

Coletivos: Políticas e Poéticas da Arte em Trânsito¹

Célia Maria Antonacci

Nos dias de hoje, através dos "chats", "blogs" e "twiters", as pessoas se encontram coletivamente. Os modernos meios eletrônicos vêm criando redes de comunicação, trabalho, lazer, amor e amizade sem precedentes históricos. Com os aparelhos de telefone e computadores nos reunimos com pessoas próximas ou distantes e podemos participar simultaneamente de muitos grupos de amizade, trabalho e arte sem muitas vezes nem sairmos do nosso lugar. A ideia de coletivo, de pertencer ou viver em “comunidades imaginadas” organizadas a partir de um nacionalismo, como já advertiu Benedict Anderson (2012), não é uma forma social contemporânea. Os homens se organizam em grupos desde as mais primitivas formações sociais. O viver juntos induz as pessoas a uma convivência expandida de identificação social, política, religiosa, econômica, sexual, e, mais recentemente, educacional e comunicacional. Liderados por patriarcas, clérigos, reis ou líderes comunitários, mais contemporaneamente em linhas de whatsapp, os grupos sociais quer por opção ou imposição vivem coletivamente. Percebe-se que a ideia de coletivo é muito antiga. Importante assinalar que o viver coletivamente não se refere apenas aos grupos que se organizam voluntariamente e defendem interesses comuns e o bem comum. O regime nazista se organizava coletivamente e os corsários bem antes do nazismo exerciam suas piratarias em redes e, como já advertia Louis Althusser, (after modernity, p. 2), o comunismo era a ideia do comum, do coletivo. A noção de identidade nacional coletiva foi introduzida na Europa com Revolução Francesa na criação do Estado Nação. Ainda na França, quase cem anos depois da Revolução, os “Novos Tempos” da democracia anunciavam-se em vozes coletivas, a “Comuna de Paris” foi a tentativa que durou quarenta dias dos operários tornar o poder num ato coletivo. Mas bem antes dessas formas políticas de coletividade, notamos as formas religiosas de agregar pessoas em torno de um Deus, quer ele seja Cristo, Alá ou Oxalá. As formas de expender, executar e trabalhar coletivamente passou também a ser desenvolvida muito especialmente no sistema capitalista. O Fordismo e o

¹ Texto apresentado no 5º Colóquio Arte no Contexto Urbano

Taylorismo, nos EUA, e o Kenyeseismo, no Japão, introduziram um sistemas de trabalho serializado, isso é, coletivo. “*Les’s work together*” era o lema. Com os avanços desses métodos de produção, logo os trabalhadores se organizaram em sindicatos. Formaram coletivos que lutavam por melhorias trabalhistas. Atualmente, com o predomínio de uma sociedade imperialista a cada dia invadindo territórios alheios aos sistema capitalista, vozes insurgentes organizadas em redes tomas as ruas de cidades árabes, *Al Jazeera* e *Al Qaida* são exemplo de grupos contemporâneos anti-imperialistas. Percebemos que o conceito de coletivo é bastante amplo e remete a diferentes domínios políticos, desde o político administrativo, até o religioso, ou os de resistência cultura ou contracultura, como os anos 1960 de nosso tempo histórico. As ambições podem ser locais ou responder a invasões globais, mas nem sempre estão necessariamente ligado ao que consideramos o bem estar social.

A emergência dessa forma de atuar na arte contemporânea e com finalidades ativistas também não é uma novidade. A História da Arte registra que na Inglaterra Vitoriana, século XIX, com o avanço da Era Industrial, o *Arts and Crafts* defendia o artesanato como alternativa à industrialização e à produção em massa.

Ricardo Rosas, em seu artigo *Coletivo, senha: colaboração*, publicado no rizoma.net², menciona que para o historiador de coletivos Alan Moore (1),

O ponto de partida foi logo após a Revolução Francesa, com os estudantes de Jacques-Louis David, os barbados, ou "Barbu", que formaram uma comunidade criativa que viria a ser chamada de Boêmia, espécie de nação imaginária espiritual de artistas, cujo nome provinha de uma nação de verdade e geraria a idealização do estilo de vida "boêmio", compondo um contraponto à academia oficial.

