

O surgimento dos coletivos de Arte Contemporânea: desdobramentos da institucionalização na criação artística como prática social.

Avanço de investigação em curso

GT 32: Sociologia da arte e da cultura

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Resumo:

Neste trabalho de pesquisa estamos investigando sociologicamente coletivos de artistas visuais. A pesquisa está sendo realizada com produções de coletivos de arte, parte empiricamente e parte bibliograficamente. Nesta pesquisa, notou-se que os coletivos costumam ser caracterizados pelos acadêmicos das artes como questionadores e criadores de alternativas de criação, comércio e exposição por estarem a parte do mercado, e por isso, muitas vezes não sendo de interesse destes que suas produções entrassem em circuito via espaços institucionalizados. Entretanto, quando coletamos os dados nos deparamos com relatos que refletem o contrário desta afirmação. Por isso além de focarmos em seu surgimento, discutiremos também de que forma esses coletivos vem se integrando ao mercado de arte contemporânea.

Palavras-chaves: sociologia da arte, coletivos de artistas, institucionalização

Neste trabalho de pesquisa, pensaremos a vida social através de um de seus elementos constituintes: a arte. Para isso, analisamos um de seus microcosmos relacionando-o a alguns conceitos formulados nas ciências sociais. As artes visuais brasileiras, assim como as dos demais países conectados à rede mundial que é o circuito da arte contemporânea, vêm se familiarizando, cada dia mais, com trabalhos artísticos assinados não por um artista, mas por um nome que representa um coletivo ou grupo organizacional formado por artistas visuais. A partir dos anos 2000, esses grupos surgem com maior força no Brasil (REZENDE e SCOVINO, 2010) e, desde então, o que se percebe é um crescente número de sua inserção nos principais caminhos consagrados de reconhecimento artístico, tais como exposições, mostras em galerias e participação em eventos de museus e em Bienais. Além disso, nota-se também uma inserção desses trabalhos na concorrência por prêmios de arte contemporânea brasileira.

A relação entre artista e mercado de arte tem sido um assunto recorrente nas abordagens teóricas da arte. Isso talvez ocorra pelo fato de que em momentos de transformação os artistas, antes marginais, se tornem parte do circuito. As vanguardas, antes, causam repúdio; até se tornarem modismos. Dessa maneira, mostraremos como supomos que estaria ocorrendo essa transformação nos tempos atuais. Os coletivos caracterizados como atores sociais que circulam fora do circuito de arte por grande parte da crítica, em seus discursos presentes no material aqui analisado transmitem uma relação amistosa com a por eles chamada instituição.

A institucionalização requer um cuidado redobrado quando se é discutida dentro do mundo da arte contemporânea. Esta é sempre pautada como uma questão importante. Não há uma entrevista a artistas participantes de coletivos que não tangencie esta problemática. Por isso um olhar sociológico não poderia deixar de notar o quão evidente e recorrente esta questão é. Não podendo deixar de pensar também de que maneira esta vem se tornando uma categoria nativa. Digo categoria nativa, porque não há como escutar uma conversa sobre coletivos, seja entre os próprios artistas ou os pensantes dos

mesmos, que não aborde a questão de estar dentro ou não do mercado de arte, ou seja, da “instituição”. Porém se nos aprofundarmos nos estudos das Ciências Sociais, diríamos que este conceito é formulado de distintas maneiras por distintos autores. Se pegarmos por exemplo Peter Berger, a instituição é apenas uma tipificação de costumes, dessa maneira não existiria ser social “fora da instituição”(BERGER,1980). Por isso vemos que cada vez mais os atores envolvidos diretamente ao mundo artístico estão incorporando conceitos das Ciências Sociais em seus discursos, mesmo sem muitas vezes conceituá-los adequadamente (DABUL,2011).

Queremos pensar aqui a dimensão cultural e simbólica do conceito instituição, não achamos relevante discutir seu significado. Assim como Regina Novaes (NOVAES,1995) fez com o termo Reforma Agrária, vimos que a recorrência do tema instituição nos faz pensar sobre seus sentidos numa teia de significados. Do mesmo modo que em seu artigo Regina Novaes relata como todos os participantes da política nacional deveriam se expressar quanto a Reforma Agrária, nos lugares pelos quais circulam os coletivos todos devem se expressar quanto sua relação com a instituição. Não há indivíduos nesses grupos que se coloquem indiferentes quanto essas temáticas.

