

Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura

Por Newton Goto, *Epa!*, Curitiba, 16/09/2005

Contextos

O deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações culturais já foi enunciado como sendo uma passagem da arte do campo estético para o político (Cildo Meireles, 1970)¹: “(...) uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura”.

Entretanto, o reducionismo de algumas interpretações insiste em tentar delimitar temporalmente a *arte política* contemporânea como arte de protesto e engajamento na luta contra ditaduras, datando-a como um repertório característico dos anos 60 e 70 na América Latina². No Brasil essa retórica predominou entre meados dos anos 80 e 90, acompanhando a moda cultural da “arte pela arte”, ou a retomada das estratégias com tendências formalistas, enaltecendo assim a produção artística descompromissada de seu entorno social. A “volta à pintura”, a ascensão do mercado de arte como parâmetro da produção artística, a crescente valoração social de curadores em detrimento de artistas, o afastamento do Estado de sua responsabilidade direta na definição de políticas culturais e a multiplicação de eventos de arte vinculados ao marketing cultural de grandes empresas (a grande maioria delas usando Leis de Incentivo Fiscal) são desdobramentos dessa tendência iniciada nos anos 80. Deu-se, em grande medida, um retorno aos interesses e às regras do mercado de arte e ao seu sistema tradicional de constituição e funcionamento, depois de anos de experimentalismo artístico radical dos 60/70. Sincronicidades: multiplicação do poder de empresas multinacionais, neoliberalismo geral, mercado e comunicação global, era Margareth Thatcher; privatizações em ritmo alucinado e, no Brasil, financiadas pelo próprio Estado; queda do muro de Berlim, esfacelamento do bloco Soviético, crise das perspectivas e teorias socialistas; individualismo, yuppies... Época em que se ouviu ecoar idéias como “a utopia acabou” ou ainda “não há mais uma perspectiva política de atuação pois vivemos num mundo de fragmentação social”... Considerando essa análise histórica pode-se entender alguns fundamentos de afirmações como “arte política é coisa dos anos 70” ou “o que define a arte é o mercado”: algo de oportunismo e “engajamento neoliberal” fica no ar, e finca raízes.

Para além do reconhecimento do valor das poéticas subversivas e contestatórias dos anos 60 e 70, as quais construíram-se simultaneamente no experimentalismo da linguagem, fato é que os sentidos políticos da arte revelam outras contextualizações complexas e

¹ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: ARATANHA, Mário. Revista Malasartes nº 1. Rio de Janeiro: 1975: 15.

² Outras distintas tentativas de delimitação histórica, geográfica e interpretativa sobre o conceito de *arte política* por vezes são enunciadas com referências ao *Muralismo Mexicano* dos anos 30 (Diogo Rivera, Siqueiros, Orozco); à *Arte do New Deal*, nos EUA dos anos Roosevelt; e ao *Realismo Socialista* da URSS stalinista. Seguindo nesse rumo de uso político da “arte” como instrumento estético e ideológico do Estado, num grau acentuado de dirigismo cultural – a exemplo da experiência soviética – as realizações mais extremadas desse viés ocorreram com os filmes de propaganda política e com a própria arquitetura na Alemanha nazista e hitlerista, sendo a cineasta Leni Riefenstahl e o arquiteto Albert Speer seus maiores expoentes.

diversificadas. Observação esta, aliás, já sabida por muitos dos artistas daquele período, os quais foram os primeiros a teorizar sobre, inclusive, juntamente com alguns críticos. Da mesma forma como o conceito e as práticas políticas são reinventadas ao longo das histórias e geografias, também as concepções políticas da arte são recriadas, vindo a constituir distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais: a arte de *crítica institucional*, o *artista/curador*, o *engajamento social e ecológico* e os *fluxos coletivos* são algumas das possibilidades dessa concepção.

Da arte política à política para as artes, há um vasto campo de realidades. A situação extrapola a questão estritamente temática, e também não se restringe a pensar o político como algo atrelado à relação com o Estado ou partido político. A arte insere-se dentro de programas governamentais de política cultural, e de projetos não governamentais. A arte é usada como instrumento de poder econômico e propaganda. Pode tornar-se propriedade particular e também objeto de ostentação social. A arte pode ser deflagradora de novos comportamentos sociais. Pode mudar rumos de políticas públicas feitas tanto pelo Estado quanto por empresas privadas. Pode afirmar políticas próprias. Por fim, sabe-se que toda arte torna-se política quando é situada nas relações da cultura, da qual, consciente ou inconscientemente, sempre fará parte.

Muitos podem ser os sentidos políticos da arte, suas questões e implicações estratégicas: os significantes críticos do lugar onde a obra se inscreve – os limites críticos; a reprodutibilidade técnica; a inserção no cotidiano; o uso de códigos culturais em detrimento dos exclusivamente artísticos; o trânsito do artista e da arte por diferentes *ethos* de uma sociedade – a mediação cultural; as relações entre os circuitos artísticos e os mercados de arte; a arte e a libertação comportamental; a alta e a baixa cultura; a indústria cultural; questões entre arte X cultura, estética X política, forma X conteúdo; questões envolvendo realidade e simulacro; os microclimas políticos e produtivos; a desaceleração e a importância da reconstituição de memórias coletivas; as “histórias” da arte; a autogestão da produção artística.

