

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda¹

Resumo

Este artigo analisa o processo de *artificação* os quais trabalhos de coletivos de artistas passaram ao longo dos anos 2000 no Brasil. Foram analisados dados bibliográficos, sendo esses, textos de crítica de arte e de artistas. E também dados de etnografia realizada entre 2010 e 2013 em intervenções urbanas e exposições com grupos preponderantes no Rio de Janeiro. Dialogou-se com teorias que abarcam a oposição arte estabelecida *versus* arte *outsider*, com o intuito de discutir a institucionalização e a legitimação dos coletivos. Observou-se um choque de discursos entre coletivos e crítica de arte, sobre a relação marginal às instituições consagradoras que as iniciativas coletivas possuem. Este dissenso impulsionou categorias distintas entre os grupos e sua fetichização.

Palavras-chave: Artificação. Institucionalização. Coletivos de arte. Intervenção urbana. Arte contemporânea.

Art's collectives : the artification of collective creation in the years 2000

Abstract

This article analyzes the artification process that works of artists' collective, from the 2000s in Brazil, passed through. Analyzing bibliographic data, these being criticism texts and artists' texts. And also the data of the ethnography carried over from 2010 to 2013 with predominant groups in Rio de Janeiro. Dialoguing with theories that include the opposition between established art *versus* outsider art, in order to discuss the institutionalization and legitimization of the collectives. There was a clash between collective and art criticism discourses, about the *outsider* relationship of collective initiatives with consecration institutions. This dissent enhanced distinctive categories between groups and their fetishization.

Keywords: Artification. Institutionalization. Art collectives. Urban intervention. Contemporary art.

1

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGCS/UFRRJ). Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: <anacfamiranda@gmail.com>.

Introdução

Desde meados dos anos 1990, vem ganhando corpo no Brasil (PIRES, 2007; MIRANDA, 2014; MESQUITA, 2008; ROLNIK, 2006) uma nova vertente artística composta por trabalhos assinados por um só nome que, entretanto, define um *coletivo* ou grupo de criação colaborativa, formado por pessoas que se autodenominam artistas visuais. Este artigo² faz uma análise de processos artísticos elaborados por coletivos de artistas nas duas últimas décadas, no contexto da arte contemporânea brasileira, com ênfase nos grupos que questionam as relações que mantém com instituições de arte tais como museus e galerias.

A partir da rápida consolidação destes coletivos nos anos 2000, busco problematizar esta mudança social, reabrindo o debate sobre *artificação* proposto por Natalie Heinich e Roberta Shapiro (2013) para pensar sua criação como uma nova prática artística que se instaurou no contexto da arte brasileira.

Crucial para pensar a mudança pela qual a arte coletiva vem atravessando neste início de século XXI, o conceito de *artificação* abrange uma dupla mudança: material e simbólica. Os coletivos de arte perpassaram estes dois movimentos nestes últimos anos. Estes sofreram a transformação material característica da institucionalização devido à entrada dos grupos antes tomados como *outsiders*³ nas consagradas instituições de arte, e também sofreram uma mudança simbólica. Esta última se caracteriza pela legitimação de um processo social, quando este fenômeno transforma-se em arte dentro do mundo da arte (BECKER, 1977)⁴ brasileiro. A *artificação* dos coletivos constituiu-se como um processo dinâmico de mudança social por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas artísticas e por onde relações e instituições foram transformadas, da mesma maneira que aconteceu com as práticas citadas por Heinich e Shapiro (2013), como o grafite e o jazz.

O processo de *artificação* se relaciona com uma recorrente dicotomia encontrada em campo quando se estudam os coletivos de arte. Esta dicotomia também está presente em outras modalidades artísticas, como

2

Este artigo foi elaborado a partir de minha pesquisa de campo para a realização de meu Mestrado no PPGCS/UFRRJ defendido em março de 2014. Neste artigo busquei apresentar meus principais resultados e conclusões. Uma versão deste trabalho foi apresentada no GT de Sociologia da Arte do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia realizado em Porto Alegre (RS) em 2015.

3

O modelo de figuração estabelecidos/*outsiders* (Elias, 2000) o qual serve de base para a análise sobre os coletivos de artistas aqui exposta é o desenvolvido por Norbert Elias.

4

Howard Becker entende a arte como uma ação coletiva, grosso modo o mundo da arte se dá através da interação e cooperação dos produtores, distribuidores e também dos artistas.

bem colocaram Heinich e Shapiro (2013) e Vera Zolberg (2009). Os artistas "marginais", "outsiders" ou "fora das instituições" se opõem ao artista "mainstream", "estabelecido", "institucionalizado"⁵, divisão que ocorre não só na arte colaborativa mas também nas artes visuais como um todo e também na música, no teatro e na dança. Esta categorização bipolarizada serviu de base para a investigação aqui relatada, pois percebi que as relações sociais dos grupos analisados se pautavam em grande medida por esta problemática.

Não só entre os coletivos, mas também entre os teóricos das artes que analisaram as produções colaborativas, é possível notar a presença de um discurso que divide os coletivos em dois grupos. Como aprofundarei na análise adiante, a crítica de arte, e grupos que se propõem ao afastamento de instituições de arte e a negá-las por completo (mesmo que só em discurso), afirmam que há grupos marginais (ou *outsiders*) e grupos estabelecidos na arte contemporânea. No entanto, neste artigo será proposta uma desconstrução do papel social de *outsider* atribuído aos coletivos de artistas, pois, como será argumentado, há relações mais complexas e multifacetadas, e menos dicotômicas, presentes nas relações sociais dos coletivos.

