

## Convenções e Transgressões: A Ação Coletiva na Arte

**Patrícia Magalhães Bevilaqua**

Graduação em Comunicação Social - Faculdades Integradas Hélio Alonso (1993) -, especialização em Teoria e Práxis do Meio-Ambiente pelo Instituto de Estudos da Religião - Iser (1995) e mestrado (em andamento) em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense - UFF. Experiência profissional e formação complementar na área de Artes, com ênfase em artes visuais. Participação em exposições coletivas, como: Intervenções Efêmeras – Título: Varal da Memória. Casarão Unei –Rio de Janeiro, 2007; A Cara do Rio – Título: Cerzaduras. Centro Cultural Correios – Rio de Janeiro, 2006; e exposição individual - título: Cores de Neruda. Galeria Colorida – Lisboa, 2009 e Imaculada Bar galeria - Rio de Janeiro, 2011.

**Resumo:** Experiências e narrativas em processos artísticos coletivos, que se realizam como esculturas de microutopias e de afetos, dentro de uma zona limite e interstícia entre um espaço da vida cotidiana e da arte, ainda hoje desafiam e transgridem as convenções que delimitam as práticas artísticas, causando estranhamento inclusive no momento de recepção pública. Este artigo traça um panorama dos limites e desafios que envolvem as ações coletivas na produção artística contemporânea, assim como, um mapeamento de diferentes propostas e percepções dessas práticas poéticas.

**Palavras-chave:** Convenções – Transgressões – Arte Coletiva

### Conventions and transgressions: The Collective Action in Art

**Abstract:** Experiences and narratives in collective artistic processes, which are realized as sculptures of microutopias and affections, within a boundary and interstice zone between a space of everyday life and of art, even today defy the conventions that delimit the artistic practices and cause strangeness at the time of public reception. This article provides an overview of the limits and challenges that involves collective actions in contemporary art production, as well as a mapping of different proposals and perceptions of these poetic practices.

**Key-words:** Conventions - Transgressions – Collective Art

O sociólogo americano Howard Becker concebe todo o tipo de arte como uma ação coletiva, resultante de uma cadeia de cooperações, composta por fornecedores, técnicos, museus, mídia, público, entre outros. O artista, no seu entender, é mais um elemento partícipe de um sistema, determinado por convenções que circunscrevem o que é ou não uma obra de arte. Em outras palavras, quanto mais um artista se propõe independente e libertário, afastando-se de uma prática compreendida e aceita por esse sistema, maior a dificuldade de ter sua obra divulgada e bem aceita.

As convenções impõem fortes restrições aos artistas. Elas são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades. (BECKER, 1977, p.215)

Becker afirma que “cada convenção traz consigo uma estética”, que é definida pelas crenças morais de cada sociedade. Tais convenções, assim como as crenças morais, segundo o autor, não são imutáveis e, portanto, é possível rompê-las. A própria concepção semântica de Becker da arte como ação coletiva alude a um exemplo de rompimento no fazer artístico que se inicia a partir da década de 1960, com ações como as do grupo Fluxus, do qual faziam parte Maciunas, Kaprov, Beuys, Cage, entre outros, que buscavam não só inserir a arte no cotidiano das pessoas, como tornar o próprio público componente da obra, desfazendo a distância entre artistas e não artistas. A ação coletiva do Fluxus, portanto, não compreendia apenas pessoas das várias competências técnicas que podiam contribuir com uma obra, mas quaisquer indivíduos que se dispusessem a participar dela. No Brasil, à mesma época, em meio à cultura popular carioca, ao samba e a uma experiência na favela da Mangueira no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica transpassa e é transpassado pela cultura local, desconstrói o conceito tradicional de obra e dos espaços de exposição, procurando reunir as classes sociais pela experiência artística dos *Parangolés*, “instaurando um elo entre a poesia da vida e a ética” (PROENÇA, 2012, p.263). Oiticica é um dos precursores da arte como estado de encontro e, de uma só vez, transgide os modos de produção, divulgação e fruição na arte contemporânea. Com uma obra aberta ao movimento, ao ritmo, às sinuosidades e às sensualidades das relações humanas, reúne as classes sociais por uma visão humanista, social e ecosófica<sup>1</sup> da experiência da arte.