Política passa a ser também a capacidade de instauração de distintos *circuitos* de arte, sejam os espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação criativa. Isso pensando naquele sentido mais fundamental do termo político, como evidenciado por Hanna Arendt³, da capacidade de diálogo do indivíduo com o coletivo, do diálogo fundado no interesse e bem comuns. Os espaços e fluxos autogeridos podem assemelhar-se processualmente a programas de política cultural de instituições: agenda de eventos, curadorias, textos e edições gráficas, debates, etc. Entretanto, as produções artísticas, estratégias e conteúdos críticos dos *circuitos autodependentes*⁴ geralmente são distintos dos do circuito tradicional: afirmam outros artistas, idéias e processos. Ainda assim, o trânsito dessa arte e de seus agentes pode ocorrer em ambos os circuitos, *tradicionais* e *autodependentes*.

³ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Editora Forense / Salamandra / USP, 1981.

⁴ O conceito da *autodependência* é usado por Werner Herzog como uma alternativa para a compreensão das produções do “cinema independente”, pois, ao contrário de imaginar esse âmbito produtivo como algo desvinculado de parcerias e relações – independente – o cineasta vê esse campo de atuação como algo que fundamentalmente depende do próprio autor para existir, inclusive nas articulações de parcerias. In: HERZOG, Werner. *Coração Selvagem*. Paulo Camargo e Carlos Augusto Brandão (texto e entrevista). Jornal Gazeta do Povo. 31 Jan 2005. Curitiba: Caderno G.

Hoje existe um número significativo desses *circuitos* no Brasil. É uma intensificação política no campo das artes, pois a liberdade e autonomia do agir estão em prática. E há um certo desvencilhamento dos formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais. No Brasil do final dos anos 90 esses *circuitos autogeridos* começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de *coletivos de artistas*, *circuitos independentes* ou *arte de ativismo cultural*. Foram sendo construídos em distintos lugares a partir de diferentes motivações e desdobramentos históricos. Entre esses *pioneiros* estão o *Arquivo Bruscky* (atuante desde os anos 70), *Torreão* (desde 93), *Arte de Portas Abertas* e *Interferências Urbanas*, *Galeria do Poste*, *Agora*, *Capacete*, *CEP 20.000* e *Almanaque*, *Museu do Botão* (desde 84), *Camelo* e *Linha Imaginária*. Depois surgiram o *Alpendre*, *Atrocidades Maravilhosas* e *Zona Franca*. E a estes, seguiram-se outros.

Conceitos

Diferente de conceber esse fenômeno como uma “ampliação do circuito” – indicando os novos circuitos surgidos como fazendo parte de um mesmo sistema de relações – essa dinâmica pode ser compreendida como a prática de *circuitos heterogêneos*⁵, aproximando-os ao pensamento de Alain Badiou: estratégias políticas heterogêneas colocam-se frente à coletividade definindo seu próprio lugar e tempo, manifestando processualmente nesse diálogo suas características singulares. Para o filósofo, a defesa da heterogeneidade transforma-se no foco principal de resistência e reivindicação política na contemporaneidade. Não basta opor-se a uma política predominante estabelecida pelo Estado ou pelo mercado global, aceitando seus tempos, lugares e parâmetros. Torna-se necessária a afirmação das singularidades culturais das coletividades, fazendo valer outras necessidades e desejos a partir desse diálogo entre indivíduos e coletivos e as sociedades. Esse sentido político imbrica-se na própria existência, como analisa Pierre Bourdieu: “os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e sociologicamente necessários”⁶.

As conceituações sobre *multidão*, *valor e afeto* e *empreendedor biopolítico* enunciadas por Toni Negri⁷ podem somar à idéia de *circuitos heterogêneos*. Na atualidade, a concepção de *multidão* é muito diferenciada da do início do século XX. A *multidão* não é mais uma massa operária, não pode mais ser apreendida por um discurso de classes, não é mais homogeneamente desinformada, ou praticamente analfabeta. Também não se vive mais num mundo onde a elite econômica apresenta-se como exclusiva elite cultural. A *multidão* hoje tornou-se diversificada e mais instruída, está potencialmente apta a propor políticas e dinâmicas próprias dentro da sociedade. Em *valor e afeto*, as relações afetivas entre pessoas e grupos são percebidas como possibilidades revolucionárias para a construção de tramas produtivas: são potencialidades de transformação, investimentos de desejo a construir uma

⁵ O termo *circuito heterogêneo* é inspirado no conceito de *política heterogênea*, de Alain Badiou, cujos alicerces são a *singularidade afirmativa* e a *lógica heterogênea*. Adaptei o conceito à atividade artística, tendo como referências as anotações que fiz da fala de Alain Badiou em conferência realizada no Colóquio Interdisciplinar *Resistências*, Cine Odeon, Rio de Janeiro, 2002.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992: 176.

⁷ NEGRI, Toni. *Exílio. Seguido de Valor e Afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

comunidade entre os sujeitos⁸. E o *empreendedor biopolítico* pós-moderno do qual fala Negri é “alguém que consegue articular ponto por ponto as capacidades produtivas de um contexto social”, “sujeito que organiza o conjunto das condições de reprodução da vida e da sociedade, e não somente a *economia*”. E esse empreendedor produtivo está “em oposição a todas as teorias capitalistas do empreendedor parasita”⁹.

