

## ARTE-ATIVISMO: INTERFERÊNCIA, COLETIVISMO E TRANSVERSALIDADE (1)

André Mesquita (2) [xdedex@hotmail.com]

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=300&secao=artefato>



Um estudo cuidadoso sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atuação dos coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobilizações sociais. A junção das esferas da produção e do consumo, legitimadas pelo neoliberalismo, pela globalização capitalista e pelas estratégias pós-fordistas de organização e flexibilização do trabalho, intensificaram nos anos 90 resistências mundiais, movimentadas pelos chamados “Dias de Ação Global”. Protestos transnacionais, como o “Carnaval Contra o Capitalismo”, realizado em 18 de junho de 1999 nos centros financeiros de cerca de 40 cidades espalhadas pelo mundo, e seis meses depois, a disseminação dessa experiência nos protestos realizados em Seattle – entre 30 de novembro e 3 de dezembro de 1999 – contra a Organização Mundial do Comércio (3), traçaram os novos caminhos do ativismo contemporâneo inserido em uma linguagem festiva e visual.

De certa forma, tais manifestações nem sempre são vistas como arte, mas desempenham em suas funções uma tarefa similar ao apropriar-se de configurações estéticas, potencialmente criativas, sobre o social, o simbólico e o político. O que nos interessa aqui é salientar a forma como as recentes práticas artísticas coletivas se articulam com o ativismo. A vontade de se realizar ações, intervenções e performances na cidade, fragmentada por contradições sociais e econômicas e pelo aparato mercadológico da publicidade e da mídia, está intimamente ligada com a introdução de novos modos de engajamento político no cotidiano, transformando os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências, integrando arte e vida.

É por meio de uma estética da resistência que muitos dos artistas-ativistas têm trabalhado, reinterpretado o conceito de “cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos (4). E essa re-singularização do coletivo tratou de intervir de forma polissêmica na produção cultural e semiótica do capitalismo, recuperando o espaço através de ações poéticas e efêmeras, ou pelo uso de táticas midiáticas, intervenções no circuito das galerias e alterações nos sistemas oficiais de informação, denunciando problemáticas locais, nacionais e mundiais. No campo artístico, a escolha de um ativismo cultural se define pelo emprego de imagens efetivas e o uso dos meios culturais em busca de mudança social (5).

Seja qual for a sua forma de mediação, toda a intervenção é uma prática que tem, predominantemente, efeitos políticos e uma tomada de posição. Muito desse trabalho tem ocorrido nas grandes metrópoles de diversos países e é constituído por redes de colaboração entre produtores culturais, grupos autônomos e comunidade local. Em São Paulo, a ação de dezenas de coletivos, como Esqueleto, BijaRi, Centro de Mídia Independente, Contra-Filé, Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Catadores de Histórias e A Revolução Não Será Televisada, com os movimentos de moradia no Centro de São Paulo, constitui uma das realizações mais importantes dessa atual convergência artística com o ativismo social. As intervenções, produzidas por meio de cartazes, vídeos e performances realizadas no edifício localizado na Avenida Prestes Maia (6), onde 468 famílias vivem desde novembro de 2002 sob constante ameaça de despejo, tornaram-se ações culturais de urgência na maior ocupação da América Latina, chamando a atenção para as condições de uma área visada pela crescente especulação imobiliária, políticas de revitalização e pelo crescente processo de gentrificação (7).

Essa atuação tática, praticada com a cooperação dos moradores, descreve perfeitamente o que Michel de Certeau expõe em *A Invenção do Cotidiano*: a tática como hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos (8). É da união entre artista e vínculo social que as novas formas estéticas de autogestão são ampliadas, convertendo-se em ferramentas de trabalho comunitário e ultrapassando uma mera transmissão de dados informativos e históricos, ou apenas satisfazendo a demanda de uma “novidade artística” comprometida com a tendência do momento.