Até aqui foi exposto a questão norteadora das categorizações encontradas no mundo da arte dos coletivos, todavia, antes de prosseguir, é preciso responder tais perguntas: Do que se trata um coletivo? Que tipo de trabalho os artistas que pertencem aos coletivos desenvolvem?

Os coletivos realizam seus trabalhos principalmente por meio da arte *performance*, quando desenvolvem ações que necessitam da participação do público para se concretizar. As *performances* podem se dar em espaços públicos, através de intervenções urbanas e também em instituições de arte. Objetos também são produzidos coletivamente pelos artistas, no entanto, dificilmente se verá uma pintura ou uma escultura como resultado do trabalho dos coletivos.

Há casos em que o coletivo é composto por três artistas, como no caso do Filé de Peixe (RJ), ou de cinco, como o Coletivo Opavivará (RJ) e o Coletivo Muda (RJ). E há também casos como o do coletivo Imaginário Periférico (RJ), que funciona por convocatórias, e por isso em cada exposição

5

Aqui reproduzo algumas das categorias nativas encontradas ao longo do trabalho de campo realizado para esta pesquisa.

a quantidade de integrantes varia. Este grupo chega a ter uma rede de artistas com cem participantes, mesmo que não tenham exposto todos os artistas ao mesmo tempo, no mesmo evento. Existem também coletivos com dois integrantes e um único nome criado, assim como existem duplas de artistas que assinam seus nomes pessoais em obras. Com esta observação notou-se que o termo coletivo é uma escolha que faz parte de um discurso. Um caso interessante encontrado foi o coletivo de um homem só na 30ª *Bienal* de São Paulo, onde havia esta descrição:

PPPP (Productos Peruanos para Pensar) é um coletivo de um homem só: Alberto Casari. Seus alter egos – o escritor e poeta visual Alfredo Covarrubias, os pintores Arturo Kobayashi e El Místico e o crítico de arte Patrick Van Hoste – produzem materiais assinados pela logomarca da empresa. Sem ausentar o próprio nome do coletivo, o artista conjuga noções de autoria, em uma tentativa de negar a fetichização da obra como produto de uma expressão emocional e subjetiva e como pressuposto essencial para a relação do homem com a arte.⁶

O caso do PPPP suscita a problemática de que a escolha de acoplar *coletivo* a autoria do trabalho artístico não se conjuga apenas à quantidade de artistas criando, pois percebe-se que um coletivo pode ser composto por um integrante, e assim se beneficiar da carga simbólica que este termo adquiriu no mundo da arte. Da mesma forma uma obra colaborativa pode ser assinada pela soma dos nomes dos seus autores, e não querer ser associada à nova leva de coletivos que vem surgindo, o que é raro nos dias de hoje.

Criar um *coletivo* envolve questões que dialogam com a problemática da autoria na arte e são sintomas de uma tendência de criação artística na qual me deterei mais longamente em outro momento adiante. *Coletivo* se tornou uma categoria no mundo artístico, que está permeada com significados simbólicos de legitimação os quais podem servir de ferramenta de consagração para os artistas. Os coletivos são formados, em sua maioria, por artistas em início de carreira e que ainda não possuem um reconhecimento individual na arte contemporânea. Se a categoria coletivo se tornou uma categoria de legitimação, ela impulsionou a criação de

6

Descrição presente na lista de artistas da 30ª Bienal. Disponível em <<http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=90>>. Acesso em: 10 maio 2015.

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

muitos grupos (MIRANDA, 2014). Estes grupos começaram a se multiplicar neste início de década e também a ir além de propostas voltadas para o mundo da arte, realizando ações culturais diversas e também manifestações políticas⁷ apartidárias contra o poder hegemônico e opressor do Estado, sempre em espaços públicos. Ou seja, estes grupos procuram diluir as barreiras entre a arte e o mundo. Mas isso não significa que neguem por completo a interlocução com instituições dadas como segregadoras ou elitistas, como os museus. Visto isso, a partir de um panorama de rápida consagração no mundo da arte, categorias de distinção foram criadas entre os grupos e serão aqui discutidas.

O processo de *artificação* e a dimensão simbólica da instituição

Nas publicações *Coletivos* (REZENDE; SCOVINO, 2010) e *Cidade Ocupada* (PIRES, 2007), seus autores elaboraram um estudo sobre os coletivos no Brasil, colocando os anos 2000 como o momento de sua instauração no mundo artístico. A exposição *Panorama da Arte Brasileira 2001*, sediada no MAM de São Paulo, é um dos marcos do início da transformação de um grupo ou uma ação coletiva em um *coletivo*. Este evento concatenou alguns grupos que então começaram a ser chamados de coletivos. Dentre eles, havia o *Atrocidades Maravilhosas*, grupo formado por jovens artistas que se reuniam para criar cartazes com temáticas sociais para serem espalhados pela cidade. Em suas ações, cada artista criava uma obra separadamente, sendo que a impressão e a colagem eram feitas em coletivo. Do *Atrocidades Maravilhosas* saíram integrantes que hoje compõem uma leva de artistas reconhecidos e agenciados por galerias consagradas do Rio de Janeiro, como Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Ronald Duarte. No catálogo da exposição, citada anteriormente, e que propôs um panorama da arte brasileira é interessante perceber como uma ação coletiva para ser levada a um museu foi transformada em um coletivo, visto que foi necessário uma categoria de autoria para um movimento de arte urbana e coletiva que vinha ocorrendo. Este processo contribui com a hipótese deste artigo de que a categoria coletivo faz parte de um discurso

7

A relação entre arte e política no processo artístico coletivo requer uma discussão densa e extensa pois também é uma questão preponderante para estes grupos. Pretendo desenvolvê-la com maior profundidade em um outro artigo. Esta problemática será apenas aqui abordada quando tangenciar a *artificação*.

que foi construído por críticos e curadores, e que também retroalimentou as práticas dos grupos.