Se adotarmos a teoria de Howard Becker para pensar os coletivos, a categoria “coletivo” adotada pelo mundo artístico seria apenas uma categoria nativa. Este autor tira os holofotes do artista e evidencia o papel dos outros atores sociais na produção artística. Desde os que concebem a ideia, os que a executam e os que fornecem o material e equipamento até os que vão compor o público fariam parte da criação conjunta dessa obra. Dessa maneira percebemos como para Becker toda e qualquer criação artística é coletiva (BECKER, 1977).

Reconhecendo que o ator social o qual ganha visibilidade e reconhecimento é somente o chamado artista, Becker desenvolve uma diferenciação onde determina tipos de artistas. São estes; os artistas canônicos tal qual o profissional integrado, os inconformistas, os artistas ingênuos e os artistas populares(Ibidem,1977).

Como nosso objetivo aqui é dissertar sobre os coletivos de arte, vamos nos apropriar da caracterização de Becker para os inconformistas, pois como percebemos quando começaram a assinar uma autoria coletiva esses atores sociais muitas vezes precisaram agir contra as convenções estabelecidas nos mundos artísticos. Entendemos que qualquer mundo artístico organizado produz os seus inconformistas os quais não estão de acordo com as convenções estabelecidas nos mundos artísticos aos quais participaram, pois as acham inaceitavelmente restritas. Ao contrário do profissional integrado que aceita quase que totalmente as convenções do mundo artístico o inconformista possui uma ligação distante com esse mundo, rejeitando suas regras e isso impossibilitaria sua participação em atividades organizadas(Ibidem,1977).

No entanto, podemos pensar que essa questão autoral coletiva pode ser apenas uma transformação das regras vigentes, e não uma rejeição da mesma. Em entrevista, um dos artistas do coletivo 3 de Fevereiro afirma que, em suas ações, pretendem romper com a normalidade e também descontextualizar o ambiente(REZENDE e SCOVINO, 2010). Nesse aspecto, podemos pensar como esses artistas percebem que há um contexto no ambiente, ou um conjunto de condutas que pode ser rompida. Se fizermos uma analogia com a metáfora dramática desenvolvida pelo sociólogo americano Erving Goffman(GOFFMAN,1999), quando este defende que todos adotamos papéis sociais e, para manipulá-los, necessitamos definir a situação em que nos deparamos,ou seja, entender o que está acontecendo, vemos que, quando há uma ruptura na normalidade das ações, os atores sociais ficam confusos, e nesse contexto de rupturas, a performance se constrói enquanto modalidade artística. Observando que a questão da apropriação da obra se estendendo a autoria da mesma são questões vistas pelos críticos como inerentes ao pensar dos coletivos, trazemos a hipótese de Fernanda Lima (LIMA, 2013) de que existe uma intensão de autoria em forma de gesto único dentro das performances realizadas pelos coletivos. Queremos apenas trazer um questionamento que surge ao lermos o relato do gesto como a questão autoral da performance. Pensamento o qual consiste que a autoria que se pretende

ser negada ao adotarem os nomes coletivos, pode estar se manifestando na busca pelo gesto único da performance.

Os museus e seus correspondentes já integram a arte inconformista nas suas curadorias, não por acaso Peter Bürger descreve como a vanguarda fracassou. Todas as críticas feitas ao sistema de arte no período modernista, foram absorvidas pela instituição arte e foram expostas dentro dos museus (BÜRGER,2008). Andreas Huyssen já é mais otimista e destaca que estes não conseguiram acabar com a instituição arte, mas pelo menos conseguiram transformá-la (HUYSSSEN, 1997). Huyssen aponta o boom dos museus na segunda metade do século XX, como efeito das críticas modernistas. E também que o fracasso não pode ser visto apenas como algo precário, defendendo que o museu como cultura de massa ao menos tornou a arte mais acessível. Os museus tiveram que se renovar e fizeram isso sem muito esforço. A vitória do museu sob a vanguarda pode na realidade ter sido uma vitória pírrica, ou seja, com muitas perdas mas que foi sim uma vitória da vanguarda sob o museu, pois como observamos a vanguarda hoje está totalmente incorporada pelas instituições, e a arte conseguiu se democratizar significativamente.

