



APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

A presente edição da *Revista Rebento* – a primeira inteiramente dedicada às artes visuais – traz o dossiê intitulado *As ondas dos coletivos de artistas visuais no Brasil: entre emergentes e periféricos*. Na esteira da edição 16, este dossiê procura contribuir para a ampliação e o aprofundamento do debate crítico relativo às práticas colaborativas e coletivizadas na produção artística contemporânea, desde o ângulo brasileiro. Todavia, cabe apontar que, em contraste com a esfera da produção artística mais diretamente ligada às cenas teatrais e performáticas, o reconhecimento e a atenção reflexiva ao fenômeno geral da coletivização do trabalho artístico no âmbito das artes visuais (e da história das artes visuais, em particular) têm sido, em geral, mais raros e esparsos – de modo que cabe proceder, mesmo na dimensão restrita desta apresentação, a um breve retrospecto do debate.

Assim, no campo da produção visual, mesmo um fenômeno historicamente amplo e geral como o do agrupamento e da colaboração entre artistas (e frequentemente também entre artistas e “público”, que se torna então participante ativo), apesar de reconhecido como prática recorrente no âmbito das correntes modernas de vanguarda do início do século XX e das ditas neovanguardas da década de 1960, é habitualmente preterido e subsumido à condição de exceção ou de desvio transitório por abordagens individualizantes – e frequentemente anti-históricas – baseadas no fetiche das identidades autorais, que habitualmente resultam em trabalhos monográficos focados em carreiras e trajetórias individuais.

Já no que diz respeito especificamente à arte contemporânea, parte desse fenômeno – em particular a produção de cunho colaborativo realizada entre o início da década de 1990 e meados da de 2000 – foi reunido e celebrado sob o rótulo de *Estética Relacional* (Bourriaud, 2009 [1998]). O ensaio de Claire Bishop que abre o dossiê desta edição de *Rebento*, **A virada social: o mal-estar na colaboração**, publicado originalmente em 2006, constitui uma intervenção crítica fundamental nesse debate, contrapondo ao “bom-mocismo” manifesto do ideário relacional exemplos mais tensos e contraditórios de práticas artísticas colaborativas. Ainda assim, a despeito da crítica especificada de autores como

Claire Bishop (2011 [2004]; 2012), Miwon Kwon (2002) e, em outra medida, Grant H. Kester (2011) ao vazio histórico e conceitual desse rótulo, ele permaneceu como um marco durouro e incontornável, dada a eficácia publicitária, ao modo de um *slogan* ou logomarca, da “captura” que realizou de um tipo de produção que até então não havia sido mapeado pelos discursos críticos, históricos ou curatoriais sobre as práticas contemporâneas – um tipo de produção que o rótulo tornou legível, ainda que de um ângulo ostensivamente conformista, e por meio de um historicismo reiteradamente anticrítico.

Em relação à dimensão local, no circuito brasileiro das artes visuais, e mais recente do fenômeno dos agrupamentos e agremiações de artistas e do renovado interesse em processos colaborativos na produção de arte contemporânea, é preciso destacar a ascensão dos assim chamados coletivos de artistas – um processo que remonta ao final da década de 1990 e que teve um momento de força em meados dos anos 2000, ao mesmo tempo se generalizando e se dispersando, pois tornado rotineiro, em termos de presença simbólica, desde então.

Em termos do debate artístico-cultural, a ascensão dos coletivos de artistas no Brasil e sua atuação baseada em “práticas artísticas colaborativas” coincide, portanto, tanto com o espraiamento da primeira onda do ideário relacional internacional quanto com a retomada do interesse no debate sobre a “participação do espectador” na arte brasileira da década de 1960 (o processo historicizado e conceitualizado originalmente por Hélio Oiticica como *Nova Objetividade Brasileira*, em torno de 1967) – reavivado localmente a partir dos anos 1990, devido, em grande parte, também ao influxo internacional da “descoberta” por críticos e instituições europeus e estadunidenses das obras de Oiticica e Lygia Clark (Naves, 2007 [2002]). Por outro lado, se a filiação ao debate da “participação” dos anos 1960 foi amplamente reivindicada pelos coletivos que surgiram no início dos anos 2000, a relação com os agrupamentos performáticos e grupos artísticos brasileiros (“pré-coletivos”, por falta de um termo mais preciso) de fins da década de 1970 e da década de 1980 (como 3NÓS3, A Moreninha, Visorama, Casa7) – talvez por não contar com o empuxo do reconhecimento internacional ou institucional? – restou não reclamada. Igualmente, nos estudos sobre a história dos agrupamentos e coletivizações do trabalho artístico no Brasil, a atuação dessas agremiações dos anos 1980 também tem persistido como um ponto-cego, que demanda o empenho de novas pesquisas e investigações críticas.