De lá para cá, a História da Arte registra outros grupo de artistas e ativistas que se contrapondo aos parâmetros oficiais da arte imprimiram suas marcas nas ruas das cidades, na imprensa, nos meios de comunicação, nas galerias de arte, nos campos de futebol, nos espaços de comércio e até na vida privada.

No entre guerras, as cidades de Paris e Berlim insinuavam as primeiras manifestações com os dadaístas e os surrealistas e, nos anos recentes do pós-guerra, ainda a cidade de Paris – o epicentro de manifestações ativistas - serviu de palco para alguns artistas dinamarqueses, belgas e holandeses criarem o Grupo Cobra – CO, Copenhague, Br, Bruxelas e A, Amsterdã. Christian Dotremont, Asger Oluf Jorn, Joseph Noiret, Karel

² <http://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervenca>

Appel, Constant, Corneille Guillaume Beverloo e com a importante participação do sul-africano Ernest Mancoba, e sua companheira Sonja Verlot, uma dinamarquesa, esse grupo insatisfeito com os rumos da arte promulgados em uma conferência internacional realizada em Paris sobre arte de vanguarda, se retirou do evento e redigiu um texto propondo um trabalho artístico partilhado, alimentado por distintas experiências nacionais. O impacto da guerra e do nazismo por toda a Europa induziram o grupo a propor um novo estilo pictórico e a participação ativa dos artistas na reconstrução da Europa. De início com convicções políticas comunistas, o grupo apoiou o Partido Comunista, PC, mas logo ao perceber o realismo socialista expresso através da arte, se aproximou da Internacional Situacionista. Constant, um de seus líderes, em 1949, publica na quarta edição da revista COBRA as teses sobre '*o desejo, o desconhecido, a liberdade e a revolução*', texto esse que serviu de base para o movimento situacionista.³ O grupo durou pouco tempo, de 1948 a 1951, mas deixou manifesto o desejo de artistas em participar ativamente de decisões políticas e das políticas para as cidades, questões emergentes a serem mais polemizadas na década seguinte.

Os nascidos após a Segunda Guerra Mundial cresceram nas metrópoles em desenvolvimento industrial edificadas sob as novas forças técnicas e disciplinadas em projetos de arquitetos e urbanistas desenvolvimentistas, para os quais a democracia é uma forma de governo que objetiva apaziguar conflitos e sustentar poder através de grandes edificações. Os planejamentos das cidades seguem, assim, métodos de arquitetura e urbanismo herdados da tradição grega, que, segundo Hannah Arendt, em seu livro "A Condição Humana":

Para os gregos, as leis, como os muros em redor da cidade, não eram produto da ação, mas da fabricação. Antes que os homens começassem a agir, era necessário assegurar um lugar definido e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudesse exercer todas as ações subsequentes; o espaço era a esfera pública da polis e a estrutura era a sua lei; legislador e arquiteto pertenciam à mesma categoria.(207).

Alinhados com essa ideia de democracia que inibe os conflitos a partir de regras disciplinares, a linha dos arquitetos, urbanistas, políticos e alguns artistas e críticos conservadores insistiam na reconstrução das cidades de acordo com a lógica religiosa de impressionar, ou no sentido do grande e do belo platônico. Para o

³http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3790

urbanista Oliver Mongin, “a cultura da ornamentação é um fenômeno de moda ligado a política de mando dos políticos de grandes cidades para quem a realização arquitetônica e uma vitrine eleitoral. Associam o monumento a casa e a casa ao monumento”.

