

A TROCA NO TEMPO ESTENDIDO: MODOS DE APROXIMAÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICA EM TERRITÓRIO

paola fabres



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A troca no tempo estendido:
modos de aproximação da prática artística em território

Paola Fabres

São Paulo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A troca no tempo estendido:
modos de aproximação da prática artística em território

Paola Fabres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dária Gorete Jaremtchuk

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fabres, Paola Mayer

A troca no tempo estendido: modos de aproximação da
prática artística em território / Paola Mayer Fabres;
orientadora, Dária Jaremtchuk. - São Paulo, 2022.
344 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. arte contemporânea. 2. colaboração. 3. contexto
local. 4. dialogia. I. Jaremtchuk, Dária . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

A troca no tempo estendido:
modos de aproximação da prática artística em território

Paola Fabres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof.Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____
Prof.Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____
Prof.Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____
Prof.Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____

A pesquisa de Doutorado foi realizada com o apoio da CAPES/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, instituição de fomento que também apoiou o estágio de pesquisa no exterior (Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior/PRINT-CAPES), realizado na Universidad Nacional de La Plata, na Argentina, entre 2021 e 2022.

Agradecimentos

Agradeço aos colegas de pesquisa do Entre Artes, à profa. Dária Jaremtchuk e ao prof. Daniel Sánchez, pelas orientações, apoio e acolhimento. Agradeço também à contribuição e interlocução generosa de Alejandro Meitin, Ismal Muntaha e Grant Kester, por dividirem seus saberes e somarem entusiasmos aos meus. Agradeço aos meus companheiros do pampa, Laura Khalloub e Rodolfo Sala (e à família Catino), já que sem eles esse estudo seria outro: agradeço-lhes pela parceria e por compartilharem comigo seu canto no mundo. Ainda, pela entrega, confiança e carinho, deixo também minha gratidão a todos os artistas com quem pude trabalhar nesses últimos anos e aos *linqueños* que se juntaram a nós, que aqui prestaram seus depoimentos, permitindo-me acessar memórias que eu mesma já havia apagado. Agradeço a Suzi, que entrou na minha vida pelo acaso e, por sorte, nunca mais saiu; ao Tomaz, quem me alegra no humor e no sarcasmo; e a todos do Kart, por reiterarem, a cada dia, a potência do afeto. Faço um agradecimento bastante especial à artista e professora Maria Helena Bernardes (a quem tanto admiro) – amiga e guia que tem me acompanhado pelos percursos onde encontro mais sentido. Por fim, a minha base: meus pais, Janice e Ubirajara, minha irmã Bárbara e meu cunhado Rafael – apoios permanentes. E um obrigada (constante) ao meu amigo e companheiro de vida Luciano Nascimento, parceiro de projetos e digressões, quem acompanhou a maioria das minhas ideias, acalmou alguns desassossegos e que a cada dia andou um passo nesse estudo junto comigo.

*Quanto a mim, em tudo eu ouço vozes
e relações dialógicas entre elas*
(Mikhail Bakhtin)

Sumário

17	A troca no tempo estendido
	De longe
41	Trânsitos históricos: polifonia latente no método APG
59	Um polo de debate: o simpósio de Manchester
85	Desafio de pesquisa: a dimensão dialógica
105	O Ala Plástica e a empiria dos pantanais
143	O caso JAF: traquejo com a terra no distrito de Jatiwangi
169	Experimentações institucionais: a <i>documenta-fifteen</i>
	De perto
195	Supressões sintomáticas: o que não cabe no museu
223	Ideação: metodologia em processo
247	Comunitaria: narrativa de um acompanhamento <i>in loco</i>
291	Exercícios de escuta: tipologia de ressonâncias
323	Considerações finais
333	Referências Bibliográficas
345	Anexo: Entrevista com Grant Kester

Resumo

Esse estudo dirige sua análise a projetos artísticos de longa duração, circunscritos em contextos territoriais específicos e modulados a partir de instâncias de interação junto às comunidades do seu entorno. Ao percorrer pela trajetória de distintos coletivos e iniciativas de artistas, essa tese buscou discutir implicações e desdobramentos do exercício criativo que vem incorporando a participação de diferentes atores sociais, desvinculados do meio artístico, em etapas de ideação, conceitualização e execução de suas propositivas, bem como em suas repercussões locais. No entanto, por substituírem, em grande medida, a lógica da objetualidade da obra de arte por processualidades prolongadas e formalmente imprecisas, projetos como esses aportam desafios àqueles que buscam pesquisá-los, debatê-los, exibí-los ou que tentam mapear seus efeitos específicos e reconhecer o modo como vêm sendo assimilados nas localidades onde insurgem. Nesse sentido, esse estudo buscou também discutir procedimentos de pesquisa capazes de assimilar a complexidade estrutural que caracteriza os projetos em debate, e defende, enquanto argumento que, para que melhor apreender sua natureza processual, múltipla, aberta e inconclusiva, são requeridas perspectivas críticas dialógicas que alcancem compreendê-los como tal.