Outros coletivos brasileiros também estão atentos a outras formas de reapropriação do espaço. O Grupo Poro, de Belo Horizonte, e Grupo de Interferência Ambiental, de Salvador, têm realizado intervenções e performances de caráter político e efêmero; ações que dialogam, de forma direta ou indireta, com um rico referencial conceitual, teórico e visual vindo das experiências artísticas dos anos 60, 70 e 80 no País, como os trabalhos de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Paulo Bruscky, e mais especificamente, com as intervenções urbanas em São Paulo, em fins da década de 70 e início dos anos 80, representadas por grupos como 3Nós3, Gextu, Manga Rosa, Viajou Sem Passaporte e Tupinãodá (9). Trabalhos como *Jardim* (2004), do Grupo Poro, chamam a atenção para a tática de se recriar um espaço abandonado plantando flores de papel celofane vermelho nos canteiros das ruas de Belo Horizonte. *Jardim* é uma intervenção que ocupa o território com uma grande sutileza poética, ao espalhar “manchas de cor no cinza indistinto da cidade” (10).



Atuação social, coletivismo, relação entre práticas estéticas e vida cotidiana são preocupações antigas nos domínios da arte. As redes colaborativas dos coletivos apresentam similaridades e influências de diversas práticas artísticas e ativistas mapeadas no século XX. Essas referências podem ser encontradas, por exemplo, nas vanguardas no início do Século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo russo, passando por outras manifestações do pós-guerra, como o Grupo CoBrA (1948-1951), a Internacional Situacionista na França (1957-1972, e sua contribuição com pelo menos duas práticas bastante difundidas entre os coletivos: os métodos de *détournement* e a teoria da deriva), a contracultura nos anos 60 (representada por grupos como o Provo holandês, os Yippies e os Diggers nos Estados Unidos), o Grupo Fluxus, o legado da Arte Conceitual com a “desmaterialização do objeto e sua rematerialização no mundo das idéias”, os *samizdat* (publicações independentes distribuídas na Rússia e leste europeu nos anos 60), o método *cut-up* de William Burroughs e Brion Gysin, a *Mail Art*, o *Punk*, o *graffiti*, o Neoísmo, a arte ativista norte-americana dos anos 80, com o enfoque nas questões de gênero, raça, memória e desigualdade, produzida por coletivos como ACT-UP, Gran Fury, Group Material, Guerrilla Girls, REPOHistory e outros, as festas de rua do Reclaim the Streets!, os festivais de “Mídia Tática” nos anos 90 e sua contribuição para o uso político e recombinante da tecnologia, o *Culture Jamming* e suas táticas de intervenção em *outdoors* publicitários, a produção de teatros de guerrilha e a veiculação de *pranks* (11) midiáticos na imprensa, direcionando suas críticas para as questões do

consumo e das grandes corporações (trabalhos realizados por organizações e artistas norte-americanos e canadenses, como Billboard Liberation Front, Jorge Rodriguez-Gerada, Carly Stasko, Ron English, Adbusters Media Foundation, Joey Skaggs e Reverend Billy and The Church of Stop Shopping).

Diante dessa extensa linha genealógica, a arte-ativista encontrou, em diferentes períodos, vestígios, experimentações e significados que superassem a sua recodificação pelo capital, interferindo no campo da cultura como um local de ruptura e conflito. Uma arte ativista é também uma resposta crítica ao culto modernista do artista individual e de sua separação social, suprimindo a contemplação passiva e estritamente espetacular de uma obra. Não é à toa que a diluição da autoria vem sendo constantemente reafirmada e desconstruída por esses grupos como uma estratégia de garantia da eficácia intervencionista em esferas antagônicas, seja por meio de um trabalho anônimo, ou baseado na utilização de nomes múltiplos e mitos coletivos, como Karen Eliot, Luther Blissett ou Monty Cantsin (12).