Segundo Becker antes de serem inconformistas estes artistas foram criados nos mundos artísticos dos profissionais integrados, e ao virem destes ainda estão voltados para os mesmos(BECKER,1977). Seus desejos são que as convenções sejam modificadas para que suas obras sejam aceitas aos olhares convencionais, pelo mesmo público convencional. Se percebermos foi esse o caminho percorrido pelos coletivos. Da mesma maneira as pessoas que apoiam as atividades artísticas dos profissionais integrados e que fornecem o material aos mundos artísticos tradicionais são os mesmos que o fazem aos inconformistas. É inerente ao trabalho de arte inconformista estar sempre em relação ao trabalho convencional, estar sempre em referência a arte que está dada. A arte elaborada em coletivos é entendida por já estar por si só questionando o tipo de arte tradicional por contar com um tipo de dinâmica de autoria diferenciada, no entanto, devemos lembrar que existem tipos distintos de coletivos, estando alguns criando realmente coletivamente enquanto outros criam separada e aleatoriamente ou respeitando um mesmo tema determinado. Entre os próprios artistas e também entre os críticos de arte, há esta divisão entre os tipos de coletivos. Segundo esses conceitos, há os “coletivos de indivíduos” que se diferenciam do consagrado “indivíduo coletivizado”. É como se houvesse uma hierarquia entre os tipos de coletivos: o “indivíduo coletivizado” é aquele integrado por artistas que se juntam para criar uma única obra. Geralmente, são trabalhos que são definidos como questionadores do espaço público e por impulsionarem a democratização da arte. Tendem a ser obras que necessitam da interação do público para existir e, por isso, muitas vezes são performances. Nesse rol se encaixam coletivos consagrados : *GIA* (BA), *Opavivará!* (RJ), *Filé de Peixe* (RJ), coletivo *Mergulho* (RS) e *e/ou* (PR). Estes são pensados por alguns como uma tentativa de anarquia contemporânea, por difundirem um trabalho colaborativo e não hierárquico, criando um espaço-tempo efêmero, um fluxo. Em contraponto, existem os “coletivos de indivíduos”, que usam um nome de grupo, mas cada artista tem sua obra. O que costuma acontecer é todos produzirem obedecendo a uma mesma temática. São exemplos *Bola de Fogo* (SP), *Branco do Olho* (PE), *Jardins da Babilônia* (RJ) e *Imaginário Periférico* (RJ). A crítica de arte Ana Luisa Lima, os descreve desta maneira:

“Alguns coletivos de artistas surgiram pelo interesse meramente econômico que os ajudasse a promover seus projetos pessoais, a exemplo de *Branco do Olho* (PE) e *Bola de Fogo* (SP)”(LIMA, 2009).

Há entre o artista inconformista e o profissional integrado inovador uma linha tênue e de difícil definição algumas vezes pois há sempre a possibilidade do inconformista se tornar um profissional integrado, e há também a ocorrência de casos intermediários. Preferimos pensar aqui que os coletivos são esses casos intermediários, por oscilarem entre realizações em museus e ações nas ruas, atuando em espaços consagrados e também em espaços alternativos.

Becker ainda caracteriza o trabalho destes como muitas vezes digno apenas de curiosidades para gerações posteriores , assim como caracteriza alguns trabalhos tradicionais como não sendo de alta

qualidade. Disserta até mesmo sobre como os inconformistas algumas vezes não são dignos de merecer o respeito do mundo artístico com os quais estão brigando (BECKER, 1977).

Neste ponto vemos onde se tangencia a obra de Howard Becker e Pierre Bourdieu. Quando Becker assume que há uma briga entre inconformistas e mundo artístico convencional, em parte concorda com o pensamento de Bourdieu sobre o seu conceito de campo artístico (BOURDIEU, 1992). Este conceito determina os indivíduos que se juntam em torno de ações para produzirem e consumirem arte, como integrantes de um campo de batalhas, um campo de disputa de poder. Já a constituição principal do mundo artístico de Becker se concentra na ação coletiva acordada entre atores sociais que assumem as convenções para realizarem suas atividades, dedicando pequena ênfase aos inconformistas e sua importância na mudança de paradigmas, o qual faz com que a arte assim como os outros aspectos da vida social não esteja apoiado em estruturas fixas.