O “empreendedor total que vela essencialmente pela construção de uma trama produtiva”¹⁰ também assemelha-se ao conceito de *autor produtor* de Walter Benjamin, no qual já se percebe como imprescindível o rompimento de barreiras entre “as forças produtivas materiais e intelectuais”¹¹. Segundo Benjamin Buchloh, o *autor produtor* benjaminiano “deve, antes de tudo, dirigir-se à estrutura modernista de produtores isolados e tentar converter a posição do artista como fornecedor de bens estéticos em uma força atuante na transformação do aparato ideológico e cultural existente”¹². Benjamin diz ser preciso “orientar outros produtores em sua produção”, disponibilizando-lhes um “aparelho mais perfeito”, mensurável pela capacidade de transformação de “leitores ou espectadores” em “colaboradores”¹³.

A diluição dos limites entre artista e público foi também conceituada e praticada por artistas, com antecedentes que remontam ao dadaísmo, e principalmente, a boa parte da arte dos anos 60 e 70, como que em sintonia à orientação libertária básica “todo ser humano é um artista”¹⁴. Hélio Oiticica também percebeu que o artista deveria se desdobrar em múltiplos campos de atuação: o território da ação artística havia se tornado um campo expandido – física e ideologicamente – e o ato artístico podia incidir diretamente sobre os processos de produção coletivos: “O grande artista (...) pode também assumir o papel de “empresário”, “educador” e “proposicionista”, criando uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas”¹⁵. Convergiu para essas idéias também o crítico e curador Frederico Moraes: “Não se trata de levar a arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que de consumidores de arte. A arte não é propriedade de quem a compra, a coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão”¹⁶. Os *circuitos artísticos heterogêneos* produzem não somente arte como também novos artistas.

⁸ Idem: 66.

⁹ Idem: 35.

¹⁰ Ibidem: 35.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984: 129.

¹² BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios* nº 7. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000: 190.

¹³ Idem nota 12: 132.

¹⁴ BEUYS, Joseph. In: DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios* nº 5. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998: 126.

¹⁵ OITICICA, Hélio. In: VIANNA, Hermano. *Não quero que a vida me faça de otário!* In: VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001: 41.

¹⁶ MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação*. Folder nº 10 da exposição *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

Esses *circuitos* dialogam com a idéia da *Zona Autônoma Temporária* de Hakim Bey¹⁷ – *TAZ* – acrescentando o fator efemeridade ao desejo *revolucionário*. Pois não se quer mais uma revolução perene e totalizante como se quis na modernidade. *TAZ* é uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes. Podendo, pois, findar. E ressurgir, com outra configuração.

A liberdade de atuação gerada com os *circuitos heterogêneos* pode caracterizar uma atitude de insubordinação e resistência cultural frente ao “monopólio da consagração” e ao mercado, como diz Pierre Bourdieu¹⁸. Surgindo daí a possibilidade de articulação mais agressiva de conteúdos críticos.

Reflexões geradas em vivências explicitamente políticas dialogam com o sentido político dos *circuitos artísticos*. Certas identidades revolucionárias de ex-militantes da luta armada no Brasil transformaram-se, migrando de uma “macropolítica pelo Estado” para uma perspectiva aplicada ao cotidiano, no compartilhamento de valores e na afirmação de um “ethos” no corpo social. Vera Silvia Magalhães, radical protagonista dessa história, nomeia essa mudança de paradigma político como “*micropolítica do afeto*”¹⁹.

Micropolítica do afeto, biopolítica produtiva, política heterogênea, circuitos artísticos heterogêneos: algo de uma necessidade comum em relação a vida traspassa a arte, a filosofia e a política de nosso tempo.

Estratégias

Algumas táticas desses *circuitos artísticos* tornam-se recorrentes: disponibilização de espaços físicos próprios para a manifestação da arte; delimitação de áreas urbanas e outros “sites” para performances e intervenções; ocupação de espaços institucionais com programação própria de atividades – a partir de curadorias e agenciamentos coletivos feitos por artistas; organização de encontros, debates e mostras; apoio à produção de trabalhos; criação de estratégias diferenciadas de sustentabilidade econômica; elaboração e publicação de textos críticos, relatos e registros de ações em revistas impressas ou eletrônicas; estabelecimento de programas de intercâmbio entre artistas; criação de arquivos de documentos e vídeos. Enfim, práticas que afirmam uma real perspectiva de autogestão social da informação e da produção artísticas.

No Brasil há *circuitos* que priorizam o *lugar* como o instigador de intervenções, constituindo-se a partir de relações específicas com a arquitetura, urbanismo, geografia e contexto sociocultural, a exemplo do *Torreão* (Porto Alegre), *Galeria do Poste* (Niterói) e *Interferências Urbanas (Arte de Portas Abertas)*, Santa Teresa, Rio de Janeiro), *Rés-do-Chão* (Rio de Janeiro)²⁰. Outros investem principalmente no *acontecimento temporal*, criando programações que favorecem performances, ações, mostras de vídeo, projeções de

¹⁷ BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁹ SILVIA MAGALHÃES, Vera. *Micropolítica do afeto*. Entrevista a Newton Goto. Novembro de 2003. In: GOTO, Newton. *Revista Remix corpobras*. Rio de Janeiro: Remix corpobras, Camelôutdoor, 2004. Texto também publicado, parcialmente, na Revista Global Brasil nº 5. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2005: 22.

slides, intervenções sonoras, etc. Adequando-se até a diferentes espaços, estes acontecimentos podem ter uma periodicidade variável, ou mesmo ocorrer uma única vez: *CEP 20.000*, *Zona Franca*, *Açúcar Invertido*, todos no Rio de Janeiro, estão entre alguns dos mais intensos acontecimentos do gênero²¹. Há circuitos que propõem ações com características formativas e didáticas, constituindo acervos até, e fazendo do debate e do repasse de informações um complemento político frente ao meio artístico e sociedade. Dentre esses, *Arquivo Bruscky* (Recife) e *Torreão* (Porto Alegre) são os que geram as ações com maiores repercussões culturais. O *Capacete* também destaca-se nessa atuação, assim como, enquanto existia, o *Agora*, ambos do Rio de Janeiro; e ainda o *Centro de Contracultura* (São Paulo)²². Enquanto outros coletivos constituem parcerias constantes entre seus componentes, formando *grupos de artistas*, os quais propõem seus tempos e lugares de agir, por vezes num processo de criação coletiva²³.