Palavras-chave

arte contemporânea; colaboração; dialogia; contexto local.

Abstract

This research directs its analysis to long-term artistic projects, circumscribed in specific territorial contexts and modulated from instances of interaction with the surrounding communities. By going through the trajectory of different collectives and artists' initiatives, this thesis sought to discuss implications and developments of the creative exercise that has been incorporating the participation of different social actors, unrelated to the artistic art scene, in stages of ideation, conceptualization and execution of its propositions, as well as its local repercussions. However, by replacing, to a large extent, the logic of the objectivity of the artistic work with prolonged and formally imprecise processes, projects like these bring challenges to those who seek to research them, debate them, exhibit them or who try to map their specific effects, and recognize how they have been assimilated in the localities where they rise. In this sense, this study also sought to discuss research procedures capable of assimilating the structural complexity that characterizes the projects under debate, and argues that, in order to better apprehend their procedural, multiple, open and inconclusive nature, dialogical critical perspectives are required to understand them as such.

Keywords

contemporary art; collaboration; dialogy; local context.

Introdução

a troca no tempo estendido

Não foi na rotina do ateliê, nem em um processo individual de pesquisa em campo. Foi mais precisamente ocupando uma mesa de trabalho em meio à burocracia administrativa de um departamento de urbanismo da gestão pública federal; ou vivendo em alto-mar, embarcados em um navio petroleiro; ou trabalhando no chão de fábrica em alguma siderúrgica ou setor da indústria têxtil (envolvidos, todo dia, na interação com os secretários, operários, diretores e colegas de trabalho ao lado), que os artistas do APG (1966-1989), iniciativa fundada na Inglaterra por Barbara Steveni, junto a John Latham, ingressaram no cotidiano de empresas privadas, instituições públicas, indústrias e corporações, alocando seus processos de criação em instâncias de troca com agentes de outras esferas produtivas.

Foi também da convivência de longa data com as comunidades ribeirinhas das margens do litoral argentino, junto ao delta do Rio Paraná onde se dá o escoamento das águas doces do Prata no Atlântico, que a atividade artística do Ala Plástica (1991-2016) nasceu e fincou pé, estruturando um modelo de trabalho que por mais de vinte anos montou processos de pesquisa em colaboração com ambientalistas, hidrólogos, junqueiros e artesãos, ao lado de lideranças dos povos do delta, a fim de formar agrupamentos sociais participantes de suas etapas de concepção e execução de trabalho.

Foi, ainda, algum tempo depois – época em que esses procedimentos artísticos integrados no âmbito comunitário já corriam mundo afora – que se organizou em um pequeno vilarejo ao sul de Jacarta, na Indonésia, um coletivo de artistas também interessado em agregar moradores do seu próprio distrito e de aldeias vizinhas como parte constitutiva de suas ações. Situado em Jatiwangi, região que um dia fora um dos principais polos de fabricação de telhas de todo o país, o coletivo Jatiwangi Art Factory (2005 – atualmente) foi fundado por habitantes locais e vem acionando, desde então, processos de recuperação da práxis da terracota e experimentando formas de se entrecruzar procedimentos da arte contemporânea com o imaginário daquela localidade, seus recursos e modos de produção.

Firmados em um mesmo território, os casos que trago aqui distenderam suas atividades ao longo do tempo e agenciaram exercícios artísticos nos quais a colaboração era prolongada e em que instâncias de concepção, elaboração e recepção da ação artística embaralharam-se entre si, dissolvidas nesses contextos de interação.

* * *

Em âmbitos de imersão assim – um tanto afastados de qualquer tipo de cena ou circuito formal ligado à arte ou à cultura –, a experimentação artística foi ocupando espaço, irrompendo junto às práticas sociais da aldeia rural, da zona portuária, do cotidiano corporativo, do bairro periférico ou de áreas mais remotas, marcando presença em localidades desatreladas às atividades institucionais do campo da arte. Como um sintoma da conjuntura sociopolítica da atualidade, o movimento que começou a surgir com força, em especial a partir dos anos 1990, foi o da própria arte testando modos de “elucidação recíproca em relação a outras esferas de ação política e cultural” (KESTER, 2011, p. 36).

É certo que, desde a experimentação poética exercida nos anos 1960-70, artistas e coletivos já vinham anunciado um impulso de afastamento do enquadramento institucional ou dos modos convencionais de produção (distanciando-se, por sua vez, da produção de ateliê, da produção de objetos ou mesmo da produção em sua dimensão individual). Mas foi especialmente nos últimos anos do século XX que outros procedimentos criativos entraram em cena – foi então que o interesse em imbricar a prática artística a contextos locais ganhou peso, potencializou sua disseminação para além das estruturas do seu circuito específico, acentuando seus entrelaçamentos com as práticas sociais e com a vida do espaço onde insurgia.