Atuar coletivamente significa agir no campo da transversalidade, o que significa produzir formas de subjetividade, trabalhar com a cooperação e o predomínio de interconexões múltiplas, fluídas e mutáveis, num intenso processo de desterritorialização e reterritorialização das relações sociais. É necessário ressaltar que essa transversalidade implica, por exemplo, em possíveis articulações com a tecnologia e a ciência, assim como a produção de conhecimento autônomo, dialogando com públicos específicos ou de diferentes camadas sociais. Pelos menos dois exemplos recentes desse tipo de prática podem ser explicitados. O primeiro é uma prática de engenharia reversa, desenvolvida a partir das combinações entre arte, ciência e tecnologia e traduzida em obra conceitual, na qual o artista, como pesquisador amador, interfere intencionalmente em um sistema oficial controlado “pelo outro”. Esse tipo de trabalho encontra-se na instalação/performance *Free Range Grain* (13) (2003/2004), do coletivo norte-americano Critical Art Ensemble com a artista e pesquisadora Beatriz da Costa. Usando o espaço de uma exposição de arte realizada na Áustria, o grupo montou um laboratório portátil de testes de Organismos Geneticamente Modificados (OGMs), convidando os visitantes a participar da performance trazendo alimentos supostamente transgênicos e realizando testes de identificação. Para o Critical Art Ensemble, o trabalho objetiva examinar a relação entre as *commodities* alimentícias e as restrições quanto a importação de alimentos pela União Européia. Da mesma forma que barreiras econômicas são impostas por questões de segurança, recai a suspeita de que medidas de precaução não impedem a entrada de produtos transgênicos nos países europeus. Para Nato Thompson, um trabalho conceitual como *Free Range Grain* interfere nas premissas de como a ciência deve progredir, reelaborando um sistema, ou uma linguagem transformada em acontecimento social ou político. “Quando o Critical Art Ensemble insere suas próprias técnicas científicas caseiras no campo dos alimentos geneticamente modificados, o faz a fim de desafiar o papel dos indivíduos, das corporações e dos sistemas científicos que determinam as regras do jogo da biotecnologia” (14).

O segundo exemplo encontra-se nos termos de uma produção voltada para os domínios do biopoder, interessada em mapear o monopólio da informação agenciada pelo regime de produção da sociedade capitalista contemporânea. O coletivo francês Bureau d'études tem produzido cartografias como *The World Government* (15) (ou “Governo Mundial”), que evidenciam redes de influência, sobretudo no poder tecnológico, midiático, burocrático e econômico, revelando conspirações entre os interesses das grandes corporações no controle da produção do entretenimento, do consumo, da biotecnologia e da indústria farmacêutica, enquanto outros trabalhos chamam a atenção para redes de conhecimento alternativos de poder e movimentos sociais. As complexas linhas e estruturas de poder abordadas por esses mapas levantam não só

a possibilidade de uma pesquisa autônoma sobre esses assuntos, como também sintetizam aquilo que Fredric Jameson chama de “mapeamento cognitivo”, no sentido de permitir “a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepensável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (16).



Billboard Liberation Front (camel)

É na invisibilidade dessa “totalidade mais vasta” abordada por Jameson que a concepção pós-modernista de um capitalismo voltado para a informação se alastra, na ascensão da mídia, da sociedade do espetáculo, da indústria da propaganda, da construção de marcas globais e da criação de “mundos”. Mas é também nesse campo da “interferência cultural”, ou *Culture Jamming*, traduzido pelo rompimento simbólico e pelo desvio da linguagem corporativa, tanto no nível espacial (esfera pública), como no nível subjetivo (*meme*, ou unidade de transmissão de cultura), que certos coletivos buscam trabalhar, convertendo-se em manipuladores de mensagens e signos.