Se considerarmos o campo artístico como um espaço estruturado de tomadas de posições onde se busca um princípio predominante de percepção artística, podemos pensar que essas percepções foram alteradas recentemente, como se tivéssemos passando por um campo de batalha entre a vanguarda e o museu, artistas inconformistas e artistas tradicionais, o que resultou na alteração de critérios de avaliação. Os coletivos de arte com o passar dos anos estão dialogando melhor com as chamadas instituições, pois é através desse contato que conseguem financiamento para realizar suas obras. É de se questionar se não era esta a proposta desde o seu surgimento, mesmo com seus pares evitando pensar desta maneira. O que se percebe, a controvérsia do que gostariam os críticos de arte e outros pensadores da área, os *outsiders*¹ estão sim se inserindo na lógica do mercado de arte. Vemos um exemplo neste relato do artista Rafael Campos Rocha:

“Sou um tipo institucional. Para mim, todas as iniciativas coletivas artísticas deviam institucionalizar-se mais dia menos dia, para que deixe de ser uma conversa de amigos que se sentem especiais. Especiais a ponto de se sentirem obrigados a democratizar o próprio brilhantismo entre a patuléia boquiaberta. Sempre achei, além do mais, que fosse uma coisa meio sexy isso de underground. E como eu não sou sexy, blasé ou coisa que o valha, nunca fiz um grupo dos quais os outros quisessem fazer parte para, quem sabe, conseguirem algo dos favores de nossos corpos entupidos de nicotina, álcool e êxtasi. Falo isso com rancor, é claro. Todo mundo quer ser sexy e desejado. A não ser, é claro, que seja casto ou esteja mentindo. Ou ambos, como é justamente o caso dos castos. Enfim, como eu queria ser sexy, famoso e, quem sabe, conseguir um pouco de conforto material com isso, fundamos em 1999, mais ou menos, um grupo chamado Olho Seco. Tínhamos em nossas fileiras, por aquela época, Ana Paula Oliveira, Dália Rosenthal, Renata Lucas, Tatiana Ferraz, Vanderlei Lopes, Wagner Morales e Wagner Malta. Outros tiveram participação em uma ou outra exposição, como Felipe Cohen, mas as decisões eram tomadas entre esses artistas. Como esse humilíssimo escrevente era parte integrante do grupo desde os seus primórdios, me ocorre que as histórias devem escolher os narradores que vão contá-las. Com poucas exceções, nas quais me incluo, todos os artistas que compunham o grupo tiveram com suas respectivas obras o merecido reconhecimento comercial e institucional, e hoje podem se dedicar integralmente a elas. Afinal, esse era o nosso único objetivo de programa. Inclusive abertamente declarado. O que deve ter atrasado as coisas, no final da década do retorno ao Real e todas as cafetinagens de slogans de lutas sociais no seu ocaso mais brilhante.” (ROCHA, 2009)

Refletindo com base nas ideias de campo artístico introduzidas por Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1992) hoje estaríamos passando por um período de disputa - que ao que tudo indica começa com as vanguardas modernistas, no campo atual da “arte pela arte” versus a “arte burguesa”. Se espelhamos essa afirmação ao nosso objeto de análise específico neste ensaio, os coletivos de arte, poderíamos dizer que para alguns pensadores a guerra está travada entre os ditos não “institucionalizados” versus os “institucionalizados”, relacionados respectivamente a arte pura e a arte comercial.

¹ Este conceito é utilizado de acordo com a formulação de Norbert Elias e John Scotson em “Os Estabelecidos e os *Outsiders*: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade” Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

Se fossemos traçar uma topologia da estrutura do microcosmo dos coletivos de arte encontraríamos um campo de disputa de poderes assim como em qualquer outro campo. Porém sabemos que o campo artístico surge bem mais tarde que o campo econômico e político. Este surge na Idade Moderna, com a separação da função da arte da função religiosa, adquirindo sua autonomia em relação aos outros campos. A partir daí acontece a construção social deste campo autônomo, de um universo social capaz de definir e impor os princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social e das representações artísticas desse mundo. A construção social deste campo caminha em conjunto com o da construção de um modo de percepção propriamente estético, que situa o princípio da criação artística na representação e não na coisa representada (Ibidem,1992). Enfim passou-se por uma revolução simbólica neste momento da história. Atualmente também passamos por um momento de transformação: o mercado de arte está sendo criticado a todo tempo, mesmo que de dentro dele.