Mas se foi na década de 1990 que a emergência de práticas artísticas assim, entranhadas em situações comunitárias, cresceu em escala (se foi então que se acompanhou a tentativa de deslocar e traduzir esses procedimentos dentro das agendas de galerias, museus e bienais; e que se viu a ascendência da produção intelectual teórica voltada a debater algumas das causas e ocorrências dessa profusão), é, no entanto, apenas atualmente, passadas quase quatro décadas, que começamos a ter à disposição materiais e informações para compreender alguns dos efeitos e ressonâncias decorrentes de práticas como essas – práticas que conseguiram se manter ativas ao longo do tempo e que deram procedência a suas estratégias de vinculação, garantindo sua continuidade nos territórios onde haviam se enraizado.

Essencialmente sincrônicas e atreladas às estruturas sociais e discursivas dos locais onde emergiam, pode-se dizer que iniciativas de temporalidades prolongadas foram ativando modos de articulação um tanto diferentes daquelas cujo tempo de vida eram mais curtos ou que já nasciam na intenção de operar de maneira pontual, a partir de uma lógica de circulação ou de recepção instantânea. Na concepção de Reinaldo Laddaga, teórico e historiador argentino, docente da Universidade da Pensilvânia, iniciativas situadas de forma permanente em um só território, emaranhadas na mesma rede de relações tecida pelas dinâmicas sociais já estabelecidas, têm encontrado nas próprias pessoas e membros atuantes seu principal ponto de fixidez (LADDAGA, 2010, p. 203).

Pensar, nos dias de hoje, as práticas artísticas que se dão no espaço público não se restringe apenas à reflexão sobre o modo como elas operam fora das fronteiras arquitetônicas da galeria ou do museu, mas demanda, especialmente, que avaliemos o modo como ativam criações fundadas em uma temporalidade compartilhada que se infiltra em vidas e cotidianos. Isso, porque é também na conquista dessa permanência que se dá a formação de um público local, responsável tanto por assimilar as vivências do processo de produção de trabalho como por conformar leituras, interpretações e narrativas que, incluindo-se suas divergências, organizam o modo como tais práticas repercutem *in loco*. Não à toa, os relatos, pontos de vista e a própria memória desse público circunscrito (decorrente das experiências e dos processos recíprocos de catalisação dos agenciamentos colaborativos agitados) tornam-se também fonte para quem deseja se aproximar, compreender e discutir a respeito desse formato de produção.

Nesse sentido, quando o intuito é compreender o modo como procedimentos artísticos de caráter imersivo e interativo têm se estruturado, bem como debater seus efeitos e decorrências, iniciativas de longa duração mostram-se bastante conscientes de seus processos de trabalho e apresentam um maior grau de envolvimento e integração com as comunidades delas participantes,

bem como uma maior compreensão de suas estratégias de criação, inflexão, engajamento e afetação. Por esse motivo, o repertório trazido por iniciativas com essa bagagem torna-se material tanto para se observar implicações da prática colaborativa na experiência artística como para se mapear desdobramentos por elas disparados em seus espaços de atuação. Mas de que modo essas iniciativas vêm estruturando suas dinâmicas de colaboração? De que forma essas dinâmicas repercutem na elaboração do trabalho artístico? Que tipo de repercussões essas iniciativas vêm impulsionando em seus contextos específicos e de que modo elas são assimiladas por quem delas participa ou as acompanha? Já que essas práticas poéticas assumem natureza distendida, fragmentada e processual, envolvendo atores sociais diversos no processo criativo que ocorre longe do espaço do ateliê, é certo que elas acabam também aportando alguns desafios àqueles que buscam pesquisá-las, abordá-las ou que tentam reconhecer suas implicações. De todo modo, antes que se adentre no estudo de percursos metodológicos de iniciativas como essas e de levantar discussões sobre algumas das ressonâncias que vem sendo por elas acionadas, proponho, antes, reconhecer algumas de suas características centrais, de modo que essa compreensão ajude também a delimitar a forma como podemos nos aproximar desse formato de trabalho.

* * *

Por algum tempo, o ateliê carregou nele o próprio mundo. Era nele que “o mundo que entrava pela obra de arte era experimentado pelo artista” (ALPERS, 2005, p. 35). Mas já não é bem assim – ou, ao menos, não mais somente assim. Na quebra dessa condição de isolamento, o lugar de criação se dispersou, transbordou mundo afora, assumiu o espaço da rua, da praça, chegando até os meandros das trocas, das circunstâncias corriqueiras e dos embates da vida social. Em consequência ou não, o lugar de exibição também extravasou. O museu, como disse Robert Smithson em 1970, também havia se tornado o mundo (SMITHSON, 2009, p. 280) – é certo, porém, que a galeria, a feira, o centro cultural ou o próprio museu seguem sendo os principais vetores e receptáculos da produção artística contemporânea. Mas nesse impulso de desborde, aqueles locais por excelência voltados à fruição e à visibilidade que um dia foram um espaço de “contato puro e idealista moderno” foram se deslocando em direção ao “terreno impuro e ordinário do cotidiano” – deixando de ser percebidos como “tábula rasa” e passando a assumir, por vezes, um lugar também “real” (KWON, 1997, p. 86).