Foi no espaço de uma famosa praça em Viena, a *Karlsplatz*, que o coletivo europeu 0100101110101101.org. montou ilegalmente um container de 13 toneladas associado à megacorporação de calçados Nike. O Projeto, intitulado *Nike Ground*, anunciava a alteração do nome da praça para “*Nikeplatz*” e a instalação de um monumento gigante simbolizando um *swoosh* (17) vermelho. Durante outubro de 2003, o coletivo organizou performances, criou um *site* sobre o trabalho (18) e veiculou campanhas publicitárias anunciando a construção de monumentos Nike nas principais capitais do mundo. Dias depois, a imprensa local recebeu centenas de reclamações vindas dos moradores locais, perplexos com a instalação do container e com a “venda” da praça para uma multinacional. A Nike ameaçou entrar com uma ação legal, acusando os realizadores do projeto de infringir as leis de *copyright*. A intervenção, obviamente, não passou de um *prank* artístico e midiático com a finalidade de assinalar a cooptação da arte e do espaço pelas estratégias corporativas de *marketing*, usando a cidade como “um palco para uma enorme performance urbana, um tipo de show teatral para um público inconsciente, produzindo uma alucinação coletiva capaz de alterar a percepção das pessoas da cidade em sua totalidade e de forma imersiva” (19). Intervenções como a *Nike Ground* mostram como as representações da realidade e da verdade são parciais e motivadas, considerando também a atuação dos cidadãos e suas ligações afetivas com os espaços, reagindo à configuração corporativa do território urbano.



(yomango)

Deste modo, podemos afirmar que o processo de privatização do espaço público, reformulado de acordo com a economia simbólica, é somente uma das consequências de uma arquitetura globalizada. Mas esse espaço, para os ativistas, não é apenas determinado pelas estratégias corporativas de poder, mas também da maneira como algumas táticas são aplicadas nesses domínios. Em Barcelona, o coletivo Yomango é uma dessas iniciativas de inserção ativista dentro dos aspectos do consumo, ordenando uma livre circulação de bens e de desejos, opondo-se à comodificação das subjetividades reproduzidas pelo capitalismo e sua produção de identidades reificadas. O coletivo, que pretende tornar-se uma organização global, é composta por artistas, estudantes, ativistas e outros interessados nas ações de *mangar*, gíria espanhola para “afanar” (20). Performances como a *Yomango Tango* (21), realizada nos dias 20 e 21 de dezembro de 2002 em solidariedade à revolta argentina que, naquele ano, comemorou um ano de existência, são intervenções criativas e formas de “desobediência social” bem-humoradas, conduzidas pela natureza de gestos subversivos. Dentro da loja de uma rede mundial de supermercados, localizada no centro de Barcelona, os artistas-ativistas do Yomango realizaram um protesto festivo que incluiu casais dançando tango ao redor das prateleiras e o furto cuidadoso de garrafas de champanhe. No dia seguinte, as garrafas foram abertas em uma agência do banco Santander (um dos grupos financeiros responsáveis pela crise argentina) aos gritos de “que se vão todos! Começando pelas multinacionais e pelos bancos”.

Ações como as do Yomango, e de outros coletivos aqui esboçados, são modelos de como diferentes linguagens visuais podem recuperar o rumo de uma prática social, participativa e autônoma. Tendo como base o trabalho coletivo e suas redes horizontais de relacionamento e de criação, o ativismo cultural sintetiza o hibridismo entre arte e política, criando territórios de conhecimento, zonas autônomas temporárias e condições de intervenção no contexto urbano, além de propor uma maior liberdade de criação desvinculada do sistema institucional de arte. Sua estética relacional só pode ser julgada e compreendida com base nas relações humanas.

#### Notas

1. Texto apresentado no II Encontro de História da Arte UNICAMP, 29 de março de 2006, e será publicado nos anais do congresso no segundo semestre.

2. Mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

3. Para uma informação mais detalhada e uma linha cronológica dessas manifestações, ver: NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Londres: Verso, 2003.

4. GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p 170.

5. WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990. p.8.

6. O imóvel, que já foi utilizado pela Secretaria das Finanças há cerca de 15 anos, foi comprado num leilão pelo empresário Jorge Hamuche, que abandonou o prédio e deve quase cinco milhões de reais em IPTU aos cofres públicos. Ainda assim, o juiz

da 25ª Vara Cível de São Paulo concedeu uma liminar de reintegração de posse do imóvel, desconsiderando o direito à moradia dos ocupantes, e até mesmo um relatório da ONU, que declara que "o governo do município de São Paulo, através da Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano e da COHAB, deve promover a reforma do prédio da Av. Prestes Maia para fins de habitação de interesse social, para atender o objetivo da desapropriação do prédio feita pelo município".