Nesse sentido, o artigo de Bianca Andrade Tinoco, **Quando a Transvanguarda encontrou a ‘Transpicália’: a noite em que A Moreninha tirou o crítico italiano do sério**, contribui para a atualização desse debate ao trazer à tona um episódio emblemático da atuação em grupo de artistas cariocas, ocorrido em 1987, também esclarecedor das confluências, tensões e contradições entre a dinâmica artística local e os influxos, discursos e modas internacionais.

Já o artigo de João Henrique Andrade Leite, **O JAMAC e a história da arte: traços dados pelas pinturas na parede**, que trata do projeto Jardim Miriam Arte Clube, localizado na periferia de São Paulo e iniciado em 1999 por Monica Nador – artista formada no âmbito da “Geração 80” –, traz novos elementos para pensar os elos não investigados entre essas duas gerações de artistas e seus modos de agremiação e coletivização, também discutindo as

potencialidades criativas e as tensões entre o trabalho colaborativo em contextos periféricos e os espaços institucionais, em particular o museu, onde habitualmente se dá a circulação da produção artística.

Por sua vez, a resenha da exposição e do catálogo *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade* (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2018), por Jorge Luiz Miguel, intitulada **Arte e coletividade numa exposição da Pinacoteca de São Paulo**, interroga a curadoria da mostra a respeito das aproximações (potencialmente simplificadoras, segundo o autor) entre uma história já celebrada e consagrada de práticas artísticas coletivizadas (em particular como aparecem nas figuras de Joseph Beuys e Hélio Oiticica) e as produções colaborativas recentes (como as de grupos como JAMAC e Coletivo Legítima Defesa, e de artistas como Maurício Ianês, Vivian Caccuri e Tania Brugera), cuja fortuna crítica ainda carece de reflexão histórica especificada.

Não obstante a história mais geral do emparceiramento e coletivização na produção artística visual, o que de fato marcou a especificidade histórica do fenômeno dos coletivos de artistas no Brasil foi o desenvolvimento de “práticas colaborativas” com laços umbilicais com o ativismo antiglobalização ou altermundialista (Albuquerque, 2006; Cabral, 2007; Mesquita, 2008) – e suas estratégias de “visibilidade” midiática das lutas políticas – e a colaboração frequente (e por vezes tensa) desses agrupamentos artísticos com movimentos sociais ligados às lutas urbanas, às demandas populares e periféricas por moradia, ou, de modo geral, ao direito à cidade (Oliveira Neto, 2012; Zatz, 2012; Brito, 2017).

No plano da análise, é possível também associar a forma-coletivo contemporânea aos modos de agremiação consolidados internacionalmente desde a década de 1980, por grupos estadunidenses multidisciplinares, “pós-hippies”, como Group Material, Political Art Documentation/Distribution, Guerrilla Girls, Critical Art Ensemble, REPOhistory, entre outros (Mesquita, 2008, pp. 115-140). Todavia, mais importante do que a genealogia das influências e influxos culturais, uma conceitualização teórica da forma-coletivo não poderá deixar de lado sua associação a novas categorizações e hierarquizações profissionais (prescritas por instituições e outros agentes gerenciais do circuito artístico) como a do “jovem artista” ou a do “artista emergente”, também relacionadas, no campo sócio-histórico mais amplo, à crise do mundo do trabalho e à ascensão prática e simbólica de formas de trabalho flexíveis ou precarizadas (Marques, 2016); bem como é impossível deixar de referir à simbiose, também mediada por relações precarizadas de trabalho, entre a figura do coletivo de artista e a do curador de exposições dito independente (Miranda, 2016).

À vista dessa problemática, a entrevista de Gavin Adams concedida a Milena Batista Durante, **Coletivos e Ocupação Prestes Maia nos anos 2000**, traz, mediante uma visada retrospectiva, um importante aporte crítico tanto para a recuperação histórica da experiência, fundante no contexto brasileiro, de colaboração de coletivos de artistas junto ao Movimento Sem-Teto do Centro – MSTC (hoje responsável pela Ocupação 9 de Julho) no centro de São Paulo, quanto para a elaboração crítica, com notável incidência sobre o presente, em torno das “práticas colaborativas” frente aos fenômenos sistêmicos do empreendedorismo e da precarização do trabalho criativo, intelectual e artístico, e sua resultante na consolidação de uma espécie de precariado da cultura.

É frente a tais problemáticas – que também envolvem a institucionalização e patrimonialização da produção artística dos coletivos dos anos 2000 (Motta, 2018; Miranda, 2020) – que, ao cabo, assoma necessária a atualização do debate acerca dos coletivos. É preciso, portanto, ter em vista a inflexão ocorrida no último decênio, notável ao menos a partir de Junho de 2013 (para arriscar um marco histórico, que ainda precisa ser discutido), relativa à difusão em escala de massas e à generalização da forma-coletivo, como organizadora “de todo tipo de atividade espontânea, de origem subalterna e periférica, realizada em pequenos grupos [...] em geral, de prestação de serviços criativos [...] em regime precarizado de trabalho” (Motta, 2021, p. 86). (Um sintoma dessa inflexão é notável na “normalização” e incorporação na linguagem cotidiana do termo *coletivo* – e, ademais, a adoção mais recente da corruptela *coletiva* – para designar o associativismo artístico-cultural de toda espécie).¹

Assim, com visada prospectiva, a entrevista do Coletivo KA (formado em 2020, em Florianópolis), concedida a Daniela Castro, **Mais vale o magnetismo que faz a agulha da bússola apontar, do que a direção para onde ela aponta**, inscrita na dimensão de urgência extrema do (então) presente pandêmico, também aborda a inscrição de práticas artísticas colaborativas na problemática político-urbana, instando uma comparação crítica entre os contextos de atuação dos coletivos antes e depois de Junho de 2013.