Este discurso é acompanhado por um número crescente de inserção de artistas remanescentes de coletivos, e também dos próprios coletivos, nos principais caminhos institucionais das artes brasileiras. Em eventos atualmente reconhecidos como os consagrados da arte, há obras de coletivos sendo expostas ou vendidas. A Feira Internacional de Arte Contemporânea (ArtRio), que ocorre anualmente desde 2011, abrigou e vendeu obras de coletivos de artistas em todas as suas edições. O Museu de Arte do Rio (MAR), desde sua inauguração, hospeda exposições onde há coletivos de artistas como protagonistas. A exposição inaugural desta instituição *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade I* contou com parte significativa de coletivos dentro da sua lista de artistas. Posteriormente, *Eu como Você* foi uma exposição em que somente o coletivo de *performance* Grupo *Empreza* ocupou todo o primeiro andar deste museu. E de janeiro a junho de 2015 o *Zona de Poesia Árida* foi uma exposição que esteve em cartaz e se dedicou integralmente a reunir obras de um grupo de coletivos paulistas de intervenção urbana que se instauram no início dos anos 2000 e atuam até hoje. O processo de *artificação* que ocorreu com a arte coletiva, teve seu início com a participação em exposição do Panorama da arte brasileira 2001 e chega hoje até às grandes exposições de apenas coletivos e a serem comercializados nas principais feiras de arte internacional.

O circuito consagrado e legitimado que se alcança após o processo de *artificação*, é tomado como o lugar “institucionalizado” pelos atores sociais do mundo da arte. “A instituição” é uma categoria nativa⁸. Os coletivos de artistas são caracterizados por parte da crítica de arte, como atores sociais que circulam fora do circuito hegemônico, ou seja, como *outsiders*. No entanto, nos discursos dos artistas pertencentes a coletivos, foi possível notar uma relação diferente daquela caracterizada pelos críticos. Estes grupos possuem um diálogo com espaços ditos institucionalizados, tanto por seu discurso escrito em textos de catálogos e entrevistas em revistas de arte e periódicos quanto em suas práticas realizadas em museus e centros de arte, com patrocínio público e também privado. Aí se encontra minha argumentação sobre a tentativa de relativizar o artista *outsider* neste artigo.

8

Quero enfatizar aqui a dimensão local e simbólica do conceito instituição que foi criado dentro do mundo da arte observado. Vi que a recorrência do tema pode ocasionar sentidos numa teia de significados. A partir das múltiplas funções adotadas para este termo, pretendo mostrar aqui os desdobramentos práticos desta problemática discursiva.

Quando são considerados aspectos explicativos das práticas artísticas dos coletivos, há de um lado o discurso anti-institucional da crítica de arte e do outro o discurso menos radical entre os próprios coletivos. O intuito deste artigo é rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos, fazendo uma análise dos desdobramentos que este choque de discursos – coletivos X crítica – ocasionou. Serão mostradas as implicações desse processo, tais como aspectos de hierarquização e distinção destes grupos e a proliferação das iniciativas coletivas. Esta problemática surgiu tanto nos discursos observados em campo, quanto nos discursos publicados pelos críticos e também nas publicações dos próprios artistas dos coletivos. A instituição vista como um lugar que possui porta de entrada e saída, e também um lugar oposto ao lugar da arte marginal, independente e alternativa. Ou ainda, a instituição enquanto representante do poder do Estado, da polícia ou da repressão. Logo, diversos significados definem o termo instituição como categoria nativa e criam sua dimensão simbólica.

A partir das questões pontuadas pelos próprios agentes, pode-se perguntar se os coletivos estariam seguindo ou buscando um caminho marginal em relação ao mercado, ou se estes se relacionam, de uma maneira particular, com as instituições de arte. A questão da relação dos artistas com as instituições, os discursos dos coletivos sobre sua *artificalização* e também o discurso da crítica de arte, somados às práticas cotidianas observadas dos coletivos, compõem a linha de abordagem deste artigo.

Os coletivos no discurso da crítica de arte

Em discursos encontrados em críticas de arte publicadas em jornais de grande circulação, catálogos de exposições e em sites de arte, os coletivos de artistas são apontados como pertencentes a um grupo definido como marginalizado no mundo da arte. No entanto, apesar destes artistas declararem preferir a realização de seus trabalhos artísticos nos espaços públicos, através de intervenções urbanas, esses mesmos artistas, apesar

disso, não deixam de aproveitar as oportunidades de expor em espaços ditos institucionalizados. O que se nota, ao analisar a cidade do Rio de Janeiro, são artistas que estão nas ruas e também nos museus. Artistas que continuam realizando seus trabalhos pelos quais são caracterizados como *outsiders*, mas que, contudo, também estão espalhados pelas exposições dentro dos “cubos brancos”.

O crítico de arte Felipe Scovino, ressalta em seu texto sobre os processos artísticos dos coletivos somente o caráter marginal destes grupos, os quais, segundo ele, não almejam expor em “espaços institucionais”:

Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante. Vivemos em um território de ambiguidades no panorama das artes visuais no Brasil. É estimulada a criação de museus, mas nem sempre a produção desses coletivos é “oficializada”, e muitas vezes não é do interesse desses artistas que essa produção seja adquirida ou habite espaços institucionais. Os coletivos nos colocam uma questão de autossuficiência e produção que articula uma nova possibilidade de geração e administração desse bem comum: a experimentação. (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 14).