Os coletivos de artistas são frequentemente caracterizados como questionadores das instituições de fomento artístico, ou seja como os tais agentes que Bourdieu caracteriza como os responsáveis por subverter a ordem do capital artístico. Desta maneira são caracterizados por críticos e pensadores de arte como uma vertente marginal a este mercado chegando a criar até mesmo meios alternativos de circulação desta outra arte. Por isso nos deparamos muitas vezes com artigos dos teóricos das artes que mostram como os coletivos surgem para criticar o sistema institucional da arte:

“Os coletivos artísticos, como as organizações civis, são redes de trabalho e de relações. Eles hoje abundam e não se limitam apenas a questionar o lugar e a função da Arte. Grupos atuantes em 2009, como PORO, Laranjas, Frente 3 de Fevereiro, RRADIAL, Filé de Peixe, entre outros, realizam ações em espaços públicos e artísticos, e tanto focam na crítica ao sistema institucional da arte como em questões éticas, políticas e sociais.” (LABRA, 2009)

E também como estão fora deste circuito institucional das artes:

“Na Europa e nos EUA, a fusão de arte e política já estava presente nos dadaístas e surrealistas, se essa junção sempre esteve presente lá fora, o atual beco sem saída do neoliberalismo parece haver despertado a consciência de vários grupos no Brasil, que passaram a criar fora das instituições estabelecidas com performances, intervenções urbanas, festas, tortadas, filmagens in loco de protestos e manifestações, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, culture jamming e ativismo de 130 mídia.” (ROSAS,2008)

“Além de promoverem ações estéticas e políticas no espaço social, os coletivos também respondem a um problema do mercado: falta instituição para tantos artistas. Diante deste fato, eles realizam exposições e vendas em paralelo ao circuito de galerias e curadores mainstream. Organizam seus próprios eventos, escrevem seus textos e anunciam suas ações em blogs, twitter, redes de relacionamento etc. E, desse modo, vão construindo seu próprio canal oficial para a circulação de arte.”(LABRA, 2009)

A tensão em torno da “institucionalização” da arte é visível, ficando assim explícito como este pode ser o principal motivo pelas disputas de poder dentro do campo de forças que se caracteriza o campo artístico.

No entanto pretendemos investigar na prática como se dão essas ações dos agentes envolvidos nesse campo. Fazendo isso, nos deparamos com teóricos das artes insistindo em um discurso que não bate com o que estamos vendo empiricamente. Com um discurso anti-institucional e anti-individualista, estes dizem que os coletivos são formados para criticar a instituição e criar um mercado marginal a parte, mas o que é dito em entrevistas e principalmente o que está se vendo de maneira muito recorrente no trabalho de campo realizado nos permite formular uma hipótese de que os coletivos estão surgindo justamente pelo contrário, para se inserir na “instituição” e conseguir um lugar dentro do campo consagrado artístico. Um dos relatos dos artistas observados consistia na confissão de que conseguiu fazer sua primeira

exposição e ganhar dinheiro com suas obras apenas depois que entrou para um coletivo. Afirmando ainda ser essa sua intenção ao entrar, para se inserir no mercado das artes e principalmente “ganhar dinheiro”. O diferencial de alguns destes pode ser de que maneira eles se posicionam dentro dessa instituição, já que estar dentro é inevitável. Vemos que ela própria influencia os momentos de criação, pois para por exemplo fazer certos tipos de trabalho de interferências urbanas, se necessita logisticamente de financiamento. Assim toma-se o espaço público para tornar a arte pública. Abrangendo seus espaços físicos faz-se uma crítica as instituições sem excluir sua participação na mesma.

Ao nos depararmos com o catálogo da exposição Panorama da Arte Brasileira 2001, vemos como os coletivos naquele tempo são considerados uma novidade. Essa exposição é considerada o primeiro grande marco de legitimação da obra dos coletivos nas instituições de arte (PIRES, 2007). Luis Camillo Osorio, crítico de arte e atualmente diretor do MAM, na apresentação desta publicação aponta as ações realizadas por organizações de artistas como estratégias poéticas desviantes do discurso hegemônico, destaca seu enfrentamento ao circuito de arte, e também como a crise gera novas formas de engajamento político aproximando esta arte que está sendo feita a política e a sociedade. O crítico também destaca que “guardadas as diferenças de geração, muitas são as afinidades entre a produção atual e a das décadas de 1960 e 1970” (OSORIO, 2001), ressaltando que o artista passou a poder ser pensado como um proponente coletivo, fazendo uma remissão, segundo ele óbvia, aos artistas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Estas caracterizações pouco se diferenciam das demais críticas encontradas que abrangem a temática dos coletivos de arte ainda hoje, pouco mais de uma década depois. No entanto o que vemos como importante apontar é que hoje os coletivos já se institucionalizaram e não travam mais uma briga por espaço no circuito das artes, estes já conquistaram seu prestígio. Visto que em diversas exposições nos dias de hoje nos deparamos com a presença de obras realizadas por coletivos. Até mesmo no recém inaugurado Museu de Arte do Rio, o qual pontuou um marco na cidade, havia uma exposição chamada “O Abrigo e o terreno - arte e sociedade”² em que podíamos nos deparar com grandes obras produzidas coletivamente, algumas por projetos e outras por coletivos de arte contemporânea. Além disso, até mesmo nas chamadas de exposições, como a da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, principal escola de arte contemporânea do Rio de Janeiro, em seu edital de chamada para exposição de alunos foi delimitado uma cláusula que especificava que a inscrição poderia ser feita por artistas individuais ou por coletivos. Isso mostra a grande aceitação e adaptação dos meios institucionais as modificações sofridas na arte. No entanto pouco se fala dessa considerada aceitação dos museus em relação aos coletivos que acontece atualmente.