7. Gentrificação é o processo de especulação, exploração e exclusão articulados pelo investimento em áreas urbanas e a consequente expulsão da população local.

8. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 102.

9. De um modo geral, inclui-se na atuação social e coletiva na arte brasileira, por exemplo, o Movimento Antropofágico, as *Experiências* de Flávio de Carvalho nos anos 30 e 50, o Neoconcretismo, o poema-processo, a Tropicália, e a Nova Objetividade.

10. GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, abril e maio, 2005.

11. "Trote" seria uma tradução aproximada para o termo *prank*. Artistas como Joey Skaggs, e mais recentemente, os ativistas norte-americanos do The Yes Men, veiculam notícias falsas na mídia ou, no caso do The Yes Men, produzem *sites*-paródia de grandes corporações, como o *site* da Organização Mundial do Comércio criado pelo grupo (<http://www.gatt.org>), e depois são chamados para entrevistas em universidades e redes de televisão fingindo ser representantes oficiais de organizações.

12. Para mais informações sobre nomes múltiplos, ver: HOME, Stewart. *Neoism, Plagiarism & Práxis*. São Francisco: AK Press, 1995 e o Projeto Luther Blissett: <http://www.lutherblissett.net>. O uso de nomes múltiplos é também uma tática disseminada no campo político. A insurreição Zapatista em Chiapas é, nesse sentido, um exemplo de como o nome de seu porta-voz, Subcomandante Marcos, tornou-se um nome coletivo na expressão "todos somos Marcos".

13. Disponível em: [size=2>http://www.critical-art.net/biotech/free](http://www.critical-art.net/biotech/free)

14. THOMPSON, Nato. "Trespassing Revelance", in SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 17.

15. Disponível em: <http://ut.yt.t0.or.at/site/images/BUREAU%20D%20ETUDES%20-%20PDF/1.2%20world%20government%20ang/3worldGov2004.pdf>

16. JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 77.

17. Swoosh simboliza tanto a marca do tênis Nike, como a gíria norte-americana para "movimento no ar".

8. <http://www.nikeground.com>

9. <http://0100101110101101.org/home/nikeground/story.html>

20. *Mango* é também o nome de uma famosa grife de roupas na Espanha.

21. Disponível em: <http://sindominio.net/lasagencias/yomango/es/acciones/yomangotango.htm>

## **Bibliografia**

AMARAL, Aracy. *Arte Para Qué? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 01/05-17/07, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.

CRITICAL ART ENSEMBLE. "Observations on Collective Cultural Action". Disponível em: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle", in *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p.219-226

DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993.

FELSHIN, Nina. *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulistana, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, abril e maio, 2005.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HOLMES, Brian. "The Flexible Personality: For a New Cultural Critique". Disponível em: <http://www.16beavergroup.org/pdf/fp.pdf>.

\_\_\_\_\_. "Cartography of Excess. Bureau d'Études & Multiplicity". Disponível em: [http://distributedcreativity.typepad.com/on\\_collecting/files/CartographyofExcess.pdf](http://distributedcreativity.typepad.com/on_collecting/files/CartographyofExcess.pdf)

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KELLY, Susan. "The Transversal and the Invisible: How do you really make a work of art that is not a work of art?". Disponível em: [http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.pdf).

NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Londres: Verso, 2003.

PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34: EXO experimental org., 2005.

SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004.

SLATER, Howard. "The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art". Disponível em: <http://www.infopool.org.uk/hs.htm>.

STIMSON, Blake e SHOLETTE, Gregory. "Periodising Collectivism". Disponível em: [http://www.gregorysholette.com/essays/docs/01\\_periodising.pdf](http://www.gregorysholette.com/essays/docs/01_periodising.pdf)

WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990.

Fonte: Revista Linguagens (<http://www.linguagens.ato.br/>).