No entanto essa caracterização, a de marginal fora dos limites sociais e desviantes das regras designada aos coletivos, não engloba toda a complexificação que circunda as ações desses grupos, pois nota-se que eles não estão totalmente fora da configuração estabelecida, alinhados com o que se considera *outsider*.

Vera Zolberg (2009) relata a queda de barreiras entre arte e não arte, alta e baixa cultura no que vem sendo produzido no mundo artístico a partir do final do século XX. Sendo assim, esta dicotomia entre arte estabelecida e arte *outsider*, encontrada no discurso da crítica de arte, não contribui para o entendimento deste período atual em que tais categorias foram postas a baixo. Para entender a contemporaneidade não são necessárias categorias engessadas. O que há nas práticas artísticas coletivas atualmente é um

processo de turvamento de fronteiras entre as esferas sociais (ZOLBERG, 2009).

Procuo assim rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos. Em pesquisa realizada anteriormente⁹ notou-se que estes possuem discurso semelhante ao de Felipe Scovino. A crítica de arte enxerga como um ato político a atitude do artista marginal de questionar o consagrado e isso remonta a uma história da arte que narra a crítica ao bom gosto como atitude fundamental da arte de vanguarda, ao mesmo tempo em que valoriza a arte coletiva e anônima em detrimento da autoria e da valorização do indivíduo (PEDROSA, 1975). Por isso pode-se entender esta constante afirmação de que a arte coletiva é uma arte marginal, pois ao longo da história da arte, uma arte marginal e coletiva é fortemente valorizada e atrelada à ideia de vanguarda.

Os atuais críticos de arte brasileiros são também em sua maioria curadores e acadêmicos. Estes são figuras importantes no panorama da consagração dos coletivos de artistas ocorrido nos anos 2000, dentro das universidades, dos museus e do mercado. Pois como foi observado, há uma unanimidade quanto ao valor artístico da arte coletiva entre estes pensadores. No entanto, é preciso pensar acerca dos discursos quase sempre consensuais que se está produzindo sobre o que é um coletivo de arte nos tempos atuais. Afinal, os textos elogiosos aos trabalhos de coletivos, elaborados pelos críticos de arte, podem ter impulsionado o rápido processo de artificação que esses grupos desenvolveram nos últimos quinze anos. É raro se deparar com uma definição diferente das encontradas para uma descrição dos trabalhos realizados. Em outras palavras, criou-se um tipo comum de coletivo, que, como foi observado, segue uma definição defendida por muitos críticos. Os coletivos são colocados como parte de uma arte experimental e inovadora nas críticas apresentadas. Diz-se haver política nas ações dos coletivos, por abrirem mão das instituições como fontes reguladoras de suas práticas. Práticas que estariam negando a autoria individual da obra e a sua materialidade, pois atuam, muitas vezes, através de *performances*. Com frequência, os coletivos são também vistos por estes teóricos como herdeiros dos precursores da arte *performance*, e seus reinventores, por realizá-las coletivamente, sem autoria pessoal

9

A pesquisa de mestrado que serviu de base para a realização deste artigo catalogou textos sobre coletivos dos seguintes críticos: Clarissa Diniz, Daniela Labra, Ana Luisa Lima, Suely Rolnik, Ricardo Rosas, Luiz Camilo Osorio, Luisa Duarte.

identificada. Notou-se também, em reportagens ou críticas publicadas em periódicos, os nomes dos artistas de coletivos comumente sendo associados aos nomes da arte neoconcreta. O constante atrelamento dos coletivos com esta vanguarda pode ser pensado como uma ferramenta simbólica de legitimação.

O discurso dos coletivos em campo

A fim de realizar um contraste ao discurso da crítica de arte, agora passarei para uma análise dos discursos extraídos dos próprios artistas pertencentes a estes grupos de criação coletiva.

Um artista iniciante no mundo artístico, recém-formado dos cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro – um local nacionalmente reconhecido como formador de artistas visuais – afirma ter conseguido fazer sua primeira exposição e receber remuneração, pela primeira vez, com suas obras, apenas depois que entrou para um coletivo. E essa era a sua intenção ao entrar no grupo: se inserir no mercado das artes e, principalmente, “ganhar dinheiro”. Com esta fala nota-se que o discurso da marginalidade em relação ao mercado e o intuito de permanecer nessa esfera não é uma premissa para esse artista, da mesma maneira que não o foi para outros artistas investigados no contexto da arte carioca.

O discurso anti-institucional não é tão recorrente entre os artistas quanto o é para os críticos. A internet é reconhecidamente um importante meio de difusão e comunicação entre os coletivos brasileiros, que buscam, dessa maneira, realizar parcerias e divulgar seus trabalhos. Um site dessa natureza é o Coletivos em Rede e Organizações (CORO), que cataloga alguns dos “coletivos, iniciativas independentes, espaços autogestionados, espaços de circulação e ações continuadas, meios de difusão, agenciamento, festivais, movimentos”¹⁰, dentre outros. Nesse site, que declara ter o objetivo de aglutinar todos os coletivos brasileiros, os grupos catalogados respondem a perguntas que ficam expostas, junto com fotografias ou vídeos de seus trabalhos. Essas perguntas são padronizadas, e a quinta questão pede aos coletivos que respondam sobre sua relação com as instituições:

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

[...] 5. Como pensam as instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

Grupo UM: Tudo é um. Arte é um. Incluindo artes visuais, teatro, música, dança, cinema, ou o que for. O grupo pretende ter uma atuação transversal nos vários circuitos de arte existentes. Dialogar com todos e alargar compreensões. [...].¹¹

O *Grupo UM*, coletivo carioca atuante desde 2003, deixa claro que busca dialogar com as instituições com o intuito de ampliar suas compreensões, e não se afastar delas. Essa afirmação vai contra o discurso anti-institucional que a crítica dissemina ao relatar os objetivos dos coletivos.