Lygia Clark é outra artista brasileira que, nos anos sessenta, surpreende ao traçar um processo experimental de hibridação entre a arte e a psicanálise e recusando a obra como objeto de contemplação passiva. Em obras como *Caminhando*, na qual “é o ato que engendra a poesia” a intervenção do público é essencial para revelar sua potencialidade. “O sentido do objeto passa a depender inteiramente da experimentação,

o que impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o receptor o consuma, sem que isto o afete.” (ROLNIK, 1996, p.4)

Os artistas do grupo Fluxus, assim como Hélio Oiticica e Lúcia Clark, romperam as chamadas convenções do mundo da arte, através de concepções artísticas coletivas, visceralmente sociais e políticas. A influência do movimento artístico daquela época nas artes atuais é evidente, mesmo que o espírito do tempo ou *zeitgeist* não apresente o entusiasmo da contracultura, a repressão de uma ditadura, como a brasileira, despertando anseios de liberdade ou tampouco situações políticas mundiais tão acirradas e bipolarizadas como as de então. Ainda assim, com todas as diferenças consideradas, inclusive a maior aceitação da arte relacional<sup>2</sup> e coletiva pelo que Becker denomina “convenções do universo artístico”, muitas das práticas coletivas contemporâneas procuram transgredir paradigmas tanto no campo da produção e do mercado de arte, quanto no domínio da sociedade e suas questões mais estimulantes e controversas. Portanto, ainda hoje, se percebe certo desconforto na recepção de alguns desses projetos, porque, segundo a crítica de arte Claire Bishop, eles operam tanto no domínio da arte quanto no espaço do chamado mundo real.

Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e a trabalhar conceitualmente. Mudanças semelhantes estão acontecendo hoje. (BISHOP, 2006, p.1)

O artista contemporâneo, desenvolvendo práticas colaborativas e enfatizando o processo e a experiência da interação coletiva, elabora e promove a criação ou a reinvenção das formas de estar junto pela representação de microcomunidades e microutopias<sup>3</sup> a partir de influências múltiplas compartilhadas. De modo diferente dos encontros comuns e cotidianos, as ações artísticas encenadas nesses projetos relacionais prometem, segundo o historiador da arte Grant H. Kester, “ultrapassar a reificação das relações sociais e reorientar a prática artística em direção a um processo de troca intersubjetiva.” (KESTER, 2006, p.15).

No livro *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud escreve a respeito da restrição do convívio humano a espaços mercantis e apresenta como alternativa a essa limitação, o trabalho relacional de artistas como Rirkrit Tiravanija, argentino, estabelecido em

Nova Iorque, que, em uma de suas performances e instalações mais conhecidas (sem título), cozinha vegetais ao *curry* para o público [figura 1]; e Liam Gillick, artista britânico, que, no projeto *Pinboard*, apresenta um quadro de avisos, contendo instruções de uso e possíveis itens a serem fixados livremente pelos visitantes.

Somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. A relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado (BOURRIAUD, 2009, p.12)

A reificação das relações pessoais e sociais, aludida por Kester e Bourriaud, é um processo exposto, já em meados do século XIX, por Karl Marx em *O Capital* (MARX, 1985, p.79), como o *fetichismo das mercadorias*, um conceito que denota a dissolução das capacidades e desejos individuais, intermediados por relações mercadológicas, promovendo algo como o desaparecimento do humano no coração da sociedade. O diretor de cinema e pensador italiano, Pier Paolo Pasolini, (DIDI-HUBERMANN, 2011, p.29) interpreta esse processo como “genocídio cultural”, no momento em que suprime os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo, por uma assimilação total ao modo e à qualidade de vida burguesa.

Contudo, apesar de todo o discurso de Bourriaud sobre a necessidade da arte em provocar situações que fujam a esse padrão reificado nas relações humanas, o autor se coloca terminantemente contra a arte engajada política e socialmente, tornando-se alvo de objeções de teóricos como Kester, que direciona a sua crítica não exatamente às obras e artistas “relacionais”, mas à ausência e ao desprezo no relato de Bourriaud sobre práticas artísticas colaborativas como, por exemplo, de grupos como o ambientalista *Ala Plastica* e o *Park Fiction*, nas quais se percebem cooperações com ativistas ambientais, sindicatos, grupos de protestos antiglobalização e muitos outros setores de organização social.