Embora correlacionados, os movimentos de saída do artista do ateliê (em direção a um ‘ateliê sem muros’) e o de saída da obra de arte do museu e da galeria (aspiração a um ‘museu sem muros’), indicavam impulsos de ordens distintas (BERNARDES, 2004, p. 112). Para Maria Helena Bernardes, artista brasileira cuja trajetória vem mobilizando reflexões sobre procedimentos de deslocamento e penetração da experiência artística em imersões na vida cotidiana, tanto um movimento quanto o outro estiveram entre as causas e objetivos das primeiras intervenções em espaços externos – ambos reforçados especialmente a partir dos anos 1960. Há, contudo, diferenças entre a ideia de um ‘ateliê sem muros’ (que conduziria a uma revisão da definição vigente de arte) e a ideia de um ‘museu sem muros’ (reivindicação que apontaria à revisão das relações de poder nas estruturas sociais que mediam arte e público). O produto do ‘ateliê sem muros’, como exemplificaram as experimentações dos anos 1960 e 70, tais como os gestos situacionistas, as performances e intervenções no espaço urbano ou mesmo em áreas mais remotas, implicou “na crítica ao museu como um sistema limitado de apresentação pública da arte”. Mas também atingiu “paradigmas cujo alcance ultrapassava os problemas relativos ao sistema de artes, ao espaço de apresentação e à escala dos trabalhos”. Ao se desprender dos enquadramentos do ateliê (enquanto aquilo que “limitava em tempo e espaço a ação do artista e que condicionava seu pensamento”), desprende-se também de uma ideia de visibilidade relativa a certa definição de artes visuais (BERNARDES, 2004, p. 112). Ainda que esses movimentos tenham traçado suas diferenças e intersecções, o que vemos atualmente, tomando como exemplo trabalhos que emergem nos anos 1990 e que apostam no enraizamento de suas práticas em território, a ideia de ateliê e a de museu começaram a sobrepor-se uma a outra, tornando um tanto indiscernível aquilo que é espaço de criação, daquilo que é local de recepção. Além do mais, ao assumirem, ambos, a transparência (ou a dissolução) de seus muros; passaram também a sugerir a conformação de “um espaço ilimitado de ocorrência da arte e de redefinição permanente de seu conceito” (BERNARDES, 2004, p. 112).

Foi a partir desses primeiros processos de evasão do ateliê, de quebra da noção do artista em retiro (LADDAGA, 2006, p. 43), bem como da busca por alternativas ao modelo expositivo convencional, que a arte se deixou contaminar, penetrando cada vez mais no entorno imediato do artista. Se a vontade por uma arte mais aproximada da vida comum já era um interesse marcado pelas vanguardas históricas que emergiram com a primeira Guerra Mundial, o pensamento artístico fruto das neovanguardas redimensionou essa mesma intenção. Além do mais, a criação poética, desde os anos 1960 (ainda de autoria localizada no artista), impulsionada pela virada fenomenológica, pela concepção de ‘obra aberta’, pelas vozes dos movimentos de contracultura, bem como pelos embates políticos frente aos autoritarismos, já investigava modos de se alastrar para além da especificidade do campo e de tencionar fronteiras com àquelas da esfera social. Esse fator foi visível ao percebermos a influência

que o mundo da cultura popular, dos canais de comunicação, da tecnologia e dos processos industriais tiveram na produção artística à época. Nesse contexto, a aspiração da neovanguarda de “ultrapassar os limites dos meios tradicionais”; o desafio epistemológico de “realocar o significado de dentro do objeto de arte para as contingências de seu contexto”; a “reestruturação radical do sujeito de um antigo modelo cartesiano para um fenomenológico da experiência corporal vivida”; e “o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que circulava obras de arte como mercadorias transportáveis e trocáveis” – todos esses imperativos, já apontados por Miwon Kwon, se uniram na nova ligação da arte à “realidade do lugar” (KWON, 1997, p. 86).

Sem dúvida, todos esses procedimentos de abertura (trazidos por experimentações históricas que traçaram alguns dos primeiros impulsos da criação contemporânea) tiveram ressonância na insurgência dos exercícios poéticos que começaram a nascer posteriormente no cerne de encontros sociais – comprometidos em se integrar com as comunidades a sua volta e com aspectos fundantes do contexto. Não raro, a forma como tais exercícios passaram a ser absorvidos pela historiografia da arte tem sublinhado sua filiação à produção das neovanguardas e, não à toa, o papel que esta exerceu na conquista de uma maior liberdade poética, na exploração de meios e linguagens e nos modos de apresentação do trabalho é tido como berço para o enraizamento da produção artística que emerge nos anos 1990 ligada a uma esfera social circunscrita.

Mas nesse comparativo entre a produção da desmaterialização histórica (1960-70) e as práticas artísticas de caráter situado e colaborativo mais recentes (1990-), é possível que o campo teórico esteja mais acostumado a delinear semelhanças que a marcar suas diferenças. É certo que há equiparações entre ambas vertentes – seja no modo como saltaram ao espaço social, no modo como se viram independentes da matéria física, no modo como compartilharam suas autorias e até no modo como convidaram seus espectadores à participação. Mas reforçar esses paralelos também faz perder de vista algumas das singularidades que estruturaram cada modelo de trabalho, as operações que guiaram cada um e, em especial, a forma como cada qual propôs suas relações entre a arte e seu público.