Há propostas que funcionam como extensões diferenciadas de algumas instituições culturais, principalmente universitárias²⁴, exercendo autonomia em suas ações. Por outro lado, inserções artísticas de crítica institucional problematizam criativamente o sistema das artes e seus procedimentos – curatoriais, processos seletivos, política cultural e envolvimento social. Neste sentido, trabalhos como *Vazadores*, de Rubens Mano; *Projeto Camelô*, do grupo *spmb* (Eduardo Aquino e Karen Shanski); *Foi um Prazer*, de Jac Leirner; *Panorama 2001*, de Carla Zaccagnini; e *Ocupação* (proposto por mim)²⁵.

²⁰ E também o *Alpendre* (Fortaleza); *Areal* (Rio Grande do Sul); *Vitrine Efêmera*, *A Gentil Carioca*, *Casa 85*, *Bolacheiro*, *Bananeiras*, *Galaxy*, *Polígono*, *Palíndromo*, *Fogo Cruzado*, *Cristo Vermelho*, *Esquina* (Rio de Janeiro); *Espaço Lilituc*, *Betobatata*, *ACT* (Ateliê de Criação Teatral), *A Grande Garagem que Grava*, *Companhia do Abraço*, *Espaço Umbigo*, *Cine*, *Estúdio Matema* (Curitiba); *Ônibus + Museu do Poste = Elevador* (Niterói / Curitiba); *Escritório de Arte Glauco Menta*, com o *Projeto Tarsila do Amaral* (Curitiba, 1996); *Submarino* e *Moluscos Lama* (Recife); *Casa da Grazi*, *Centro de Contracultura de São Paulo*, *Espaço Coringa* (São Paulo); *Coletivo rua* (Americana-SP), *Entorno* (Brasília).

²¹ E ainda: *Almanaque*, *Alfândega*, *Orlândia*, *Rio Trajetórias*, *Fumacê do Descarrego*, *Imaginário Periférico*, *Inclassificados*, *Sissomia*, *Única Cena*, *Push*, (Rio de Janeiro); *Dia do Nada* (deflagrado em Londrina); *Ciclo de Ações Performativas*, *Desafiatlux* (Curitiba), *Manifestação Internacional da Performance* (Belo Horizonte).

²² E além dos já citados, também o *Alpendre* (Fortaleza); *Rés do Chão*, colóquio interdisciplinar *Resistências* (Rio de Janeiro); *CEIA* – Centro de Experimentação e Informação de Arte (Belo Horizonte); *EPA!* (Expansão Pública do Artista), *ACT / Ciclo Multiárea*, *Companhia do Abraço*, *Espaço Ícaro*, *Arcádia*, *Espaço Umbigo*, *Encontro Conversa*, *Amigos dos Amigos* (Curitiba); *Centro de Artes* (Curitiba, 1997); *Escola de Artes Leila Pugnali* (Curitiba, 1998); *Traplev* (Florianópolis).

²³ *spmb* (Brasil e Canadá), Maurício Dias e Walter Riedweg (Brasil e Suíça), *Camelo* (Recife); *Vivia 21* e *RhR*, *Rradial*, *Chelpe Ferro*, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, *Chave Mestra*, *Grupo Vapor e agentedupla://* (Rio de Janeiro); *Grupo Urucum* (Macapá); *Grupo Empreza* (Goiânia); *Clube da Lata e Laranjas* (Porto Alegre); *Grupo Poro* (Belo Horizonte); *Bijari*, *Anomia*, *Radioatividade*, *Mico*, *Contra-Filé* (São Paulo); *Transição Listrada* (Fortaleza), *Vaca Amarela* (Florianópolis); *InterluxArteLivre*, *Coletivo Azulejo*, *Vitoriamario*, *Pipoca Rosa* e *Pelos Públicos* (Curitiba), *Ponte 6* (Niterói).

²⁴ Entre algumas dessas propostas derivadas da instituição universitária estão o *Arte Construtora* – *Ilha da Casa da Pólvora* (UFRGS, Porto Alegre); *Arte Contemporânea na Universidade* (UFPR, Curitiba, 1995); *Fronteiras* e *Arte e Política* (Festival de Inverno UFPR, Antonina-PR); *Galeria da CAL* (Brasília); *Bienal da UNE* (Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo).

²⁵ E ainda: *Concurso Mickey Feio* (Recife e Rio de Janeiro); *Açúcar Invertido*, e vídeo *Parangolé* – registro de ação de de Cuquinha (Rio de Janeiro); *Linha Imaginária* (São Paulo e diversas outras cidades); *Remetente* e *APIC!* (Porto Alegre); *Alaph* (Recife); *Rejeitados* (várias cidades / Salvador); *Lau* (*Guerra dos Mundos*), *Escritório* (Curitiba).

