o Museu de Arte do Rio devesse ser ocupado apenas com mostras de um formalismo estéril, em que as relações com a política fossem inexistentes, caso isto fosse possível. Afinal, quaisquer mostras com viés político cairiam na contradição de sua convivência com os processos de gentrificação colocados em marcha quando o museu foi fundado na região portuária do Rio de Janeiro. Levada ao limite, esta lógica poderia levar a uma necessidade de renunciar à arte, uma vez que ela própria encarna os sistemas de exclusão e as relações assimétricas de poder que embebem a sociedade.

Esta solução simples resguarda o artista e o ativista no interior de uma isenção moral, em retóricas que curiosamente criticam a assepsia das instituições, de um lado, mas romantizam um certo ideal de pureza e autonomia, do outro. Elas pressupõem que haja uma espécie de eficácia política no instante da ação que se perde quando ela é registrada e posteriormente transposta para o espaço do museu, idealizando um mundo sem mediações. Em todo caso, restaria compreender o que nos leva a supor que o sistema da arte poderia, de algum modo, estar à parte destes sistemas de dominação. Se estes mesmos artistas, junto aos movimentos sociais, haviam negociado com a polícia, por que não poderiam negociar com a instituição? Haveria algum lugar do lado de fora das relações de poder onde a arte política poderia ser exposta sem conflitos e sem contradições?

Como resposta a uma crítica institucional que busca resolver a tensão infinita entre *arte e não arte*, operando nos termos de uma dicotomia simplista entre interior e exterior da arte, cabe responder com uma institucionalidade crítica. Não basta, neste sentido, buscar o *fora da arte* como local único e privilegiado da política, sendo mais interessante manifestar essa permeabilidade infinita como uma tensão irresoluta.

Bibliografia

ADAMS, Gavin. **Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo**. São Paulo: [distribuição autônoma], 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mswhrmfy>>. Acesso 31 mar 2024.

AMADO, Guy. Rotas Alternativas. “Atitude” ou Sintoma?. **Revista Número**, São Paulo, v. 1, n. 1, n.p., mai./ jun. 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ujnv6utx>>. Acesso 31 mar 2024.

BEY, Hakim. **Taz: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2004.

BORGES, Fabiane. **Domínios do demasiado**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BORGES, Fabiane & LIMA, Élide. **Sobre a exposição Zona de Poesia Árida: Conversa de Véspera**. Rio de Janeiro: [distribuição autônoma], 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/xta9sat4>>. Acesso 31 mar 2024.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 11, 2004, pp. 67-71. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2yvjbctk>>. Acesso 31 mar 2024.

FREIRE, Ana Carolina Miranda. **Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000**. *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design da UFJF*, v. 1, n. 2, jan./ jun, 2016, pp. 331-352. Disponível em: <<https://tinyurl.com/s3b8e4wt>>. Acesso 31 mar 2024.

FREIRE, Ana Cristina. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERKENHOFF, Paulo et al. *Conversa de Galeria, 27 de janeiro 2015*. (80 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição Zona de Poesia Árida, com a presença de Paulo Herkenhoff e integrantes dos coletivos BijaRi, Catadores de Histórias, Cobaia, Contrafilé, EIA, Frente Três de Fevereiro, Nova Pasta, Ocupeacidade, Política do Impossível, ARNST e CIA Cachorra. Disponível em <<https://tinyurl.com/4n4dn2en>>. Acesso 31 mar 2024.

HERKENHOFF, Paulo et al. *Primeira Rádio Debate, 28 de janeiro de 2015a*. (60 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição Zona de Poesia Árida, com a presença de Paulo Herkenhoff e membros dos coletivos BijaRi, Cobaia, ARNST, Catadores de Histórias, EIA e Contrafilé. Disponível em: <<https://tinyurl.com/467mh534>>. Acesso 31 mar 2024.

LIPPARD, Lucy Rowland. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 2007.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume editora, 2011.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/py5myh8e>>. Acesso 31 mar 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **“O que é um coletivo?”** In: BRASIL, André. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 306-313.

NETO, Sebastião de Oliveira. **Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4dufzsw5>>. Acesso 31 mar 2024.

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. **Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição O Abrigo e o Terreno**. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 302–325, 2022. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4cu84pps>>. Acesso 31 mar. 2024.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica**. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, (orgs). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados**. Porto Alegre: Editora Panorama Crítico, 2012.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

- RAMOS, Pedro Hussak Van Velthen. Entrevista com Jacques Rancière. *AISTHÈ*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 11, pp. 102-109, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y2dfz2y7>>. Acesso 31 mar 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. Textos de Rancière. *Revista Urdimento*, Santa Catarina, v. 1, n.15, pp. 21-133, 2010a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yn9azpxb>>. Acesso 31 mar 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2010b.
- RANCIÈRE, Jacques. O que significa “Estética”? Lisboa: KKYM, 2011. Tradução de R. P. Cabral. Disponível em: <<https://tinyurl.com/56uhz52h>>. Acesso 31 mar 2024.
- REZENDE, Renato & SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Circuito, 2010.
- REZENDE, Ricardo; REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo. **Catálogo Panorama da Arte Brasileira 2001**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.
- RIBAS, Cristina. **Vocabulário Político para Processos Estéticos**. Rio de Janeiro: BY-NCSA/FUNARTE, 2014.
- ROSAS, Ricardo. **Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?**. *Periódico Permanente*, São Paulo, v. 2, n. 2, n.p., 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/39wpxpfb>>. Acesso 31 mar 2024.
- ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. *Revista RUA*, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 27–35, 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/n9xefk2c>>. Acesso 31 mar 2024.
- STIMSON, Blake & ALBERRO, Alexander (orgs). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.