Na entrevista feita, pelo mesmo site, ao coletivo *Branco do Olho*, a resposta mostra que há alguma contradição no discurso:

[...] 5. Qual a posição do coletivo em relação às instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

Independência.

6. Como o coletivo se mantém e viabiliza materialmente suas ações? (tem patrocínio?, etc.).

Via de regra, por iniciativa própria. Mas, se necessário o apoio, não se hesita em solicitar. [...].¹²

Nesse trecho percebe-se que há posições díspares nesse enunciado. Se estes artistas se classificam como independentes das instituições, não deveriam considerar a solicitação de um patrocínio, uma vez que ele vem, comumente, de empresas ou do governo. E também através desse exemplo, pode-se observar que há discursos opostos sendo apresentados, da crítica e de artistas, a respeito do mesmo trabalho – o do coletivo *Branco do Olho*. Em uma ocasião, a crítica de arte Ana Luisa Lima, em artigo publicado em 2009¹³, apontou que esse coletivo busca dialogar com as instituições de maneira a conquistar um sucesso econômico. Enquanto isso, o próprio coletivo se autodefine independente, à sua maneira.

Com as falas enunciadas acima, nota-se que existem diversos discursos a respeito da problemática aqui analisada. O significado do que é a instituição, entre esses agentes, é desigual. Então, como entender

11

Entrevista publicada no site do CORO- Coletivos em Rede e Organizações. Disponível em: <<http://corocoletivo.org/grupo-um/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

12

Entrevista publicada no site do CORO- Coletivos em Rede e Organizações. Disponível em: <<http://corocoletivo.org/grupo-um/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

13

LIMA, Ana Luisa. *Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade*. Publicado na Revista Tatui. n. 7, agosto e setembro, 2009. Revista independente de crítica de arte. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07>

o que esse choque de discurso, crítica *versus* coletivos, pode dizer sociologicamente? Que mensagens esses agentes querem passar da sua realidade social ao produzirem tais discursos? E com que intuito?

A partir das reflexões anteriores, é possível afirmar de que maneira as produções de discurso podem regulamentar algumas práticas. Percebeu-se que, em todas as entrevistas com coletivos encontradas em publicações, havia uma pergunta sobre a sua relação com as instituições e/ou o “sistema” de arte. E, dessa maneira, esse questionamento também permeou o fazer dos coletivos. A inserção nas instituições pode influenciar os momentos de criação, fazer um trabalho de intervenção urbana que depois seja exposto em um museu requer uma reformulação e uma readaptação posterior ou até mesmo no desenvolver do trabalho/ação. Percebeu-se, também, como a existência de festivais ou exposições pode impulsionar a formação de um grupo, pois, com chamadas abertas para editais, artistas iniciantes ao se juntarem em um coletivo poderiam ter mais prestígio e se tornariam mais competitivos.

Distinções no mundo da arte dos coletivos

Após a delimitação das percepções dos críticos e dos artistas sobre a consagração dos coletivos de arte contemporânea, agora, o que pretendo nesta parte é pensar o que o descompasso entre o discurso da crítica e a prática dos coletivos está ocasionando. Essa dissonância de discursos – que, ao mesmo tempo, estão conectados –, impulsionou a proliferação de diferentes formas de coletivos, nas mais diversas áreas, e, também, a criação de esferas de diferenciação entre esses grupos – uma tipologia de coletivos – atrelados, também, a uma nova hierarquia.

Segundo uma dessas tipologias há “coletivos de indivíduos” que se diferenciam do consagrado “indivíduo coletivizado”. Esta exata nomenclatura nem sempre é adotada, mas sua ideia central é reproduzida nos discursos do mundo da arte.

O “indivíduo coletivizado” é aquele integrado por artistas que se juntam para criar uma única obra, e que, geralmente, são trabalhos que

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

objetivam “questionar o espaço público” e “democratizar a arte”¹⁴. Tendem a ser obras que necessitam da interação do público para existir e, por isso, muitas vezes, são obras de intervenções urbanas. Nesse rol se encaixariam coletivos como: o *GIA* (BA), o *Opavivará!* (RJ), o *Filé de Peixe* (RJ), o coletivo *Mergulho* (RS) e o *e/ou* (PR). Eles são vistos, por alguns, como uma tentativa de anarquia contemporânea, por difundirem um trabalho colaborativo e não hierárquico, criando um espaço-tempo efêmero. A arte produzida por esses artistas é considerada mais genuinamente coletiva e, por valorizar um suposto anonimato, tem sido associada a posições políticas. Esses coletivos são os mais elogiados pela crítica, devido ao fato de que, se pensada a questão da arte social e coletiva na história da arte, esta já foi valorizada em outros momentos (PEDROSA, 1975), logo a crítica corrobora o discurso existente.

Em contraponto, há “coletivos de indivíduos” que, apesar de usar um nome de grupo, possuem uma dinâmica em que cada artista produz a sua obra. O que costuma acontecer é todos trabalharem separadamente suas obras obedecendo a uma mesma temática. São exemplos *Bola de Fogo* (SP), *Branco do Olho* (PE), *Jardins da Babilônia* (RJ) e *Imaginário Periférico* (RJ).