Alguns *grupos de artistas* atuam através de múltiplas estratégias e em vários lugares para a ação, por vezes fundados no humor e na ironia social²⁶. Enquanto outros diluem ainda mais as bordas entre arte e cultura, a exemplo das ações artísticas coordenadas junto a movimentos sociais radicais, ou a grupos de excluídos, ou geradas em comunidades culturais específicas e “sociedades alternativas”. O movimento *Integração sem Posse*, em São Paulo, e o projeto *Casina*, de Carla Vendrami, envolvem-se mais diretamente nesses ambientes de conflito social²⁷.

Circuitos efetivam-se também entorno de reflexões e práticas sobre mídias: internet, vídeo, sites comunitários, blogs, tvs e rádios livres, revistas eletrônicas e impressas, cartazes de rua. Esses veículos tornam-se redes prioritárias para a geração de informação e circulação de idéias, fomentando as “produções independentes” e a reflexão crítica sobre os meios de comunicação de massa, propagando também conceitos como *copyleft*, *software livre*, *inclusão digital*, *Net & Radio Ativismo*. No campo da guerrilha artístico/cultural midiática as ações de *A Revolução Não Será Televisionada* (São Paulo); *Atrocidades Maravilhosas e PHP* (Rio de Janeiro); *Noninoninoni* (Recife); Yiftah Peled com *Performance em outdoors* (Curitiba/Florianópolis); e *Ari Almeida & outros* membros do *delinquente.blogger*, e também *Organismo.blog* (Curitiba) provocaram (provocam) uma importante fricção social crítica sobre a mídia de massa; enquanto *CORO* e *Rizoma.net* (ambos de São Paulo) e *Canal Contemporâneo* (Rio de Janeiro) são importantes e distintas redes de trocas de informações²⁸.

Para além da autogestão artística de espaços e programações, outra possibilidade política para os *circuitos heterogêneos* efetiva-se em propostas individuais que tornam-se circuito quando construídas na participação, principalmente na participação criativa, gerando uma aproximação mais pessoal com “o outro”. Essas são orientações processuais encontradas na base de vários trabalhos da dupla Mauricio Dias e Walter Riedweg, em Ricardo Basbaum

²⁶ É o caso da *Associação Internacional dos Colecionadores de Botão* e suas derivações: *Museu do Botão*, *Teatro de Boné*, *Espaço Lilituc*, *Culto Anual Deus é Umor da Igreja da Salvação pela Graça*, *Concurso de Assoviadores do Fiu-fiu Esporte Clube*, *Escola de Samba Unidos do Botão*, etc, todos em Curitiba.

²⁷ E também: as comunidade associadas às culturas urbanas do *hip-hop*, *street art* e *punk*, com suas práticas e estéticas, passando pelo grafite, adesivos de rua, e zines; as ações artísticas geradas em comunidades tradicionais ou grupos étnicos, etc, a exemplo também das propostas *Revelando olhares dos moradores da Ilha do Mel* e *Projeto Superagüi / EPA!*, ambos no Paraná. No campo da arte ligada a modos de vida “diferenciados” de uma mesma sociedade, o *Encontro das Comunidades Alternativas – ENCA* (anual e nômade); *Família Horn* e *Magrisimo* (Curitiba). Num âmbito de mediação cultural e trânsito antropológico, as ações e produtos do *Urbanauta* (Curitiba, São Paulo, etc). E, num sentido totalmente inverso, dentro das lógicas da comunicação de massa e da indústria cultural televisiva, os produtos irônicos das *Organizações Tabajara* – do grupo *Casseta & Planeta*.

²⁸ Um dos primeiros grupos artísticos brasileiros a investigar sistematicamente questões vinculadas à mídia foi *Corpos Informáticos*, de Brasília, também hoje em plena atividade. E Eduardo Kac extremiza questões da arte tecnológica, da robótica a genética, criando também redes de ação e performance em *telepresença*. As perspectivas se abrem: *Mídias Táticas*, *Videobrasil*, *Bijari*, *Formigueiro* (São Paulo); *Cubo Branco*, *Leisle.com*, *Animalice*, *Meio* (Rio de Janeiro); *Telephone Colorido*, *Carga e Descarga* (Recife); *Organismo.blog*, *Listaleminski*, Luciano Mariussi (Curitiba), *Super Loja Show*, *A_mostra_grátis*, *Terças de Vídeo*, *Organização*, *Miscelânea*, *Cachaça Cine Clube* (Rio de Janeiro); *Última Quarta* (Brasília); *Circuitos em Vídeo*, *Vide o Vídeo*, *Onanistas*, *Cine Olho*, *Pêra*, *Putz* (Curitiba); revista *Item*, jornal *Capacete*, *O Ralador*, *Nós Contemporâneos*, *Global Brasil* (Rio de Janeiro); coleção de livros de *postais do Betobatata* (Curitiba), impressos do *Torreão*, *Perdidos no Espaço* (Porto Alegre); revista *Número* (São Paulo); etc.

(NBP – *Novas Bases para a Personalidade, Eu/Você*) e Giordani Maia (TCAS – *Tentativa de Construção e Aplicação de Sistemas*)²⁹.