O *Park Fiction* ou *Ficção de um Parque* é um exemplo bem eloquente de uma arte colaborativa e engajada, porque trata de um processo de reinvenção participativa do planejamento urbano, que ousa imaginar, em um processo de ação paralela à institucional, um parque público no lugar de altos e caros prédios de apartamentos. O

processo de gentrificação, que começou a desdobrar-se ao redor do cais de Hamburgo, na década de 1980, provocou não apenas críticas da população local, mas também, e principalmente, uma criação de plataformas alternativas de troca de ideias entre os residentes e artistas da região.

O projeto inclui elementos lúdicos, como a ilha do *Teagarden* (jardim de tomar chá), que apresenta palmeiras artificiais e é rodeada por um banco de 40 metros de comprimento, vindo de Barcelona, um solário e um tapete voador, que é uma área gramada, inspirada no palácio de Alhambra, localizado em Granada, na Espanha.

*Park Fiction* combina este espírito divertido com uma sensibilidade táctica bem desenvolvida e um entendimento sofisticado da *realpolitik* envolvida no desafio a poderosos interesses econômicos. (KESTER, 2006, p25)

Os residentes da *Hafenstrasse* mobilizaram o teatro de rua, uma rádio pirata, pintura mural e outras práticas culturais, durante a ocupação, para desafiar a polícia, ganhar a atenção da mídia, e encorajar um senso de solidariedade e coesão com o bairro sitiado. O integrante do *Park Fiction*, Christoph Schäfer, sustenta que reclamar este espaço como um parque público, desenhado pelos residentes, realmente significa desafiar o poder, porque não se trata de uma esquina alternativa ou um parquinho social, mas um lugar caro e altamente simbólico para os representantes do poder. (KESTER, 2006, p.25) [figura 2]

Em que pesem todas as divergências teóricas, políticas e conceituais, as diferentes formas de arte relacional, dialógica ou coletiva significam um movimento ou uma tentativa de resistência ao senso comum, como um turbilhão no rio, capaz de alterar mesmo que imperceptivelmente o seu curso linear e uniforme, provocando a existência humana em novos contextos e respondendo ao que Guattari define como uma práxis da ecosofia social, que consiste em desenvolver acontecimentos específicos, que tendam a modificar e a reinventar as modalidades do ser-em-grupo. (GUATTARI, 1991, p.15). A prática artística colaborativa tem, portanto, o potencial de transformar ou recriar, ainda que de forma pontual, essas formas de relação tão determinadas pelo território do mercado, em um esforço absoluto pela busca das linguagens, das imagens, do humano e da poesia.

## Acontecer Solidário

O campo das tecnologias de informação e hipermídia também funciona como meio para ações artísticas coletivas, as quais desenvolvem, neste espaço-tempo, independente do tic tac dos relógios e das distâncias percorridas por quilômetros, uma convergência de momentos e desejos, que estimulam um *acontecer solidário*, simultâneo em diversas partes do planeta. Essa expressão criada pelo geógrafo Milton Santos (SOUZA, 2011, p.3) caracteriza as possibilidades que se abrem a partir de sistemas técnicos, como as redes mundiais de comunicação e informação, e que permitem o conhecimento instantâneo do acontecer do outro. O artista e ativista Jay Koh, natural de Singapura e residente na cidade de Colônia, na Alemanha, desenvolveu, em 1990, seu primeiro projeto de intermídia e arte, o *Genopoly*. Durante o processo, foram realizadas performances, palestras e exposições a fim de divulgar e conscientizar o público sobre os perigos envolvidos nas pesquisas de engenharia genética, que estavam sendo realizadas na cidade de Colônia, nas quais genes humanos eram implantados em outros animais “receptores”. A partir de *Genopoly*, Koh criou outros tantos projetos de arte, baseados na criação de alianças com ativistas e organizações artísticas em Colônia, assim como em outros lugares da Ásia, Américas do Sul e Central, empregando sistemas de comunicação à distância.