Assim, o poder ao Estado, por um lado, preserva ou edifica monumentos comemorativos de seus líderes e glorifica suas conquistas, por outro, constrói prédios públicos administrativos na lógica das “ máquinas solteiras, como já Marcel Duchamp considerava as edificações monumentais de arquiteturas solitárias, não integradas às estéticas e demandas das cidades. O importante para os engajados nesse projeto é que a obra de arte esteja nos espaços das cidades como uma cenografia urbana, lugar onde a elite se reúne, se reconhece, e também para decorar as praças e varrer a “feição”, estabelecendo as cidades como lugares de passeio, turismo e comércio, ou um museu a céu aberto. Como diz Sevcenko:

A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo. (...) A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas.(Orfeu, p.19/32).

Entre os efeitos desorientadores havia a própria tentativa de supressão do espaço urbano. O ativista norte-americano Abbie Hoffman, fundador do Yippie (Youth International Party), predizia que para as classes médias norte-americanas a rua era um símbolo extremamente importante, porque sua experiência cultural é guiada de forma a mantê-los fora das ruas. A ideia é manter todo mundo em casa. Assim, quando você decide desafiar os poderes, inevitavelmente você encontra-se num beco sem saída imaginando: ‘devo eu viver seguramente e ficar na calçada, ou eu devo ir para as ruas?’ São aqueles que vão para as ruas primeiro que são os líderes. São aqueles que se sujeitam aos maiores riscos, que fundamentalmente executam as mudanças na sociedade (Nina Felshin).⁴

Nessa ótica, se por um lado, os arquitetos e artistas conservadores criam o embelezamento das cidades a partir da ótica modernista da cidade espetáculo, que assinala em seus monumentos os feitos da História Universal, os urbanistas objetivam

⁴ Felshin, Nina, But is it Art?

disciplinar os espaços urbanos e planejam os zoneamentos urbanos. Ambos criaram uma cartilha de “alfabetização” do povo e estabeleceram as exclusões sociais e impuseram a ordem a partir de ditaduras militares, como as impostas nas Américas, e outras formas de tiranias disfarçadas na Europa e nos EUA, que impunham um novo imperialismo ocidental, agora não mais comandando povos e culturas, explorando mão de obra barata e riquezas naturais em territórios colonizados, mas comandando os exércitos urbanos de jovens estudantes e trabalhadores.

Nesse clima, a geração 1960 defronta não o armistício, mas enfrenta as tensões da Guerra Fria, que entre outras tantas exclusões, chegou até a construir um Muro da Vergonha, como ficou conhecido o Muro de Berlim, que de 1962 a 1989 separou filhos de pais, amantes e comerciantes, pessoas que só queria viver afetos. Os artistas, ativistas ou anarquistas, as classificações são sempre formais, decidem participar das decisões políticas e das políticas das cidades e da arte. Não querem mais depender de um sistema para serem vistos, ouvidos ou avaliados. Querem se conectar com a audiência em grande escala, envolvê-los em suas ações sem mediações e participar da reconstrução das cidades, da vida ativa da política.

Desafiando a ordem imposta, a juventude decidiu se arriscar e saiu às ruas. Mostrou seu descontentamento com as novas opressões físicas, morais e ideológicas. Em Amsterdam, a MECA da contracultura, como escreveu Matteo Guarnaccia, foi um laboratório para ousadas experimentações sociais e revolucionárias. Em junho de 1965 apresentaram um manifesto programático e entre muitas cláusulas lia-se: ***PROVOS é alguma coisa contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burocracia, o militarismo, o profissionalismo, o dogmatismo e o autoritarismo.*** E diziam:

Somos Provo... por quê, então? Não é certamente para nos entediarmos. Não, nós não fazemos provocações por falta de paz. E porquê? Porque este mundo está cheio, atolado de exércitos, Estados, multidões de policiais e espões, cavalos de batalha, muros de vergonha bases de mísseis, rampas militares, quartéis, mortos de fome, histeria religiosa, burocracia e campos de extermínio. Nós não somos tão ingênuos a ponto de acreditar que possamos transformar este mundo, num piscar de olhos, num lugar ideal. Todos os reformadores, inclusive os anarquistas, esqueceram de levar em conta as pessoas, o “fator humano”. (GUARNACCIA, Matteo, 2001, p.16).