Como posto de antemão, o primeiro fator de contraste é a própria **temporalidade**. Embora a trajetória de iniciativas artísticas colaborativas situadas em território esteja circunscrita em longos períodos de tempo, há ainda certo grau de dispersão nos limites temporais das ações artísticas por elas promovidas; uma difusão que faz com que seu início e fim se tornem um tanto difíceis de serem precisados (LADDAGA, 2010, p. 15). O ritmo dessa dimensão temporal é também alterado na medida em que se acelera em intensidade, ou freia em suspensão, numa dinâmica guiada pelo próprio engajamento

do contexto. De todo modo, a temporalidade acionada por iniciativas de colaboração prolongadas, proliferadas no período mais recente, difere-se do modo como a natureza temporal era mobilizada pela experimentação histórica de raiz conceitual. Porque ainda que performances ou happenings já operassem em um intervalo de tempo prolongado, essas não chegavam a assumir um aspecto de vivência contínua, tampouco distendiam o compartilhamento de suas experiências ao longo de semanas, meses ou mesmos anos¹.

Embora a produção do grupo britânico APG, mencionado anteriormente, estivesse situada nesse período histórico, suas experimentações criativas já vinham anunciando um formato de trabalho esgarçado e contínuo, demarcando um contraponto a procedimentos da sua época. O projeto, surgido em 1966 e ativo até o final dos anos 1980, reuniu experiências artísticas alocadas no dia-a-dia de departamentos do governo, de setores da indústria ou do comércio cuja durabilidade marcava períodos de produção que variavam entre alguns meses, um ano ou até mais. Essa temporalidade impressa nos seus métodos de imersão era justamente uma premissa para que processos de articulação pudessem se tornar o ponto de partida do pensamento do trabalho. Afinal, essas dinâmicas de interação, exercidas com os colegas de setor, exigiam o tempo da convivência, da escuta, da negociação e do compartilhamento dos processos ativados.

A noção de imersão local ou **em contexto** registra um segundo ponto de distinção entre os procedimentos adotados por artistas dos anos 1960-70 e as condutas colaborativas das práticas mais recentes aqui trazidas. É certo que a experimentação da *land art*, por exemplo, já reivindicava a paisagem como espaço de exibição e produção simbólica – exigindo, inclusive, o mergulho dos artistas nesses espaços geográficos. Como contraponto, no entanto, o que parece surgir na concepção de iniciativas ou de coletivos que vêm se enraizando em conjunturas comunitárias desde os anos 1990 é seu próprio intuito de extrapolar o plano das dimensões físicas e espaciais desses contextos e de se assentar na complexidade das estruturas inter-relacionais, políticas, socioculturais e ideológicas, que passam, então, a ser entendidas como base para o desenvolvimento do trabalho criativo ao longo do tempo.

Além do mais, ainda que os anos 1960-70 tenham borrado traços de centralidade do papel do artista e estimulado processos de partilha criativa; ainda que a coletividade fosse a marca de produções como as das redes de

1

Obras como as do taiwanês Tehching Hsieh podem indicar exceções. De todo modo, seguindo um programa rigoroso e pré-determinado, os 365 dias de suas performances não resultavam de uma dinâmica colaborativa que modelasse o andar imprevisível dos acontecimentos – muito menos se tratava de uma iniciativa pluri-autoral, que se alimentaria do “incidente” para tocar nas principais questões poéticas e filosóficas do trabalho. Há, em seu caso, um aspecto autoral, performático e projetual que se diferencia das propositivas artísticas alargadas em questão.

publicações independentes que se articularam mundo afora; ou fosse evidente na formação de coletivos como 3Nós3 (Brasil); CAYC (Argentina); Grupo de los Trece (Argentina); Colectivo de Acciones de Arte (Chile); El Techo de la Ballena (Venezuela); Polvo de Gallina Negra (México); Food (USA); The Sempas Family (Slovênia); apenas para citar alguns exemplos; ainda assim, aqueles que eram encarregados desses processos criativos advinham, em grande medida, do próprio campo da arte. Em contrapartida, o modelo de **autoria compartilhada** que aparecerá com maior evidência nas práticas dos anos 1990, passa a assinalar a incorporação, no ato criativo, de atores sociais ligados a outros setores produtivos. Tratava-se, nestes casos, da intensificação de um traço de associação e confluência entre artistas e não-artistas, já que os indivíduos que ingressavam no circuito de produção “não o faziam como especialistas” (LADDAGA, 2012, 284).