É como se houvesse uma hierarquia entre esses tipos. A crítica de arte Ana Luisa Lima, em seu texto na *Revista Tatuí n.7*, descreve essa diferenciação da seguinte maneira:

Tenho creditado largas esperanças nas movimentações sociais, porque também políticas, surgidas a partir dos coletivos e das ações propositivas de trocas simbólicas feitas em rede. Coletivos diversos têm sido formados: por artistas, por críticos, por produtores, ou de uma mistura destes, com posicionamentos bastante claros de seus programas estéticos. Alguns coletivos de artistas surgiram pelo interesse meramente econômico que os ajudassem a promover seus projetos pessoais a exemplo do Branco do Olho (PE) e Bola de Fogo (SP); outros para se tornarem uma unidade proponente de diálogos e experiências estéticas como o fora o coletivo e/ou (PR) e os hoje ainda atuantes Mergulho (RS) e GIA (BA) – esses últimos me interessam mais. (LIMA, 2009, p. 39)

14

Estas caracterizações foram tomadas das falas dos próprios atores do campo investigado.

Essa diferenciação entre as dinâmicas de funcionamento dos grupos me parece conter uma hierarquização, pois o que notei nos discursos dos artistas investigados foi um tom de legitimidade por serem um “indivíduo coletivizado”. Segundo este discurso a questão da autoria da arte se dilui ainda mais quando todos juntos assinam uma mesma obra, pois estes estariam violando mais fortemente as regras implícitas do mundo da arte, negando a individualidade artística. Não foi a única vez que percebi um tom negativo e outro positivo, por parte de crítica e integrantes de coletivos, quando citados os dois tipos de coletivos. A problemática de distinção se dá sempre em relação ao envolvimento dos grupos com “a instituição”, o que abrange diversos significados.

Como foi colocado anteriormente, há uma grande quantidade de coletivos expondo seus trabalhos em espaços consagrados do mundo da arte contemporânea, mas também são encontrados coletivos que se autodefinem como “marginais”. Esses seriam os coletivos “fora” das instituições, à parte do mercado de arte estabelecido. Nesse contexto, seus trabalhos, com os quais me deparei apenas em *performances* e, posteriormente, em registros fotográficos e videográficos na internet, buscam questionar diretamente o sistema político hegemônico. Por realizarem *performances* nas ruas, aqueles responsáveis pela ordem – guardas e policiais –, são as figuras com as quais estes coletivos estão sempre em relação, ou seja, são vistos como representantes de um sistema político maior que deve ser questionado. Logo se percebeu que há, para esses artistas, outro significado de instituição. Quando fazem referência a ela, estão abordando não somente as instituições artísticas, mas o que definem como todo um sistema político.

Essa distinção entre coletivos “fora” e coletivos “dentro” da instituição foi mais uma cisão que se observou e que ocasionou tipos de coletivos. Essa diferenciação pôde ser notada claramente no dia da inauguração do MAR (Museu de Arte do Rio). O museu é uma das âncoras culturais do Porto Maravilha (*Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro*).

A temática da exposição *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade I*, já citada neste texto anteriormente, que era uma das quatro exposições

inauguradas junto com o MAR, discutia as transformações nos espaços urbanísticos e seus desdobramentos nas relações sociais. O termo gentrificação perpassava algumas das frases das instalações dos coletivos dessa exposição. No entanto, nos comentários na internet, nas páginas de coletivos, muito se discutia sobre a ambiguidade dessas ações, pois ali estavam expostas obras que questionavam as expansões urbanísticas que não respeitavam os direitos civis em São Paulo, e, para alguns, o novo museu representava um marco desse mesmo tipo de ação, agora no Rio de Janeiro. Na região da zona portuária, foram contabilizados 60 mil removidos para a implementação do projeto Porto Maravilha (AZEVEDO; FAULHABER, 2015). Esse fato causou descontentamento entre os artistas. Em 1º de março de 2013, dia da inauguração do MAR, artistas e coletivos protestavam do lado de fora da grande festa de abertura da instituição cultural. O Bloco Reciclato e o movimento "Reage, artista!" fizeram chamados nas redes sociais para que os artistas em geral comparecessem e protestassem contra a revitalização da zona portuária e as políticas públicas culturais. Nesses chamados para protestos, nas redes sociais, o debate girava em torno, além das críticas às políticas públicas, de uma crítica aos coletivos que integravam as exposições. O texto apresentado na página do Bloco Reciclato era:

ReciclAto Convida! E atenção: Dilma, Eduardo Paes, Eike Batista, Adilson Pires, Sergio Cabral já confirmaram presença! Você vai perder esta? "COMO SE SE LEGITIMA A GENTRIFICAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE?! O Museu de Arte do Rio integra o projeto de especulação imobiliária e apagamento de memória do porto, como sabemos. Nesse museu, no dia 1 de março, será lançada a exposição "O abrigo e o terreno" – "Nesta, Herkenhoff dividiu a curadoria com a jovem Clarissa Diniz, para selecionar trabalhos de arte que abordem a questão da moradia. Estão lá obras do grupo Dulcineia Catadora, instalações de Ernesto Neto e até um carro alegórico do coletivo OPAVIVARÁ!" Olhem que interessante... artistas que circulam pelos movimentos de moradia, fotografam, gravam em vídeo e depois vão expor em

um museu que é um dos símbolos da gentrificação da zona portuária. Para analisarmos como o próprio estado violador de direitos vai construindo sua legitimação com o apoio da jovem elite cultural e artística para planificar a real luta pela moradia. Dizem que a Dilma e uns ministros estarão presentes. (por Rio Distopico).¹⁵

Como colocado no texto acima, para compor a exposição *O Abrigo e o Terreno*, o coletivo *Opavivará!* foi convidado pela curadora Clarisse Diniz a realizar uma *performance* que se iniciaria num barracão da escola de samba mirim Pimpolhos da Grande Rio, na zona portuária do Rio de Janeiro, com um carro alegórico que desfilaria e faria um banquete, terminando na frente do MAR. No entanto, a Guarda Municipal não autorizou a saída desse cortejo até o museu. O fato virou polêmica nas redes sociais e saíram fotos e reportagens na internet¹⁶. Foram observados, nesses comentários nas redes sociais, tanto na página do evento do *Opavivará!*, quanto na do Bloco Reciclato, críticas, tensões e questionamentos quanto à relação desses artistas com as instituições de arte. No entanto, a preparação do cortejo do *Opavivará!* e a não autorização dos guardas para a saída da ação foram filmadas e depois estavam expostas dentro do MAR como um trabalho do coletivo. Ou seja, eles acabaram, por outro caminho, entrando na instituição. A crítica foi incorporada pelo museu.