Em relação as ações dos coletivos e suas aproximações com a política, uma das poucas críticas que não se encaixa no tom de unanimidade positiva é a da crítica de arte e curadora Clarisse Diniz. Nessa esteira onde arte se evolve também nas causas sociais, esta autora questiona se a utopia do possível ensaiada pelo coletivo baiano GIA em suas ações performáticas que buscam as chamadas zonas temporárias, não estaria entrando em equivalência com a cultura do voluntariado por suas intenções reformistas e que não buscam realmente mudar o sistema, acabando por conserva-lo (DINIZ, 2012). O que interessa para a autora é suscitar o que tem de ideológico nos trabalhos.

Nas linhas seguintes me interessa pensar o *habitus* dos artistas desse campo, ou seja, os produtores das obras. Dado que *habitus*, um conceito de Bourdieu, se caracteriza como as estruturas sociais incorporadas pelos indivíduos que servem para regular suas práticas, veremos através da análise dos dados de que maneira essas disputas de posições podem regulamentar suas práticas. Nas entrevistas analisadas onde pudemos nos aproximar de onde poderiam ser encontrados reflexos do *habitus*, princípio gerenciador e unificador de todas as práticas dos indivíduos, percebemos de que maneira a

² Sobre esta exposição pode-se encontrar mais informações em www.museudeartedorio.org.br.

problemática da “institucionalização” do coletivo se faz presente, como uma grande questão para esses artistas. Afinal, o que se espera de um coletivo, é a marginalidade. Mas como vemos nos relatos, muitas vezes, a existência de festivais impulsionam a criação do grupo. Logo, criamos muitas questões acerca deste fenômeno da criação dos coletivos: afinal esta foi uma necessidade dos artistas, ou foi uma demanda das instituições de arte? Com essa pergunta mais uma vez assistimos resquícios do fracasso das vanguardas.

Ao fazer uma avaliação da dinâmica do coletivo, um artista entrevistado assume:

“(…) Vogler: Penso que a crítica institucional é um problema da década de 1980, nos Estados Unidos, e que chegou com um atraso de uns 15, 20 anos no Brasil. Mas quando chega, ela vem um pouco mais amadurecida, ninguém foi a rua por se opor a galeria. Fomos até convidados depois para exposições.” (REZENDE e SCOVINO, 2010).

Em outro relato os artistas do Coletivo Atrocidades Maravilhosas afirmam ainda:

“Ronald: É melhor você entrar no sistema maquinal do que ficar do lado de fora se esgoelando. Mas eu acho que todos nós, até por conta da própria formação, sabemos que ninguém é ingênuo de estar entrando num sistema, de colocar a cara a tapa... Ducha: Fazemos concessões. Ronald: Exatamente. Vogler: Porque você pode fazer um trabalho dentro da instituição e ter uma contundência. Felipe Barbosa: Se o trabalho é bom, não necessariamente a instituição estraga seu conteúdo(…)” (Ibidem, 2010)

Esta disputa pode está ocorrendo, mas de maneira diferente do que já foi mencionado. A disputa está dentro deste mercado de arte, da instituição e logo do campo artístico. Não é necessário estar “fora da instituição” para questioná-la, pode-se fazer isso de dentro. É isso que está sendo visto em certos tipos de coletivos já consagrados.