Mas sabidamente não só os Provos e não só da MECA Amsterdam soavam vozes de contracultura, de Paris a Internationale Lettriste (IL), o Mouvement International pour un Baubaus Imaginiste (MIBI) e a Internacionale Situacionniste (IS), não esquecendo o já citado grupo COBRA, cada um a sua maneira, todos objetivavam

redimir e redefinir a noção de coletivismo como uma crítica explícita ao modernismo, ao funcionalismo pregado nas ideologias da guerra fria, que se tornou dominante na Europa com a implementação do Plano Marshall⁵ em 1948. Esse foi também o momento quando a globalização começou a criar raízes e o termo “internacional” começou a ser uma figura proeminente na nomeação dos coletivos. Coletivismo e internacionalismo foram articulados nas práticas artísticas das vanguardas durante a guerra fria, como assinala Jelena Stojanovic em seu texto “*Internacionaleries: Collectivism, the Grothesque, and Cold War Funcionalism*”, publicado no livro *Collectivism after Modernims*. (2007: p.17). Esses grupo partiam de posicionamentos políticos de filósofos, sociólogos e pedagogos da Nova Esquerda⁶, entre eles Hebert Marcuse, Teodoro Adorno, Walter Benjamin.

Um dos projetos mais significativos foi o “Urbanismo Unitário”, um projeto de rejeição da forma oficialmente impostas de urbanismo já estipulado nas Carta de Atenas, 1933, incluindo as políticas de colonização, o zoneamento, a fragmentação e o isolamento social. O “Urbanismo Unitário” oferecia o oposto, a unificação festiva que era altamente participativa e realizada coletivamente. Um dos conceitos mais significativo para esse projeto foi o estudo dos textos de Henri Lefevre, especialmente suas críticas às burocracias tecnologizadas que regulavam as cidades, um processo que ele nomeava de “ produção do espaço”. Nessa mesma ocasião, eles criticavam o arquiteto modernista Le Corbusier, para quem a “casa era uma máquina para viver” e propunham a “casa como uma máquina para surpresas”.

Entre inúmeras ações e projetos semelhantes a esse, a Internacional Situacionista sugeria derivas como formas de desconstrução de caminhos planejados nos projetos

⁵ O **Plano Marshall** ou **Programa de Recuperação Europeia** foi o principal plano dos Estados Unidos para a reconstrução dos países aliados da Europa nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial. A iniciativa recebeu o nome do Secretário do Estado dos Estados Unidos, George Marshall. O plano de reconstrução foi desenvolvido em um encontro dos Estados europeus participantes em julho de 1947. A União Soviética e os países da Europa Oriental foram convidados, mas Josef Stalin viu o plano como uma ameaça e não permitiu a participação de nenhum país sob o controle soviético. O plano permaneceu em operação por quatro anos fiscais a partir de julho de 1947. O Plano Marshall também é visto como um dos primeiros elementos da integração europeia, já que anulou barreiras comerciais e criou instituições para coordenar a economia em nível continental. Uma consequência intencionada foi a adoção sistemática de técnicas administrativas norte-americanas. Os Estados Unidos analisaram a crise europeia e, concluíram que ela punha em risco o futuro do capitalismo, o que poderia prejudicar sua própria economia, dando espaço para a expansão do comunismo.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_Marshall

⁶ A expressão New Left, Nova Esquerda, foi criada pelo sociólogo C. Wright Mills em um documento intitulado “ Carta para a Nova Esquerda” (Letter for a New Left), escrito em 1960. Nesse documento, Mills defendia uma nova ideologia de esquerda que rompesse com a tradicional enfoque operário, combatesse o autoritarismo, a alienação, a anomia e outros males das modernas sociedades. Ele também propunha a troca do esquerdismo “esclerosado” pelos valores da contracultura e via nos ativistas sociais os principais agentes para uma nova e melhor forma de revolução cultural. Regina Zappa e Ernesto Soto, 1968 *Eles só queriam mudar o mundo*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008:p.251.

urbanos de disciplinas das cidades e, declarando que a “arte é o ópio do povo” e que os museus são necrotérios e depósitos de armazenamento, organizou com outros artistas e estudantes uma passeata até o Museu de Arte Moderna em Paris. Além disso, publicou inúmeros panfletos e inaugurou os muros das cidades como espaços para todo e qualquer cidadão enviar mensagens via spray.