Há distinções entre *modalidades de arte, obras-circuito e circuitos heterogêneos*. *Land art e vídeo arte*, por exemplo, são estratégias tão ampliadas enquanto possibilidade de investigação conceitual e estética que podem ser entendidas antes como *modalidades artísticas a circuitos*. Entre as *modalidades* mais frequentemente capazes de comportar uma carga de identidade coletiva e afirmar um *circuito* estão a *arte postal*, a *net.art* e as *revistas de arte*. Já as *obras-circuito* são propostas muito específicas a evidenciar com precisão um determinado circuito, potencializando a tal extremo sua existência ressignificativa que acabam por esgotá-lo enquanto possibilidade para novas investidas e participações, como que tornando o circuito uma obra única. Como exemplo, *Cowboy com cigarro*, de Hans Haacke, ou *Eppur si muve*, de Cildo Meireles³⁰. Os *circuitos heterogêneos* situam-se numa esfera de acontecimentos na qual percebem-se características mais particulares associadas a um grupo, lugar e tempo. Não são, necessariamente, vinculados a uma categoria ou especificidade de arte. Estão, diferente disso, abertos a *multipadronagens culturais*³¹, são supra-linguagens. São circuitos constituídos geralmente no agenciamento coletivo e em redes de afinidades, criando um campo singular e aberto à participação.

História

Antecedentes dialogam com os contemporâneos *circuitos*. No Brasil, a experiência da *Semana de 22* e a revista *Klaxon* foram ações culturais constituídas como “evento independente” e “veículo de circulação de idéias”, gerando *circuitos* e promovendo uma primeira grande ruptura na arte brasileira: o *Modernismo*. Quase na mesma época, o músico, pintor, xamã, anarco-socialista, pacifista e visionário Lechowski inseria nas praças públicas sua estratégia de *circuito* para amostragem de suas pinturas: o *Cineton*³²: tenda desmontável,

²⁹ Rubens Mano (*Ação comum, calçada*), Rosângela Rennó (*Arquivo Universal*), Goto (*Contatos, Remix corpobras*), Rubens Pileggi (*Santa Imaculada*), Martim Groismann (*Polvo*), Marssares (*Poema; Consumo de imagem: Infração*), Jarbas Lopes (*barraca, Troca-troca*), Duchá (*Nazy Gay*), Ana González (*cada vez maior e mais perto de você*); Claudio Alvarez (*Instalações para viagem*), João Modé (*Solte seus desejos*), Monica Nador (pinturas de fachadas em casas populares), Eliane Prolik (*Kombi*), Tania Bloomfield (*Regras de ouro para uma boa performance à mesa*), Alex Cabral (grafites de rua), Octávio Camargo (*Pé com cabeça e Museu do Poste*), Margit Leisner (*Ônibus e Livro-caixa*), Simone Michelin (*Santinho*), Romano (*oinusitado*), Laura Miranda e Denise Bandeira (*Meio líquido, Spirare*), etc.

³⁰ E também Antoni Muntadas (*Comemorações*); Arthur Barrio (*4 dias e 4 noites*); Lula Wanderley (*Passos que vêem*); Goto (*Arte para Salão*), Rubens Pileggi (*Pescando Tubarões*), Cristiane Bouger (*Sensuality in (and) América*), Marta Niklaus (*Bandeira de Farrapos*), Marila Dardot (*Desapego, Coleção de readymades*).

³¹ O termo multipadronagem é aqui usado com inspiração em Hélio Oiticica, tendo como base a análise de Stéphane Huchet. In: HUCHET, Stéphane. *Arte contemporânea: corpo ativo*. Texto da palestra proferida junto ao evento *Corpo em Expansão – X Encontro do PPGAV-EBA-UFRJ, Cinemateca do MAM-RJ*, 4 de novembro de 2003: “o corpo encenado dentro e pelo corpus expressivo que a arte contemporânea é, cria uma espécie de amplo território onde o local e global das situações humanas transitam. Vejo nisso uma forma de estruturação simbólica que me leva a ressaltar mais uma vez que Oiticica era premonitório quando, em vez de “multimídia” – para criar esse território, a possibilidade de “usar” os múltiplos recursos existentes na arte, os veículos mais tradicionais como os mais inovadores – ele falava de proposições *multipatternizadas*, remetendo aos aspectos mais profundos da percepção, conforma a idéia de que o inconsciente é o corpo...”

³² Em 1932, durante a inauguração da *Casa Internacional do Artista*, Lechowski assim definiu o *Cineton*: “Movimento. Energia. Vida que se renova. Idealismo em ação contínua. O homem que vive da pena é, como o pintor, um artista – da palavra, do pensamento, da idéia. O operário que trabalha na forja, o homem que dirige o bonde, a telefonista, o chauffeur, o médico, o advogado, o linotipista,

museu nômade. Com ela partiu para dar a volta ao mundo, viajou por cidades da Europa, iniciando por sua terra natal, Varsóvia, em 1925. Chegou ao Brasil, onde teve passagens por Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, cidade essa na qual passou a morar, até a morte. Foi um dos fundadores do *Núcleo Bernardelli*. Lechowski buscava um contato direto com o público, concebia a arte como experiência e conhecimento a ser compartilhado. Não vendia sua obra, não queria que ela fosse propriedade de alguém. Ao invés disso, considerava-a de “utilidade pública”, propondo a si mesmo uma alternativa de sobrevivência, através da arte, cobrando ingressos para a visitação das exposições de seus trabalhos. Desenvolveu outros projetos inovadores, como os vários “mostruários” desmontáveis e até manipuláveis, construídos para a exposição simultânea de diversas pinturas. Toda a obra de Lechowski convergia para um projeto ainda maior, a *Casa Internacional do Artista*, “o ninho onde deverá renascer e se reabilitar a pura concepção do valor da Arte para a humanidade, e da missão que os artistas, filhos de todos os povos e irmãos íntimos por sua vocação, devem desempenhar no presente para o Futuro”. Contextualizando com precisão algumas relações do circuito artístico, articulando com independência a circulação pública de sua obra e concebendo de forma ampliada e libertária o lugar social do artista, Bruno Lechowski pode ser considerado o precursor dos *circuitos heterogêneos* no Brasil.