Presentes tanto em áreas urbanas, rurais ou periféricas, o que começamos a ver em experimentações no final do século XX era o entrelaçamento de interesses de profissionais do campo da arte com os de outros núcleos sociais. O caso do coletivo argentino Ala Plástica (1991-2016) é um exemplo em que essa interdisciplinaridade se fez evidente. Seus exercícios de criação, análogos por natureza, uniam a participação de artistas, advogados, ambientalistas, produtores rurais e artesãos que somavam ao conhecimento técnico do grupo um repertório de saberes locais próprios dos moradores das comunidades das áreas costeiras de alagados e pantanais do Vale Central da Bacia do Prata, onde o coletivo fincou raiz; encontros estes que, por sua vez, reforçavam certa tensão e transversalidade das próprias estruturas disciplinares do exercício artístico. O que esse tipo de formato, em geral, tem desencadeado (ao guiar o processo criativo a partir da conformação de associações sociais marcadas por conhecimentos e motivações de ordens distintas) é, em especial, a integração à etapa de ideação poética de perspectivas de profissionais externos à esfera da arte. Desse modo, a dimensão interativa, firmada como procedimento de pesquisa e de elaboração do trabalho, começa a impor interferências no estatuto autoral atribuído ao artista – autoria essa que, segue sendo cancelada sob o nome de organizações, de iniciativas, bem como de seus coordenadores, mas que, ainda assim, assume um grau de rebatimento maior com interlocutores externos.

Por outro lado, todo o trânsito de conceitos que desde os anos 1960 começou a propiciar uma abertura da autoria – noções como ‘do it yourself’ (Fluxus); ‘todo o homem é um artista’ (Beuys); ou ‘espectador participante’ (neoconcretismo) – já almejava determinada inscrição de agentes externos ao sistema para junto da ação artística. Mas vale aqui frisar a diferença que se estabelece entre os esforços de **participação** que permeavam as experimentações históricas com a forma como algumas práticas mais recentes têm traçado sua interação com o público. Assim como os artistas neoconcretos (que já “relativizavam a figura

do artista como detentor de um saber exclusivo e propositor de estruturas completas”) dedicaram-se a criar “objetos vestíveis, portáteis ou manipuláveis que requeriam a participação de indivíduos ou grupos para que a experiência artística ocorresse” (BERNARDES, 2013), pode-se dizer que, nesses casos, a obra era acionada como um gatilho ou como um convite à participação do outro. Porém, é importante dizer que esse convite se dava na fase em que o processo poético já se via resolvido conceitualmente, embora o que resultasse disso pudesse ganhar outras dimensões em fases de recepção e assumir novas configurações e destinos. Por outro lado, diferente dos tempos de Oiticica ou da fenomenologia participativa de Lygia Clark, nas produções emergentes dos anos 1990, o convite à entrada no processo poético se dava em fase anterior. Passavam, então, a incorporar o participante em etapas de concepção conceitual da ação poética, tornando-se ele um colaborador do desenho (e do desígnio) da obra de arte, de suas visões estéticas, éticas ou mesmo sociais, na sua distinção. Nesses casos, de acordo com Grant Kester, professor de história da arte da Universidade da Califórnia de San Diego e pesquisador debruçado no estudo sobre práticas coletivas embasadas em dinâmicas de colaboração, a experiência da participação prolongada tem permitido com que respostas e reações pronunciadas por parceiros envolvidos no processo de trabalho resultassem em transformações no percurso criativo do artista (KESTER, 2013).