A web é um importante meio de difusão e comunicação entre os coletivos brasileiros, que buscam dessa maneira realizar parcerias e intercâmbios entre seus trabalhos. Um site dessa natureza é o CORO- Coletivos em Rede e Organizações que cataloga alguns dos coletivos, das iniciativas independentes, dos espaços autogestionados, dos espaços de circulação e ações continuadas, dos meios de difusão, de agenciamento, dos festivais, dos movimentos, dentre outros. No site, os coletivos catalogados respondem algumas perguntas que ficam expostas junto com fotografias ou vídeos de seus trabalhos. Essas perguntas são padronizadas, tão logo a pergunta número 5 é a responsável por demandar dos coletivos que explicitem suas opiniões a cerca de sua relação com as instituições.

O Grupo UM que deu origem ao Opavivará! responde de tal maneira:

“(…)5. Como pensam as instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...) 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.(…)”(disponível em www.coletivocoro.org)

Como vimos este grupo deixa claro que busca dialogar com as “instituições” com o intuito de dialogar suas compreensões, e não se afastar das mesmas. Quando a entrevista é realizada pelo mesmo site ao coletivo Branco do Olho, caracterizado pela crítica de arte Ana Luisa Lima (LIMA, 2009) como um coletivo que busca dialogar com as instituições de maneira a conquistar um sucesso econômico, eles desenvolvem a seguinte resposta:

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

Independência.

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

Via de regra, por iniciativa própria. Mas se necessário o apoio não se hesita em solicitar.(…)” (disponível em www.coletivocoro.org)

Neste trecho percebemos que há um choque de versões nos discursos. Se eles se consideram independentes as instituições não deveriam considerar a solicitação de um patrocínio, logo que este vem comumente de empresas ou do governo. O que gostaria de enfatizar com esses exemplos é a discrepância existente entre discurso e prática. O discurso acerca dos coletivos está sendo criado com base em pesquisas de arte contemporânea que muitas vezes deixam a desejar quanto a sua veracidade.

Na Revista Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Arte da Universidade Federal Fluminense, o Coletivo Imaginário Periférico concedeu uma entrevista³ em que também relacionou suas práticas a discussão da institucionalização.

“(…)6 - Poiésis: O Imaginário Periférico se utiliza frequentemente do modelo “exposição”. Essa não seria uma postura conservadora, que enfraqueceria as intenções políticas do grupo?

Ronald Duarte - Já fizemos feiras, circos, passeatas, e quase sempre é cada um com o seu trabalho, e culminando, sim, em uma exposição. É a maneira que sempre aconteceu. Pode ser que aconteça de maneira diferente, mas isso não enfraquece nenhuma intenção, seja ela política ou mesmo estética.

Helio Branco - Somos artistas visuais com bastante experiência em exposições difíceis. Seria tolo abrir mão desse modelo. Ele é bom para que não fiquemos nos demorando em pedagogias da arte quase sempre desnecessárias. A proposta do grupo, o desafio em realizar obras para lugares não artísticos, não é uma exigência. Alguns artistas participam apenas comparecendo e compartilhando o momento.

8 - Poiésis: Há algumas décadas, e em diferentes partes do mundo, os artistas

têm procurado enfrentar as instituições de arte de maneira a reter algum

controle sobre suas obras e sobre as relações que se estabelecem a partir dessas obras em circulação.

Essa preocupação permeia as reflexões, ações e projetos do Imaginário Periférico?

Ronald Duarte – Não. O Imaginário Periférico tenta há algum tempo dialogar de forma saudável com as instituições de arte, o que já conseguimos algumas vezes. Mas não temos preocupação alguma em sermos ou não capturados pelo sistema. Somos todos independentes e livres para qualquer tipo de acordo institucional. Mas ninguém é o Imaginário. Cada um responde por si. O Imaginário Periférico é impegável, é impossível de se capturar.

12 - Poiésis: O que o núcleo do Imaginário espera dessas adesões flutuantes de novos artistas? O que, na avaliação de vocês, esses artistas que se aproximam por convocatória esperam do Imaginário?

Ronald Duarte - O Imaginário Periférico não está interessado em ganhar ou perder nada. As adesões são voluntárias e os desligamentos, também. Penso que os artistas se aproximam do Imaginário Periférico porque querem encontrar seus pares, seus iguais e assim trocar experiências e conhecer mais. E, claro, ser vistos, ter público e sem dúvida, principalmente, mostrar seu trabalho.