Também se apropriando das tecnologias de comunicação e do ciberespaço para a construção do pensamento artístico pelas trocas sociais, o coletivo dinamarquês *Superflex* surge na década de noventa e concentra suas atividades na inserção de grupos sociais específicos em projetos artísticos, promovendo ações críticas à realidade econômica e social e questionando monopólios, exploração e a competitividade exacerbada.

Um dos projetos do grupo, intitulado *Karlskrona 2* e desenvolvido com a colaboração do arquiteto Rune Nielsen, cria uma cópia virtual 3D do centro da cidade de Karlskrona na Suécia. Esse ambiente virtual podia ser acessado através de um programa disponível aos usuários, cidadãos de Karlskrona, que interagiam com a cidade virtual, criando novos prédios, reformando antigas construções, estabelecendo e modificando hierarquias. Todas essas transformações podiam ser vistas em tempo real

pela internet, bem como em um telão instalado em uma praça de Karlskrona. [figura 3] Apenas aos moradores da cidade era permitida a totalidade das possibilidades disponíveis no ambiente digital e das decisões a respeito da cidade em um governo virtual, que, possivelmente, demonstrava as necessidades e desejos daquela população em relação à cidade.

O coletivo *Superflex* segue criando o lugar da obra em uma esfera virtual das relações humanas, desenvolvendo outros projetos, tais como: o *Superchannel*, em Copenhague, Dinamarca, no qual disponibiliza uma rede de estúdios locais para a população criar e divulgar programas e, mais recentemente, em 2006, na Amazônia, junto a cultores de guaraná, produz uma cadeia produtiva, desde a logística a contatos com comerciantes, para a venda de um guaraná sem nome ou marca, cuja renda é integralmente passada aos agricultores.

Milton Santos exacerba ainda a poesia da expressão e da elaboração do *acontecer solidário* para além dos ambientes virtuais, definindo o lugar do mundo como um *espaço do acontecer solidário*, que é potencializado por presenças e processos de subjetivação, que significam “territorializar ações artísticas, formando ou ativando corpos em um corpo temporal de múltiplas vozes, de polifonias” (VERGARA, 2013, p.15), em ações que se empenham no engajamento social, na transdisciplinaridade, e no envolvimento e colaboração de não artistas, ativistas ou especialistas, como arquitetos, médicos ou geógrafos.

O trabalho de Paula Trope, por exemplo, provoca um *acontecer solidário* em torno do uso de uma câmara pinhole em seu projeto colaborativo com garotos de rua da cidade do Rio de Janeiro. Nas suas pesquisas, a infância e a juventude tomam um lugar de destaque, como na série de *Retratos/Autorretratos* com meninos de rua, nas mensagens fotográficas entre crianças brasileiras e cubanas, nos depoimentos em vídeo de adolescentes das ruas do Rio de Janeiro, entre outros. A artista articula a construção de diagramas de subjetivação do outro, principalmente em situações de crise comunicacional e, como estratégia para o desenvolvimento dessas ações, adota uma tecnologia mista e uma estética do precário, com o emprego de câmeras de orifício (feitas de latas e sucatas), equipamentos retrógrados de filmagem e sobreposição de suportes na elaboração de um discurso compartilhado de cunho dialógico.

Em 2005, Trope ensina os meninos do Morrinho, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a fotografar com câmeras de orifício e realiza em colaboração com eles uma série de fotografias, intitulada *Sem Simpatia*, fazendo uma alusão a uma expressão popular e local que significa sem fingimento ou mentiras. O resultado desse trabalho foi exposto na Bienal de São Paulo de 2007, em retratos desses jovens artistas, ampliados em grandes formatos e acompanhados do desenho no chão de um mapa da favela do Pereirão. As fotos revelam suas identidades e a comunidade a que pertencem e se reconhecem, desvelando um processo de conhecimento e afeto compartilhado. [figura 4]