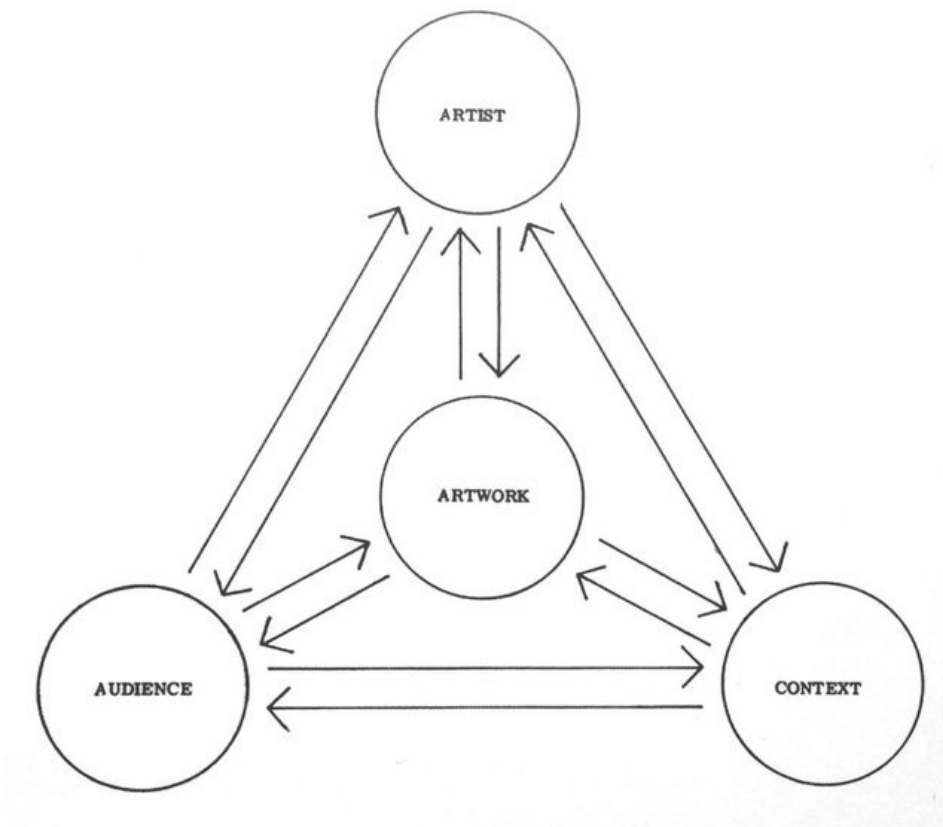
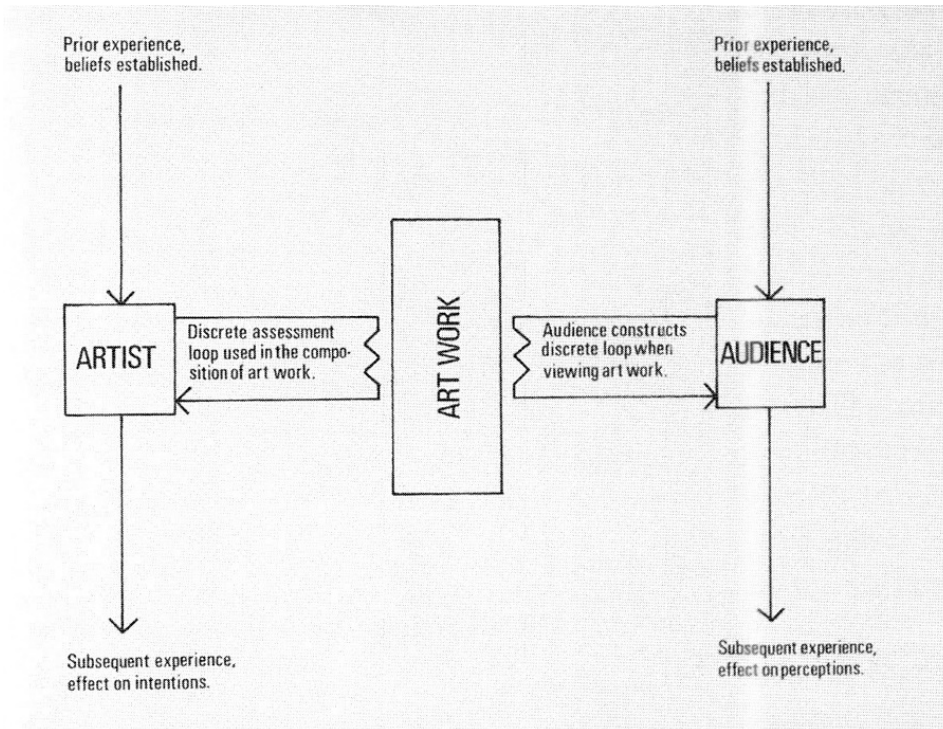
Jatiwangi Art Factory, projeto comentado anteriormente, exemplifica esse ponto no momento em que se observa a recorrência com que artistas do coletivo, habitantes e figuras do poder público local têm atuado em etapas concepcionais da ação artística. Ao intervir investigando, confrontando e delimitando os problemas daquela comunidade junto a ela, artistas viam-se negociando com autoridades, discutindo formas de organização com moradores locais e encarando o impasse de como agenciar estratégias de experimentação criativa que encontrassem sentido no marco coletivo, ainda que firmando reação a interesses que perpassavam aqueles diferentes grupos sociais.

Assim, embora já houvesse uma abertura e relativização de papéis na produção histórica experimental dos anos 1960-70, nela ainda se resguardava o triângulo “artista-obra-público”, em posições identificáveis com aquelas da tradição. O formato de contato entre trabalho artístico e espectador evidenciado nas performances da época (e também nas de hoje) elucida esse ponto. Por mais próxima ou interativa que uma audiência pudesse ser com o momento de apresentação da ação, ela em geral não participaria, ao menos não recorrentemente, do processo de pesquisa ou concepção da obra. Ela não era, convencionalmente, ouvida ou percebida como ponto de partida para a criação do trabalho, tampouco incidia diretamente sobre ele de maneira a conduzi-lo por caminhos distintos durante sua elaboração.

[Nos exercícios de colaboração que começam a ganhar peso a partir dos anos 1990] o lócus da produção criativa é deslocado do nível de ideação independente por parte do artista para uma troca indeterminada, de autoria coletiva, entre múltiplos interlocutores. A autonomia relativa de cada participante é alternadamente diminuída e aumentada à medida que a subjetividade do espectador (distanciado, crítico, receptivo) flutua com a subjetividade do produtor (imersivo, tátil, participativo). (KESTER, 2011, p. 114-115).