Como comenta Nina Felshin na apresentação do livro “But is it Art? The Spirit of art as Activism”,

A maioria das obras de arte do século XX era produzida, distribuída e consumida no contexto do mudo da arte. (...) O Formalismo definia a arte dentro de seu contexto, enfatizando não apenas a pureza de cada disciplina, mas especialmente a separação da cultura das outras áreas. Os anos 1960 vão mostrar mudanças, mas essas relacionadas com as mudanças do mundo contemporâneo. (...)

A exemplo dos Provos, Letristas, Situacionistas e do grupo COBRA, a juventude saiu às ruas e começou a questionar as disciplinas impostas às cidades, às Universidades, à cultura e à arte. Entre os movimentos juvenis desses anos, percebemos uma grande mudança nas ações e obras de muitos artistas. Via música, artes plásticas ou cênicas, os jovens decidiram discutir as políticas do Estado impostas às cidades e à cultura e organizar performances e ações de intervenção estética que provocasse um estranhamento capaz de questionar a ordem imposta via controle do Estado.

O Brasil não ficou fora desse debate. Nessa época via música, artes plásticas, performances e intervenções ou interversões na cidade, na mídia, nas galerias e nos muros das cidades as gangs do grafite/pixos e tags, o Tupi não Dá, Matuck, Zadler e Vallauri, e os grupos 3nós3, Viajou sem Passaporte, Manga Rosa e incontáveis outros, não esquecendo da turma da Tropicália arrombaram os códigos estipulados nos sistemas da cidade e da arte. Hélio Oiticica foi um dos primeiros, abandonou o quadro e explorou as estruturas das favelas cariocas em suas instalações. Oiticica não pensava em uma obra estruturada para a contemplação, mas como ação da vida. Já naquela época “aspirava ao grande labirinto”. Em 1959, quando da inauguração de Brasília, Caetano Veloso, desafiando o cartão postal da capital mais planejada do mundo, cantava:...eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país, (...) o monumento é de papel crepom e prata... (...) o monumento não tem porta, a entrada é uma rua estreita e torta...

Duas décadas depois, os grafites invadiram os muros paulistanos e o Brasil não era mais coadjuvante dos movimentos internacionais, era ator ele mesmo.

Os coletivos de artes, na nova versão vanguardista, procuram outras proximidades metodológicas, outras lógicas de exibição, outros circuitos de informação. Extraterritorial aos museus e galerias, assim como aos suportes e métodos anteriormente seguidos, os artistas a partir da década de 1960 abandonam a exclusividade artística autoral e passam a pensar não mais na obra objeto ou produto a ser exibida e, quem sabe, comercializada, para pensar em conjunto nas problemáticas cotidianas da vida coletiva da cultura contemporânea. Criam outros métodos de pesquisa em arte, de manifestação, apresentação e recepção da obra de arte. Em outras palavras, outras formas de se expressar em arte. Os artistas dos coletivos pensam na vida ativa das cidades e não pensam mais na obra de arte contemplação, mas informação, comunicação e denúncia das assimetrias provocadas na disciplina das cidades e dos códigos da cultura. Demandam dessa forma também outras epistemologias para a análise acadêmica de suas ações.