No seguinte diálogo entre um integrante do *Anarco Funk*, um movimento político e musical, e Anderson Barbosa, que se diz artista integrante da instalação *Poética do Dissenso* pertencente à exposição *O Abrigo e o Terreno* do MAR, a grande questão é como um coletivo pode expor um trabalho criticando uma revitalização urbana gentrificada dentro de um símbolo dessa revitalização:

Anarco Funk: Nossas ocupações, atos públicos, movimentações, etc. sempre foram abertas a quem quer que fosse, o que permitiu que uma séria de pessoas, grupos, "artistas" documentassem e fotografassem. Compartilho aqui a minha posição, que pode não ser da maioria das pessoas envolvidas na ação. O rolo compressor das empreiteiras está acabando com a nossa luta, dos militantes das ocupações urbanas e dos

15

Trecho disponível em: <<https://www.facebook.com/events/156746641148820/>>. (Reproduzido literalmente). Acesso em: 10 maio 2015.

16

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtm>>| e <<http://oglobo.globo.com/rio/inauguracao-do-museu-de-arte-do-rio-mar-7721175>>. Acessos em: 5 mar. 2013.

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

moradores do morro da Providência. Somos expulsas de casa, presos em manifestações, apanhamos da polícia, temos seriedade e respeito pela nossa luta. Agora, um bando de desavisado pegar esta luta e vender pros nossos inimigos? Se alguém tem que contar esta história, somos nós... Mais uma vez os vencedores se apropriarão da nossa memória? Não podemos permitir. Quando a conversar com as pessoas que participam da exposição, me permita uma ironia "tadinha, elas não sabem o que fazem?" Abraço.

Anderson Barbosa: Bom, eu não conheço a realidade carioca e creio que não conheça a realidade paulista. Um grupo de moradores da primeira ocupação da Prestes Maia estará presente nesse evento. Ha uma serie de divergências sim com relação a isso, houve muita discussão por conta da inauguração ser parte deste processo de gentrificação no centro do Rio, mas penso que se não se metem a cara lá dentro e não falam na cara deles o que esta acontecendo, pouca coisa vai acontecer. Também já apanhei da polícia, também fui tirado da minha casa... Não conheço todas as pessoas que participarão dessa exposição, então, não posso perceber sua ironia como nada mais que preconceito. Vai rolar uma projeção das minhas fotos sobre as ocupações daqui de São Paulo. Te digo, não ganhei um centavo pra isso... E to mostrando o processo violento dessas disputas do centro das cidades... Anderson Barbosa: E só aceitei se fosse dessa forma, apresentar o processo como é, sem edição a moda da casa (como eles queiram contar).¹⁷

Nota-se a preocupação do artista integrante da instalação *Poética do Dissenso* em explicar de que maneira se faz uma crítica às instituições de dentro delas, o que é uma caracterização presente no discurso dos coletivos. E que contribui com o argumento proposto neste artigo de diluição de categorias sólidas no mundo da arte dividido em artistas estabelecidos e artistas *outsiders*. A crítica possui uma visão binária das relações sociais artísticas, enquanto artistas em sua maioria optam por uma diluição das categorias marginal *versus* institucionalizado. Há também aqueles grupos

17

Conversa disponível em:
<<https://www.facebook.com/events/156746641148820/>>.
(Reproduzida literalmente). Acesso em: 10 maio 2015.

que se autodefinem marginais e apreciam este rótulo como o AnarcoFunk, Bloco Reciclato, Teatro de Operações – só para citar alguns exemplos cariocas – mas que já receberam apoios institucionais, demonstrando que as barreiras entre estas duas esferas não são fortemente delimitadas e cabe relativizá-las como é o objetivo aqui.

Coletivo como fetiche

Existem discussões, usando os termos nativos, acerca de uma “tendência” ou “modinha” que a ação de montar um coletivo dentro do mundo da arte se tornou. Certa vez, uma integrante de um coletivo de fotografia¹⁸ relatou que seu grupo surgiu por esforço de uma professora que convidou alguns alunos para criarem o coletivo. No entanto, ela questionava a vontade des governada da professora de expor rapidamente, até mesmo sem um preparo adequado, focando principalmente em uma mostra que já teria em vista. A partir desse relato, coloca-se uma questão sobre a demanda do mercado por grupos que se autodenominem coletivos. A grande abertura de espaço para estes últimos por estarem se disseminando bastante e sendo bem aceitos, impulsiona a criação de novos grupos.

Não somente nas artes visuais, indivíduos que estabelecem algum tipo de produção artística, seja musical, teatral, de dança ou de *design*, estão formando grupos que têm o termo coletivo em sua denominação. Há os que surgem e há também os que mudam o nome. Em *workshop* realizado com o coletivo *Filé de Peixe*, por exemplo, uma artista do Acre relatou que seu grupo, *Pium fotoclube*, passaria a se chamar *Coletivo Pium*.