Também realizando um trabalho profundamente comprometido socialmente, a artista e arquiteta eslovena, Marjetica Potrc, pesquisa principalmente as questões envolvidas com a expansão urbana e as subsequentes alterações na vida cotidiana, atentando para o processo de desenvolvimento das cidades em contraste com o aumento da pobreza, tragédias ecológicas e conflitos geopolíticos. No projeto *Acre: Escola Rural*, realizado em 2012 na floresta Amazônica, em colaboração com o coletivo *Nicolas Krupp Contemporary art*, promove a instalação de equipamentos de energia e infraestrutura comunicacional. Respeitando a tipologia da arquitetura local, os artistas equiparam a escola com painéis de energia solar no telhado do galinheiro e antena parabólica. Depois do horário escolar, o espaço serve como um centro comunitário, beneficiando toda a vila. Este projeto representa um exemplo de processo colaborativo, entre o governo do estado do Acre, que forneceu a tecnologia utilizada, as pessoas da vila que vivem das reservas extrativistas e fazem o manejo sustentável da região, além do próprio grupo de artistas.

### **Acontecer Remunerado**

As ações colaborativas não são necessariamente espontâneas ou solidárias ainda que produzam situações inéditas, críticas e incomuns ao cotidiano. *Quando a Fé Move Montanhas*, de 2002, é um trabalho em que o artista belga Francis Alÿs, com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina, comissiona 500 voluntários de uma região de extrema pobreza dos arredores de Lima, Peru, para mover algo em torno de dez centímetros uma montanha de areia em um deserto. Os participantes foram vestidos de branco e munidos com pás, formando uma fila única em torno da enorme duna de cerca de quinhentos

metros de comprimento, onde cavaram em sincronia até conseguir a mudança pretendida pela ação. Nesta escultura de corpos, no entanto, não existiram as múltiplas vozes. Os participantes não se envolveram intrinsecamente, mas trabalharam arduamente para a criação de uma alegoria impressionante sobre o poder da organização e da força do desejo para produzir mudanças aparentemente impossíveis, ainda que, na realidade, movidos não pela fé, mas pelo dinheiro.

Da mesma forma que Alÿs, Ortega e Medina, o artista espanhol Santiago Sierra remunerou 133 vendedores ambulantes, com algo em torno de 60 dólares, para participar do seu trabalho *Pessoas Pagas para Terem seus Cabelos Pintados de Louro* na bienal de Veneza em 2001. Sierra consegue não só expor os mecanismos do capitalismo e a possibilidade de se conseguir qualquer propósito desde que se pague o suficiente para isso, como também, por outro lado, torna visível uma legião de pessoas que cotidianamente passam “invisíveis” pelas ruas da cidade. Os imigrantes de origens as mais diversas (Senegal, China, República Centro-Africana, etc.) deveriam, como única condição, ter cabelos escuros para serem pintados de louro por um grupo de cabeleireiros profissionais. O evento foi registrado em gravação de vídeo e fotografias que mostram cada etapa do processo, desde a tintura aplicada por dez cabeleireiros nas mulheres e homens, que estavam em maioria no grupo, até o momento do pagamento e a entrada do grupo no depósito. As imagens apresentadas exibem detalhes que não foram vistos na apresentação da bienal, mas que revelam sensivelmente algumas particularidades daquelas pessoas, que aparecem, por exemplo, lendo um livro, fumando um cigarro ou conversando enquanto aguardam o momento da apresentação, produzindo gestos, condições humanas e conexões espontâneas. Os ambulantes provavelmente retornaram às suas atividades após o evento. Já não se apresentavam como um corpo coletivo, reunido artificialmente pela cor do cabelo, pela atração financeira e pela condição de imigrantes, mas sim, novamente, espalhados e difusos no espaço social. E isso, entendido como parte da obra, talvez seja o mais significativo para o olhar e para a percepção do conteúdo simbólico dessa narrativa.