A emergência de ativistas, grupo ou coletivos nas ruas vem instigando muitos debates nas academias e nas políticas públicas. Nesses debates, há sempre o constante retorno aos 1960 o que nos sugere uma extensão das contradições. Afinal, quem tem o direito de interferir na cidade? Ou ainda, o que significa um espaço ser “público”? – o que significa o espaço da cidade, os prédios, exposições, instituições e obras de arte?, pergunta Rosalyn Deutsche, da Columbia University, em seu artigo *Agoraphobia*, publicado no livro *EVICTIONS*,⁷ art and spatial politics. E argumenta que essas não são exatamente questões de fórum pessoal, mas que tem provocado acirrados debates nas últimas décadas entre os artistas, arquitetos e urbanistas. Para ela, como nós definimos um espaço público está intimamente conectado com a ideia do que significa ser humano, a natureza da sociedade, e a que tipo de comunidade política nós queremos. Continuando, Rosalyn Deutsche salienta que quando, por exemplo, os administradores oficiais da cidade traçam regras para a colocação de obras em espaço público, eles rotineiramente usam um vocabulário que envolve os princípios tanto diretos quanto representativos da democracia. Ou seja: É a obra e arte para o público? Elas encorajam a participação? São elas acessíveis? Para Arendt,

⁷ Evictions: despejos

O termo público denota dois fenômenos intimamente correlatos mas não perfeitamente idênticos. Significa, em primeiro lugar, que tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. (...) em segundo lugar, o termo público significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. (...) Tem a ver com o artefato, com o produto de mãos humanas, entre os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. 59/62

Na agora celebra-se o tempo da ação, pois o Verbo coletivo, que irriga o corpo da cidade, tem ali um lugar onde se expressar e assegura a permanência das ações marcadas com o selo da fragilidade, completa Mongin, interpretando Arendt. P. 100 Continuando com Hannah Arendt, “a política se caracteriza por um espaço público que da visibilidade política às relações humanas. É o espaço público que possibilita a criação de vínculos entre os grupos de indivíduos”.

Entretanto, os projetos de urbanismo contemporâneos criam zoneamentos e praças fechadas, por exemplo, assim, o poder público faz do espaço público um espaço privatizado, torna-se dono do parque aquele que possui a chave do parque, esclarece Rosalyn Deutsche. Semelhante atitude foi a de Serra quando criou em São Paulo as Rampas anti-mendigo. Ao invés de promover a integração das pessoas, estabelece o conflito, determina quem pode ou não e a que horas frequentar um espaço que é, a princípio, público. Logo a imagem do sem teto, o homeless, aparece como um suspeito, um indesejável.

A experiência política, própria da condição urbana, remete assim a concepções diversificada de solidariedade, de integração e de condição do cidadão. Quem pertence a cidade? Quem participa da cidade? Quem pode ser acolhido na cidade?. Essas são algumas das interrogações que norteiam a experiência política da cidade, uma multinação que se origina em diversas matrizes históricas, começando pela Grécia, comenta Oliver Mongin.

A condição urbana compete aquele que opta pela ação e desconfia da vida contemplativa, diz Oliver Morgin. (2006: p. 111).

Desde o entre guerras quando uma grande maioria de cidadãos ficou sem teto próprio para morar, a tônica na reconstrução das cidades era o estabelecimento de fronteiras que regulassem o livre acesso das pessoas para circular e habitar. Sevchenko, ao descrever o clima psicológico das populações da Europa após a Grande Guerra, assim se pronuncia:

Como se sabe, pior ainda que a tragédia da Guerra foi o trauma do Armistício, conduzido sobre considerações de interesse, ódio e ressentimentos que, em vez de acabar de vez com todas as guerras e criar o novo mundo, montou uma situação explosiva constituída de humilhações, cobiças, frustrações e o mais difundido desejo de vingança. Se a Guerra se provara um absurdo atroz, a paz consagrara o primado da irracionalidade instituída. (Orfeu, p.66).

Nesse clima, os anos subsequentes à Grande Guerra não foram capazes de produzir uma harmonia entre as pessoas de diferentes classes e nacionalidades. Bem o contrário, logo ficou evidente que o clima de tensão preparava um outro conflito ainda mais desastroso. Na tentativa de controle das populações que pela escassez de moradia, viveres e serviço se dirigia às cidades, alguns arquitetos sob a liderança de Le Courbisier organizam na cidade de Atenas um Congresso de arquitetura e, nessa ocasião, decidem promulgar um documento estabelecendo uma nova ordem urbanística para a reconstrução das cidades. A Carta de Atenas, como ficou conhecido esse documento, estabelecia novas e imperativas ordens para as cidades.