E para além desses antecedentes, outras tantas ações e movimentos podem ser lembrados como uma base polifônica de diálogo e memória produtiva: dadaísmo (especialmente o de Berlim: John Heartfield, as revistas *Dada*, etc³³, *Construtivismo Russo*, *Bauhaus*, *Experiência nº 2* e *New Look*, de Flávio de Carvalho (1931 e 1956); *Revista Joaquim* (Curitiba, 1946 e 47), os grupos *Cobra*, *MADI*, *GRAV*, *Fluxus*, *Coletivo de Arte Sociológica*, *Art-Language*; *Parangolés* de Hélio Oiticica; *Opinião 65*; *7.000 Carvalhos*, de Beuys, entre outras de suas ações de arte ativista fundada no conceito de *escultura social*; *Caminhando* de Lygia Clark; *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, 1970), *Domingos da Criação* (Rio de Janeiro, 1971), *Sábados da Criação* (Curitiba, 1971/1972), *Prospectiva e Poéticas Visuais* (MAC-USP, 1974/1977), *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles; *Trouxas ensangüentadas*, de Arthur Barrio; *Porco Empalhado*, de Nelson Leirner; *Corpobra*, de Antônio Manuel; os coletivos *Grupo Rex*, *3Nós3* e *Manga Rosa* (São Paulo); *Arquivo Bruscky* e as mostras coletivas de arte-postal, fotos 3X4 e filmes super-8 (Recife); intervenções em outdoor, de Nelson Leirner (São Paulo, 1968), e as coletivas em outdoor *Arte Paisagem* (Curitiba, 1977), *ArtDoor* (Recife, 1981 e 82), em Porto Alegre, e em São Paulo (1982 e 83); *Espaço Nervo Ótico* e *Terreira da Tribo* (Porto Alegre); *NAC* (João Pessoa), *Visorama* (Rio de Janeiro), os coletivos *livros-processo* de Ângelo de Aquino e Paulo Bruscky; E ainda os *Encontros de Arte Moderna* (1969-1974), *ArtShow* (1978), os grupos *Moto Contínuo* e *Sensibilizar* (1983 e 84), o coletivo *Museu do Botão* (desde 1984), ações estas (as últimas) todas ocorridas em Curitiba. Etc.

o pintor, o jornalista... Todos, sem exceção, cabem dentro da palavra *Cineton*”. Os dados históricos e biográficos sobre a obra e o artista Bruno Lechowski e suas falas (entre aspas) tem como base a pesquisa de Christine Baptista. In: VIANNA BAPTISTA, Christine. *Bruno Lechowski, a arte como missão*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1991:17. Obs: ainda que o nome *Cineton* tenha sido dado à segunda versão da tenda nômade para exposição, considero o conceito extensivo também ao primeiro modelo, pois já abrigava o mesmo ideário. As barracas de Bruno Lechowski são, pois, *Cinetons*.

³³ Ver: BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Dadá Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1994: 98.

Com a história assim interligada fica claro o quanto a produção artística é capaz de buscar novas configurações relacionais críticas com o entorno social, transcendendo limites temporais e geográficos, reconceituando permanentemente a si mesma como uma possibilidade política. Assim, mesmo os *anos 80*, pontuados como um período da “volta à pintura”, não devem ser assim simplificados, ainda que essa tendência e a mercantilização da arte tenham predominado. Além disso, muitos artistas atuantes no contexto dessa *geração* e na transição para os *anos 90* foram os primeiros a empreender algumas das mais ressonantes ações dos *circuitos heterogêneos* no Brasil contemporâneo³⁴, fenômeno esse também verificado mundialmente³⁵.

Perigos e potencialidades

Sentindo a água batendo na bunda, como dizemos aqui da *low culture*, instituições culturais, museus de arte, críticos e até galeristas do *establishment* voltam seus olhares sobre o tema *arte e política*, muitos dos quais sendo os mesmos interlocutores que taxavam tal possibilidade como datada, ultrapassada, algo menor. Há exceções, claro, pessoas com lastro histórico. Entretanto, a aparente guinada se deve, primeiramente, a uma nova tentativa de manutenção e controle sobre o discurso artístico e a mediação social da arte. Tudo com uma boa dose de hipocrisia. Dá para imaginar até a empresa *BrasilConnects* promovendo uma mega exposição sobre arte brasileira de cunho político na Bienal de Veneza, acompanhada de um coquetel de Primeiro Mundo... *POP-nos dessa!*

Pelo lado dos artistas é importante lembrar que instaurar *circuitos artísticos* e coletivos pode significar pouco ou nada quando isso não for resultado de uma postura crítica e de uma real necessidade coletiva. O maior risco para os *circuitos heterogêneos* ocorre quando essa possibilidade torna-se mero estilo: esteticização da política ao invés da politização da arte. Coletivos por coletivos, assim como arte pela arte... *Neonazis* e grupos empresariais de Sociedade LTDA também formam coletivos. Se algo que haveria de ser uma resistência crítica articulada teórica e materialmente na sociedade torna-se uma mera diferença fabricada, uma resistência *fake*, de fácil assimilação no “vale tudo” contemporâneo, como anotou Hal Foster³⁶, então as armadilhas sociais estão mais sutis e sofisticadas. Se só o estilo prevalece, desprovido de valores, os *circuitos heterogêneos* transformam-se em *circuitos em bionecrose*, meros trampolins para visibilidade nas mesmas redes de poder do

³⁴ Elida Tessler e Jailton Moreira com o *Torreão*; Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão com o *Agora*; Helmut Batista com o *Capacete*; Ricardo Pimenta, Luís Sérgio de Oliveira, Ângelo Marzano, Fernando Borges e Fuad Hajjat com a *Galeria do Poste*; Oriana Duarte, Marcelo Coutinho e Paulo Meira com o *Camelo*.