## **Arte Popular**

O filósofo e antropólogo Néstor García Canclini (1984) procura compreender os fenômenos de hibridação cultural, por meio de um intenso diálogo entre as culturas erudita, popular e de massas. Percebe na participação do espectador no processo artístico a democratização e a redistribuição da iniciativa social e afirma que o grande desafio não é apenas a divisão de classes sociais, mas a deseducação do público popular, que exacerba as distâncias entre os padrões estéticos, possibilitando não só o monopólio do “bom gosto” às classes altas como uma inadequação com relação à cultura popular. Enquanto essas distâncias não são percorridas e subtraídas, Canclini propõe relações de mútua compreensão entre artistas e públicos, como também uma ação dos artistas no próprio povo, eliminando o elitismo ideológico e compartilhando os meios de produção e distribuição da arte. Canclini sustenta que o verdadeiro artista popular, além de saber produzir arte, deve saber ensinar o público a produzi-la e que o que deve ser popularizado não é apenas o produto acabado, mas os meios de produção, distribuição e consumo.

As melhores condições para o desenvolvimento artístico podem surgir precisamente quando os artistas, em vez de se entincheirarem em sua intimidade, se integrem organicamente na transformação social. (CANCLINI, 1984, p.38)

O termo *arte popular* tem sido atribuído à produção artística de pessoas que nunca frequentaram escolas especializadas, mas criam obras com um relevante valor para o reconhecimento da cultura da qual fazem parte. A arte contemporânea não popular, por sua vez, congrega, nas convenções apontadas por Becker, influências que remontam a um eurocentrismo, que durante séculos determina o que são ou não objetos ou trabalhos de arte. Dessa forma, tudo o que não se encaixa nesses parâmetros recebe denominações outras que não arte somente, mas sim: arte popular, arte africana, arte primitiva e assim por diante. Esse diferencial não se restringe apenas às designações, mas também ao reconhecimento atribuído a essa arte, produzindo disparidades de mercado nos valores de compra e venda. A proposta de Canclini, além da democratização do conhecimento das convenções de produção e distribuição da arte, tem a ver com uma porosidade de influências pela coletividade no fazer artístico. Quando Canclini fala de um “artista verdadeiramente popular”, não quer dizer que ele

tenha necessariamente que vir da classe popular, mas que trabalhe em cooperação com ela.

Augusto Boal é citado por Canclini como exemplo pelo seu trabalho no *Teatro do Oprimido*, a partir da década de 60, no qual socializa os meios de produção teatral e propõe a transformação da realidade através do diálogo. Em um dos seus trabalhos mais conhecidos, o *Show Opinião*, Boal reuniu a bossa nova de Nara Leão com o samba de Zé Ketí e João do Vale para, entre canções e narrativas, tratar da problemática do país e da ditadura brasileira recém-instaurada. Interessante recordar também que, meses depois, no mesmo ano de 1964, acontece o primeiro espetáculo público da cantora e moradora da favela da Mangueira, Clementina de Jesus, ao lado do violonista clássico, Turívio Santos, em uma reunião do clássico com o popular, idealizada e produzida pelo compositor e poeta Hermínio Bello de Carvalho no show *O Menestrel*. E, finalmente, ainda neste ano tão profícuo, como já mencionado anteriormente, Oiticica e sua residência na Mangueira, produzindo tudo o que há de libertário e profundamente popular nos *Parangolés*. Para Canclini, “a arte nunca é tão fascinante, criativa e libertadora como quando atua de forma solidária com a capacidade produtiva e cognoscitiva do povo” (CANCLINI, 1984, p.37), e bastariam esses três eventos para ilustrar a fecundidade das ações artísticas que promovem a sinergia de diferentes histórias de vida, classes sociais e culturais para a produção de arte.

A partir de uma interseção cultural, essas três ações coletivas buscaram reunir padrões estéticos de classes sociais diferentes, lançando uma luz sobre o problema detectado por Canclini a respeito não só do hermetismo da criação artística e do domínio dos códigos estéticos de elite, como também da inadequação destes códigos à cultura popular.

As classes altas têm o monopólio do bom gosto, porque dispõem de tempo para cultivá-lo. E, por sua vez, o domínio dos códigos estéticos, consagrados por elas, serve-lhes como signo de distinção diante da massificação cultural e do avanço, sobre seu território, de setores até hoje marginalizados. (CANCLINI, 1984, p.42)

As microutopias representadas em ações e criações coletivas contemporâneas desenham uma possibilidade de transformar as formas de jogo e fruição da arte, como

parte de um processo de libertação e transgressão de tais códigos e convenções, diversificando e entrelaçando as influências que definem os territórios existenciais e subjetivos de pessoas ou classes sociais ao criar, no âmbito da arte, novos paradigmas tanto sociais, quanto artísticos.