Mas se o congresso de Atenas encontrou no entre guerras a “solução” urbana no zoneamento dos espaços da cidade, no pós-guerra, as autoridades construíram o Muro de Berlim e segregaram milhares de pessoas, impediram o livre acesso de famílias e comunidades. Mas se a ação dos grafiteiros no Muro de Berlim foi um ato simbólico significativo, a queda desse Muro e o expressivo número de pessoas que passaram a viver nas cidades ocidentais logo provocou outras formas de xenofobia. Mas não só a queda do Muro de Berlim, a independência dos países africanos e a implantação de plano neoliberal e o avanço do capitalismo sem projeto de integração e assimilação de outros sujeitos da história vem criando barreiras discriminatórias no espaço público que não são apenas econômicas, mas são também religiosas, culturais e políticas. Sem mencionar as questões de gênero com o movimento women’s lib, mas também a descoberta da AIDS como uma doença sexual. Percebe-se assim que a cada dia outras vozes insistem em participar da convivência do espaço público, mas também outros zoneamentos, outros muros sociais, culturais, religiosos são erguidos, haja vista as polêmicas atuais nos EUA com a construção de uma Mesquita em Nova Iorque.

Assim, se os coletivos da década de 1970 interferiram nos monumentos e galerias, como nos mostra do a pesquisa de Araceli Nichelle sobre o 3Nós3, nos anos 1980 os muros das cidades começam a receber imagens de protesto e comunicação nos trabalhos do grupos Tupi não Dá e Matuck , Zaidler e Vallauray e tantos outros,

hoje difícil de nomeá-los, os coletivos das décadas seguintes vão perceber os povos em diáspora, os sexualmente policiados, os aidéticos, os idosos, os sem moradia, as crianças abandonadas, maltratadas, exploradas como mão de barata, sexualmente comercializadas, os discriminados pela opção religiosa, pela cor de pele ou pela condição financeira de baixa renda. A lista é enorme. A pesquisa de Franciely Rocha Dossin sobre o coletivo Frente três de Fevereiro nos apresenta um exemplo de coletivo em arte com uma proposta de inserção política social.

Nas cidades contemporâneas não há linearidade nem no tempo nem no espaço. A sucessão de informações descontínuas nos força a abandonar as tradições. A cidade agora é uma experiência social, política e poética. Polifonia de estrofes irregulares. Os códigos não estão mais nos limites da cidade tradicional, passam a ser circunscritos em outros espaços; shopping, campos de futebol, jornal, televisão e internet. O espaço público, como diz Arendt, trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim.(211). Os coletivos hoje atuam também em estádios de futebol e shoppings, como mostra também o Frente 3 de Fevereiro ou o ® . Além disso, as cidades não estão apenas circunscritas em territórios físicos. São elas também, cyber cidades. “Entramos em um mundo da “pós-cidade”, uma etapa em que entidades circunscritas em lugares autônomos, agora dependem de fatores exógenos, principalmente os fluxos tecnológicos e as telecomunicações, lembra Oliver Mongin. Os tags/pixos/graffites dos anos 1980, agora também formam redes de reconhecimento mútuo, troca de informações, encontro e discussão dos próprios trabalhos. Criam sites de encontros e são protagonistas deles mesmos, como aponta a pesquisa de Pedro Teixeira. “O tornar-se urbano hoje se conjuga em um modo pós-urbano. Ceder as tentações da cidade museu equivale a deixar entre parênteses as mutações que vive o urbano em escala mundial, as evoluções em longo prazo, ou seja, o urbano generalizado, já conhecido como genérico, salienta Mongin”.

Hoje, quase não se dá importância aos monumentos. Os desenvolvimentistas, eles mesmo derrubam os monumentos para impor o progresso capitalista, como o exemplo do monumento Ramos de Azevedo, em São Paulo, que teve sua edificação nos anos 1920 e seu deslocamento trinta anos depois. Não se constrói mais monumentos de glorificação, mas condomínios privados, torres de moradia.