Jorge Duarte – O Imaginário Periférico destaca-se como uma atividade diferenciada dentro das diversas atividades que uma carreira normalmente leva um artista a exercer. Tornei-me produtor de alguns eventos, participei da maioria que fizemos e isso se soma ao meu currículo. Mais importante do que isso tem sido a troca permanente de ideias com os integrantes do grupo, consolidando não só longas amizades, mas, também, abrindo novas oportunidades de relacionamento, influenciando na formação de todos nós como artistas, intelectuais e indivíduos. Quanto à minha produção individual, creio que pensar em obras endereçadas a determinados eventos nossos tem servido para eu criar coisas que talvez não fizesse espontaneamente - desvio de rota que, aliás, gosto de fazer quando me convidam para coletivas temáticas, por exemplo.(...)” (disponível em <http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario13.php?ed=13>)

Na primeira pergunta fica claro que os coletivos se dividem em propostas *outsiders* como expor seus trabalhos em lugares não artísticos, e entre as conhecidas exposições em galerias e museus. Ou seja, estar “fora da instituição” é uma proposta, mas não é uma exigência como bem explicitou Helio Branco. Mais adiante Ronald Duarte é enfático ao afirmar sua posição e a do coletivo em ter um diálogo saudável com as instituições de arte, relatando não ter medo de fazer parte desse sistema que é o mercado de arte. Em seguida Ronald entende que muitos artistas querem principalmente, além de

³ Entrevista concedida pelos artistas do Imaginário Periférico – Deneir Martins, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares, Ronald Duarte, Carlos Eduardo Borges e Hélio Branco – por email a David Ribeiro, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’ Angelo, em março e abril de 2009.

estabelecer trocas com os artistas mais consagrados, conquistar um espaço para mostrar seu trabalho. O artista Jorge Duarte em sua fala nos serve de argumentação quanto a nossa inquietação a cerca da “institucionalização” alterar os modos de criação. Como vemos muitas vezes os artistas ao entrarem em coletivos adaptam suas criações as temáticas do grupo, ou seja, a entrada no grupo se revela como deflagradora da criação.

Percebemos que não é de hoje que na sociedade temos artistas ditos marginais ou *outsiders* que também são chamados por Howard Becker de profissionais inconformistas. Estes são vistos, e foram vistos, como questionadores da ordem por acirrarem a luta dentro do campo artístico no intuito de alterarem as convenções estabelecidas, tais como as regras correspondentes ao que pode ou não ser considerado arte. O dito fracasso das vanguardas modernistas pode ter impulsionado de alguma maneira a entrada dos coletivos nos museus por abrirem as portas para a entrada do cotidiano nas obras, ou como preferem afirmar os críticos aproximando, a vida e a arte. No entanto, se no início dos anos 2000 se deparar com os coletivos dentro de uma exposição importante era uma surpresa, hoje já não é mais.

Bibliografia

- BECKER, H.S. Arte como ação coletiva. (In: __. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro,. Zahar, 1977)
- BERGER, P. e LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São paulo: Cosacnaify,2008.
- DABUL, L. Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. *O Público e o Privado* (UECE), v. 17, p. 87-95, 2011.
- DINIZ,C . Partilha da crise: ideologias e idealismos . Publicado na *Revista Tatuí* n.12, 2012.Revista independente de crítica de arte. (<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>)
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8ª ed., Rio de Janeiro:Petrópolis, 1999.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- LABRA, D. Coletivos Artísticos como Capital Social Publicado na *Revista Dasartes* n.5. Agosto, 2009.
- LIMA, A. L. Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade. Publicado na *Revista Tatuí* n. 7, agosto e setembro 2009. Revista independente de crítica de arte. (http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07)
- LIMA, F. D. B. *A performance arte como gesto*. Dissertação não publicada de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA, da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- NOVAES, R. Reforma Agrária: o mito e sua eficácia. (In: orgs. VILLAS BÔAS, G. e GONÇALVES, M. A., *O Brasil na virada do século: o debate dos cientistas sociais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,1995.
- PIRES, E. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- OSORIO, L. C. Um panorama e algumas estratégias. In:RESENDE, R. *Panorama da Arte Brasileira2001*. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001. (Catálogo exposição)
- REZENDE, R. e SCOVINO, F. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROSAS, R. *Nome: Coletivos, Senha: Colaboração*. Publicado em 2008(<http://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>)

ROCHA, R. C. Uma história aborrecida . Publicado na *Revista Tatuí* n. 7, agosto e setembro 2009. Revista independente de crítica de arte. (http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07)

Sites

www.coletivocoro.org