## Notas

<sup>1</sup> Articulação ético-política entre os três registros ecológicos: do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, elaborados no livro *As Três Ecologias* do filósofo e psicanalista Félix Guattari.

<sup>2</sup> Conjunto de práticas artísticas que partem das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo.

<sup>3</sup> Termo utilizado para descrever as interações em projetos artísticos relacionais, incluindo reuniões, encontros, eventos e vários tipos de colaboração entre as pessoas, nas quais se produzem modelos tangíveis de sociabilidade, que prometem ultrapassar a reificação das relações sociais.

## Imagens



Figura 1- *Parkfiction.* : site do artista



Figura 2– *Karlskrona 2*. Foto: site do artista



Figura 3 – *Quando a Fé Move Montanhas*. Foto: Site do artista



Figura 4- *Sem Simpatia* Paula Trope. Foto: site da artista



Figura 5- *O Menestrel, Show opinião e Parangolé*. Foto: arquivo internet

### Referências bibliográficas

BECKER, Howard. *Arte Como Ação Coletiva*. In: \_\_\_\_\_ *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1977, 225p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009, 151p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte*. Teoria e Prática na América Latina. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984, 220 p

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2013, 506p.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 160p.

GUATTARI, Félix. *As três Ecologias*. Campinas: editora Papirus, 1991, 56p.

MARX, Karl. *O Capital*. Volume I. São Paulo: editora Nova Cultural, 1985, 302p.

PROENÇA, Renata B. *A noção de ambiental em Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Robert Smithson*. In: \_\_\_\_\_ BUENO, Maria Lúcia. *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: editora Senac, 2012, 340p.

SOUZA, Maria Adélia A. *Território Usado, Espaço Banal, Espaço de Todos*. *Elementos da Obra de Milton Santos para Um Diálogo com a Geopoética*. Seminário Internacional Ensaios de Geopoética, 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2011.

### Obras em Meio Eletrônico

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Nova Iorque: October, 2004. Disponível em: [http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf)

BISHOP, Claire. *Entrevista para o jornal A Folha de São Paulo*. São Paulo, 2006

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>

CUNHA, Ana. *Arte Colaborativa x Cibercultura - A visão dos coletivos Superflex e De Geuzen a respeito da linguagem digital*. Simpósio ABCiber – PUC São Paulo, 2008.  
Disponível em: [cencib.org/simposioabciber/PDFs/CAD/Ana%20da%20Cunha.pdf](http://cencib.org/simposioabciber/PDFs/CAD/Ana%20da%20Cunha.pdf)

KASTRUP, Virgínia. *Simpósio 3 — estratégias de resistência e criação. Competência ética e estratégias de resistência*. In: GUARESCHI, N., org. *Estratégias de invenção do Presente: a psicologia social no contemporâneo* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. p. 120-130.  
Disponível em: <http://books.scielo.org/id/hwhw6/pdf/guareschi-9788599662908-10.pdf>

KESTER, Grant H. *Colaboração, arte e subculturas*. Caderno VídeoBrasil número 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade – CAPÍTULO II, p 10 - 35. São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, 2006, 144p. Disponível em:  
[www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117\\_130507\\_Caderno\\_VB02\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_Caderno_VB02_P.pdf)

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. In: *Percurso - Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº 16 (p.43 - 48). Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1996.  
Disponível em: [www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf](http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf)

VERGARA, Luiz Guilherme. *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes*. Revista Visualidades vol. 11, nº 1 p 59 – 82. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013, 216p.

ZANINI, Walter. *A Atualidade de Fluxus*. ARS vol 2 nº 3, São Paulo, 2004  
Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202004000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002)

## Websites

Marjetica Potrc

<http://www.potrc.org/project1.htm>

Paula Trope

[http://www.criancaevida.org.br/15anos/?page\\_id=356](http://www.criancaevida.org.br/15anos/?page_id=356)

Santiago Sierra

[http://www.santiago-sierra.com/200103\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200103_1024.php)

Francis Alÿs

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/11412>