³⁵ *Transmission* (Glasgow), *City Racing* (Londres), *Artemisia* (Chicago), *Catalyst* (Belfast), *Generator* (Dundee), *Magnet* (África do Sul, Inglaterra, México, China, Porto Rico, Brasil, Trinidad Tobago, Índia), *Critical Art Ensemble* (EUA), *Espacio Aglutinador* (La Havana), *Galeria Metropolitana* (Santiago), *Espacio La Rebeca* (Bogotá), *Hoffmann's House* (Santiago), *Trama* (Buenos Aires), *Duplus* (Buenos Aires). Ver: <http://www.transmissiongallery.org/>; <http://proyectotrama.org> e BASBAUM, Ricardo. *Gestos locais. Efeitos globais*. In: BARROS, Ana, SANTAELLA, Lucia. *Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo, Unimarco Editora, 2002. Entre outras ações coletivas, vale anotar aqui ainda o *Art Service Association*, fundado por Boris Nieslony, e cujo início das atividades remete aos anos 70, funcionando como um organismo e um arquivo autogeridos, focados principalmente na produção e reflexão sobre a performance mundial. Ver: www.asa.de

³⁶ “Essa procura ansiosa (pela diferença) também pode promover a fabricação de falsas diferenças codificadas para o consumo. E, se a diferença pode ser fabricada, também a resistência pode sê-lo”. FOSTER, Hal. *Leituras em Resistência Cultural*. In: ___. *Recodificação, Arte Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996: 225.

sistema tradicional. Além disso, a moda da multiplicação de coletivos pode instaurar até uma passiva supressão do indivíduo em nome da coletividade, como numa “ditadura do processo coletivo”. Ou ainda, pode vir a fomentar guetos culturais, grupos de eugenia, sem trocas simbólicas com a sociedade. E aí, além da constatação de que a revolução não vai ser televisionada, chegamos ao ponto onde ela nem se quer será desejada. É a *tanto faz generation*. Pois o “negócio” passa a ser “atirar pra qualquer lado”, se dar bem, emplacar, ser mapeado! *Born to be famous*³⁷. Sorry, sorria.

Envoltos no aquecimento de uma desesperança global – entre guerras, intolerância, impérios, mercados, concentração de riquezas e muita corrupção – entretanto atentos aos poréns à espreita e focados na potência da ação crítica e emancipadora, os *circuitos artísticos heterogêneos* PODEM SER uma perspectiva radical de resistência e proposição cultural: na quebra de paradigmas vinculados a noção de centro e periferia; na afirmação de alternativas ao controle institucional sobre o discurso; na autonomia de diálogo; na construção de novas relações econômicas, na *transversalização de autoreferencialidades* (Felix Guattari); na proposição de diferentes modos de consciência e convivência. Essa é a superfície tencionada e a “arena” política na qual circula a *art action*.

OBS.: Este texto é derivado da Dissertação *Remix corpobras* defendida no início de 2004 no Mestrado em Linguagens Visuais do PPGAV/EBA/UFRJ, com orientação de Glória Ferreira. O artigo teve sua primeira publicação no website Rizoma.net, em setembro de 2005; e entre 2005 e 2006 foi também veiculado na revista *Primeira pessoa*, de João Pessoa - PB; em 2006, na revista *Surface Tension*, suplement 1 (Errant Bodies Press: Los Angeles, CA, USA, com tradução de Gavin Adams e Fabiolla Duarte); em 2008 no Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos do projeto Circuitos Compartilhados (Edital Arte e Patrimônio 2007: MinC / IPHAN / Petrobras / Paço Imperial / Epa!. Curitiba: Epa!); e em 2009 no livro *Arte Contemporâneo Brasileiro: documentos y críticas* (FERREIRA, Glória (Org). Santiago de Compostela/ESP: MinC, Fundação Athos Bulcão, Editora Dardo).

BIBLIOGRAFIA:

- BADIOU, Alain. *Para uma Nova Teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans. *Livre Troca. Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: __. A Economia das Trocas Simbólicas. São paulo: Perspectiva, 1992.
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidas 1967 – 2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- FOSTER, Hal. *Recodificação, Arte Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, MAC-USP, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o Pós-Moderno*. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). Pós-Modernismo e Política. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.
- NEGRI, Toni. *Exílio. Seguido de Valor e Afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- TEIXEIRA DE BARROS, Stella. "OUT"-ARTE? In: Arte em Revista, ano 6, nº 8, Out/1984. Texto publicado em www.rizoma.net
- VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 a 2003.
- VIANNA BAPTISTA, Christine. *Bruno Lechowski, a arte como missão*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1991.

³⁷ FERNANDES, João. *Born to be Famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...* In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios* nº 10. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003: 126.