Da mesma forma, os artistas não estão mais circunscritos nos limites dos suportes e das leis do sistema das artes. Trabalham em redes, formam coletivos, criam outros meios de apresentar seus trabalhos. Com os aparelhos digitais de baixo custo, muitos tem

acesso a informação e podem produzir suas próprias informações e as disponibilizar em rede. O coletivo Arte na Periferia, coordenado por Peu Pereira, hoje é um grupo da circunvizinhança paulista que produz seus contos de bairro e denuncia a falta de moradia e acesso a outros bens e serviços.

Os coletivos, ao proporem outros métodos de pesquisa em arte, mais hibridizados nas problemáticas da vida cotidiana contemporâneas, questionam não apenas o meio urbano físico, mas as exclusões políticas, sociais e educacionais. Querem uma arte mais discursiva e colaborativa que tenha o público não como mero espectador, mas colaborador, engajado, participativo. Provocam a transmigração da arte, não só em seus materiais, técnicas, e apresentação – exposição –, mas também em seu conceito e processos de criação. Mudam assim, as poéticas e as políticas da arte, mas também influenciam nas decisões políticas dos planejadores urbanos, na educação, e em outros setores da vida pública e na História da Arte, que se obriga a rever conceitos e métodos.

Nos dias de hoje, aqueles que se propõem a estudar, apreciar ou fazer arte se deparam com caminhos longos e entrecruzados, que na maioria das vezes desembocam em terrenos baldios ou encarcerados em museus e mostras organizadas que oscilam entre a presença de novos artistas e de novas linguagens e problemáticas políticas e sociais e o entretenimento de visitantes alheios às utopias da arte.

Para entendermos essa nova lógica que ordena a arte dos coletivos, temos que abrir mão de muitas de nossas certezas acadêmicas que por anos nos induziram à compreensão da arte como algo autoral, criativo e estético, conceitos propagados nas políticas eurocêntricas que via arte direcionava nosso olhar e construía assimetrias, quando por exemplo classifica as obras com códigos primitivas, artesanato, cultura popular. Temos, assim, que questionar as formas tradicionais e convencionais, que se tornaram acadêmicas, mas não políticas, de entender a manifestação da arte. A arte praticada em coletivos é colaborativa e mostra outras perspectivas, conceituais, estéticas e formais, assim como outras formas de recepção e avaliação, também essa coletiva, e quase todas inéditas no tempo e espaço histórico que vivemos.

Na contemporaneidade, arriscar prognósticos quer sejam dos caminhos da arte, da cultura, da política, da tecnologia ou das sociedades tecnologicamente organizadas, ou ainda da arte versus tecnologia ou políticas culturais seria no mínimo ingênuo de nossa parte. Mas se não podemos saber para onde vamos, podemos refletir de onde viemos e onde estamos e, a partir daí, o que pretendemos para o futuro não só da arte, mas de nossa sociedade.

Quando nos deparamos com os acontecimentos do nosso próprio tempo, sentimos dificuldade para entendê-los, nomeá-los e conceituá-los. Assim se dá este momento, no qual muitos artistas se agrupam e seguem caminhos inusitados frente aos já estabelecidos conceitos de arte e, outros, ao se depararem com as ações dos coletivos, se perguntam: Isso é arte?

Termino fazendo minhas as palavras de Hannah Arendt (211/ 207), publicadas em seu livro *A condição Humana*.

A rigor, a polis não é a cidade-estado em sua localização física; é a organização da comunidade que resulta do agir e falar em conjunto, e o seu verdadeiro espaço situa-se entre as pessoas que vivem juntas com tal propósito, não importa onde estejam. Onde quer que vás, serás uma polis. Trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim. Nessa perspectiva, completa Arendt, a polis não era Atenas, mas os atenienses.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, Lisboa, 2012

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

ALTHUSSER, Louis, *After Modernity*.

FELSHIN Nina. “But is it Art? The Spirit of art as Activism”,

MONGIN, Oliver. *A Condição Moderna*