Além disso, algumas produções artísticas recentes vêm trocando os seus nomes. O grupo de pesquisa musical *Vinil é arte*, que toca em festas há alguns anos no Rio de Janeiro, no seu material gráfico de divulgação dos eventos, desde 2013, se autodenomina *Coletivo Vinil é Arte*. A *Babilônia Feira Hype*, conhecida como uma feira de moda e *design* do Rio de Janeiro, também recentemente se denominou como um coletivo urbano criativo.

Inserir coletivo no nome de um grupo está indo além das fronteiras da arte contemporânea, e, nas circunstâncias das jornadas de junho, se tornou,

também, uma ferramenta para aqueles que quiseram esconder sua autoria individual, por questão de segurança.¹⁹ No contexto das manifestações que ocorreram em junho de 2013, em conversa com um fotógrafo²⁰, este relatou que estava fundando um coletivo, juntamente com um colega de profissão, por motivo de segurança, pois já havia recebido ameaças tendo até mesmo que deletar sua página profissional na internet. A partir daí, iriam assinar somente com o nome do coletivo para poderem continuar divulgando as imagens sem maiores problemas. Durante esta conversa, este chegou à conclusão que, se fossem outros tempos, eles poderiam apenas adotar um pseudônimo. No entanto, como o nome coletivo está sendo utilizado bastante nos meios artísticos, a ideia de criar um coletivo foi a primeira que veio à cabeça dos fotógrafos. Esse exemplo traz uma reflexão sociológica no sentido de que as manifestações artísticas criadas foram fruto da socialização do artista, pela sua conjuntura sócio-histórica.

Como foi apontado, através da análise dos dados, os coletivos foram transformados em novo fetiche. A proliferação do termo coletivo já foi observada por Suely Rolnik (2006) quando afirma que esse fenômeno de transformação em tendência é uma prática típica da lógica de mercado e midiática que orienta uma boa parcela das produções artísticas atualmente. Nessa migração, segundo Rolnik, as produções costumam se esvaziar de seu potencial crítico, pois entram para alimentar o sistema institucional de arte e transformar-se em novo fetiche. Ou seja, Rolnik discute a institucionalização como transformação em fetiche.

No entanto, para Rolnik, por mais que tenham se transformado em fetiche, as ações coletivas seriam “perfurações sutis na massa compacta que envolve o planeta hoje” e estariam, ao menos, transformando as atuais políticas neoliberais de subjetivação, se aproximando de uma subjetividade que possua uma vulnerabilidade aos sinais de presença de outrem.

Realmente, é preciso concordar com Rolnik no ponto em que ações destes grupos têm impulsionado novas interações sociais nas cidades. Em São Paulo entre 2004 e 2006 os coletivos *Contrafilé*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Esqueleto Coletivo*, *Coletivo Elefante*, dentre outros, realizaram atividades artísticas na ocupação Prestes Maia resignificando um espaço da cidade e chamando a atenção da esfera pública sobre as demandas sociais ali

19

Poderia aqui tentar esboçar uma relação entre a proximidade da inauguração do MAR, em março de 2013, e as jornadas em junho, pois algumas características permeiam os dois fenômenos mas este é um assunto que pretendo me aprofundar em outro artigo.

20

O fotógrafo pediu anonimato.

presentes e suas implicações. Atualmente, ao longo de 2015, despontam no Rio de Janeiro coletivos como o *FAZ na praça, Norte Comum, Serhurbano, Leão Etíope do Meier, Etnohaus* dentre outros, que têm se juntado para ocupar e revitalizar espaços públicos abandonados e esquecidos pelo poder público, com atividades culturais, debates e assistências sociais.

Conclusão

Com esse artigo, fiz uma aproximação da noção de *artifização* da arte coletiva no Brasil dos anos 2000, com a desconstrução do conceito *outsider* dentro do mundo da arte. Apontei de que maneira o papel marginal designado aos coletivos pela crítica pode servir como estratégia de legitimação. Abordei os múltiplos significados do termo instituição neste campo, e como o choque entre os discursos da crítica de arte *versus* coletivos – a respeito de sua institucionalização e seu papel social – desencadeou categorias distintas dentro do mundo da arte. A proliferação dos coletivos foi colocada aqui como parte de um processo de fetichização. No entanto, com este artigo defendo que não é porque os coletivos não figuram totalmente na marginalidade como enfatizou a crítica de arte que estes não têm postura crítica em relação à sociedade. Estes podem desencadear importantes desdobramentos na sociedade, uma vez que ao alterarem as categorias nas artes influenciam também transformações em demais esferas da vida social. Uma dessas significativas mudanças que foram acompanhadas foi exatamente o modo pelo qual os indivíduos da cidade passaram a interagir de forma ativa com o espaço público ao longo dos anos 2000.

Referências

AZEVEDO, Lena; FAULHABER, Lucas. *SMH 2016 Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977. p. 9-26.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

HEINICH, Natalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013. Tradução de David Harrad, autorizada do artigo *When is artification?* originalmente publicado em *Contemporary Aesthetics*, Special volume 4, 2012.

LIMA, Ana Luisa. Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade. *Revista Tatuí*, n. 7, ago./set. 2009. Revista independente de crítica de arte. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07>. Acesso em: 5 mar. 2013.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990 – 2000)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. *Discursos e Práticas: a institucionalização dos coletivos de artistas*. 2014. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

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

RESENDE, Ricardo. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROLNIK, Sueli. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, maio 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

ZOLBERG, Vera. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2009. Tradução Sabrina Parracho Sant'Anna.

Recebido em 25/03/2016

Aprovado em 30/04/2016