O artigo **Uma tendência à mudança nas dinâmicas culturais da cidade do Rio de Janeiro: Coletivos e Cultura DIY**, de Sabrina Parracho Sant’Anna, Débora da Silva Suzano, Gabriel Nunes Araújo e Maria Gabriella Alves de Faria, produz um mapeamento e analisa detidamente um conjunto recente de práticas colaborativas – conceitualizadas a partir da noção de Culturas *Do It Yourself* (faça você mesmo) no contexto da pesquisa *Zona Maravilha: aspectos sociais e visuais da expansão da área portuária do Rio de Janeiro* – levadas a cabo por coletivos culturais cariocas, em que aparecem também as tensões entre a institucionalização representada por políticas públicas voltadas à difusão da economia criativa e as práticas e estratégias de grupos independentes, marcados pelo contexto da precarização.

Por fim, as marcas de processos de precarização e das tensões políticas que constituem, no presente, o tecido social urbano (todavia em franca desagregação) estão registradas nas esquinas, ruas e superfícies que compõem o material do ensaio visual do fotógrafo Rafael Aguaio, **Calendário e especulação**. O ensaio reúne imagens produzidas entre 2015 e 2023, atualizando a reflexão crítica – de certo modo tributária dos debates em torno das práticas artísticas colaborativas

1 Em contraste com a situação do início dos anos 2000, quando o uso substantivado da palavra coletivo (o hábito de então dava preferência ao uso como adjetivo) ainda causava certa estranheza fora dos círculos “jovens” de artistas ditos emergentes ou de ativistas antiglobalização e do movimento estudantil (em geral informados pelo Centro de Mídia Independente-CMI, que, naquele contexto, teve forte papel aglutinador desses grupos).

Vejam-se as acepções listadas pela edição de 2009 do Dicionário Houaiss: “A) adjetivo | 1. que abrange várias pessoas ou coisas | 2. que pertence a várias pessoas | 3. *Rubrica: gramática, linguística* diz-se do numeral que designa um conjunto de entidades com número inteiro (p.ex., dezena, dúzia, centena etc.). B) substantivo masculino | 4. *Regionalismo: Brasil*. veículo para transporte coletivo (ônibus, bonde etc.) | 5. aquilo que diz respeito a toda a coletividade (Ex.: indivíduos que se preocupam mais com o individual que com o coletivo). | 6. *Rubrica: esportes. Regionalismo: Brasil*. treino em conjunto. C) adjetivo e substantivo masculino *Rubrica: gramática*. 7. diz-se de ou substantivo que, embora no singular, indica pluralidade de seres.”

que esta edição pretende discutir – acerca da relação simbiótica entre os processos de produção e fruição de imagens (inclusive as da cidade, corriqueiramente tomada como um espetáculo) e as dinâmicas materiais e econômicas que servem de fundamento para a produção, reprodução e supressão do urbano e do tipo de relações humanas a que se convencionou nomear, por causas hoje abjuradas e em condições que escapam à experiência presente, de urbanidade.

— Gustavo Motta

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional [2004]. *Tatuí*, n. 12. Recife, 2011, pp. 109-32.

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional* [1998]. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Ludmila, *Arte Colaborativa na Cidade – Um estudo de caso dos coletivos Poro, GIA e Opavivará!*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

CABRAL, Ana Julia, *O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

KESTER, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge and London: The MIT Press, 2002.

MARQUES, Joana. *Trabalhadores-artistas – cenas de trabalho, organização e ação coletiva no Brasil e Portugal*. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIRANDA, Ana. Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000. *NAVA – Revista do PPG e Artes Cultura e Linguagens da UFJF*, n.2. Juiz de Fora, IAD-UFJF, jan.-jun.2016, p. 331-52.

_____. *Cotidiano como utopia: memória, política e autoria na arte colaborativa contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MOTTA, Gustavo. *Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Contaminação, colaboração, flexibilização, precarização: pequeno léxico sobre curadores e coletivos de artistas no Brasil. *Intempestiva – Revista de literatura e artes visuais*, n. 5. Agosto 2021, pp. 84-94.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark” [2002]. In: idem, *O vento e o moinho: Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 192-222.

OLIVEIRA NETO, Sebastião. *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MTSC). Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007)*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicações e Artes / Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZATZ, Joana, *O Espaço como Obra – ações, coletivos artísticos e cidade*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.