Claire Bishop tem comentado que as principais características de trabalhos ditos participativos, insurgentes no período recente, seria o fato de que eles se esforçam em colapsar a distinção entre “performance e audiência, entre profissional e não profissional, entre produção e recepção” (BISHOP, 2006, p. 10). Contudo, vale dizer que esses mesmos preceitos já vinham sendo tencionados por alguns artistas dos anos 1960-70, interessados em experimentar a modelagem de suas obras a partir de um esgarçamento temporal, em consonância com o processo colaborativo. A atuação de Beuys frente à fundação da Universidade Livre Internacional (1974); os empreendimentos neorrurais do *The Farm*, da artista Bonnie Ora Sherk (nas redondezas de São Francisco, 1974-1980); os trabalhos *Art Park: Spoils’ Pile Reclamation*, de Helen e Newton Harrison (nos arredores de Nova York, 1976-1978); as ações como as do *Tucumán Arde*, em parceria com o sindicato da Confederação Geral do Trabalho (CGT) pelo Grupo de Arte de Vanguarda (1968); ou mesmo a atuação do APG, já mencionada, são alguns desses exemplos. O trabalho realizado por Stephen Willats, artista conceitual britânico, seria outro. Willats também reagiu, à época, à ideia de que a obra tivesse que ser elaborada de modo isolado à participação do espectador. Ao postular o conceito de “cultura socialmente interativa”, defendeu um grau de abertura da relação entre artista, obra e contexto, de modo que cada qual pudesse se envolver mutuamente entre si e que o público pudesse se tornar parte tanto da realização como da recepção do trabalho. Desde os anos 1970, então, o artista tem buscado exercer uma forma de experiência estética na qual os próprios pressupostos do artista pudessem ser potencialmente desafiados pela resposta do espectador, por meio de um processo de colaboração direta e *feedback* (KESTER, 2004, p. 92).

E assim, se antes teríamos como convenção a ideia de uma obra de arte como um “painel que separa dois espaços: um no qual se encontra o artista, o outro no qual se encontram espectadores” (LADDAGA, 2010, p. 8), é então que esse modelo, como único, passa a entrar em dissolução. E no momento em que essa fronteira começa a borrar, deslocando a obra de arte de seu papel de “objeto centralizador da transmissão” (LADDAGA, 2013, p. 47), aparece a exploração da dialogia enquanto dimensão de condução e vetor dos processos de criação e recepção do trabalho artístico. Essa mudança no papel da obra tampouco implicaria uma “desincorporação da prática artística” ou uma “negação



■ Stephen Willats. *Model of an Existing Artist-Audience Relationship*, 1973. Fonte: *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour* (London: Occasional Papers, 2010, p. 28).

da materialidade”. Trata-se, apenas de um “processo de interação social mediado não somente por uma colaboração física”, mas, a partir de então, também “cognitiva” (KESTER, 2011, p. 139). Nesses casos, o “significado” de uma determinada obra não se centraria mais “no lugar físico do objeto ou na capacidade imaginativa de um único espectador”, mas se constituiria como um “conjunto de efeitos e forças, que operariam em inúmeros registros de significação e interação discursiva” dentro de territórios sociais específicos (KESTER, 1999).

Foi, portanto, por acompanhar a atuação de iniciativas artísticas que têm incorporado em seus processos os aspectos assinalados (processos que se prolongam temporalmente; que se enraízam e distendem suas atividades em um só contexto; que envolvem autorias compartilhadas e que incluem a participação de diferentes atores sociais desvinculados do meio artístico em etapas de ideação, conceitualização e execução de suas propositivas), assim como por haver um aumento na presença e no volume desse formato de trabalho nas décadas recentes, que esse estudo buscou analisar os modos como tais iniciativas têm conduzido suas experiências, como elas se estruturam internamente, o que insurge disso e a forma como seu público específico as têm assimilado.

* * *

Esse formato de produção, contudo, também aporta seus impasses. Digo isso porque, se essas experiências se apresentam fora do marco expositivo institucional, arraigando-se em práticas cotidianas; se elas dialogam diretamente com os imaginários coletivos que organizam as circunstâncias sociais onde são produzidas; se elas mobilizam processos abertos de articulação, elaborados em conjunto com trabalhadores, habitantes, autoridades e outros membros da comunidade local; e ainda implementam dinâmicas de colaboração por tempos prolongados (LADDAGA, p. 8), é importante frisar que elas impõem seus desafios de pesquisa, trazendo implicações a quem busca comentá-las, abordá-las ou incorporá-las à esfera institucional expositiva. Ao longo dessa tese, lidei frequentemente com esses empecilhos. Observei também que eles não só atravessam a atividade do pesquisador como perpassam as atividades de outros profissionais do campo que intentam discutir esse método de trabalho.

No esforço de adaptar essas poéticas a instâncias exibitivas, museus e instituições veem seus projetos curatoriais desafiados a produzir sínteses

dotadas de inteligibilidade e que deem transparência aos processos originais. Parte do debate crítico dedicado a essas produções também sugere que há uma dificuldade em se aproximar de suas estruturas internas e condições específicas. Da mesma forma, pesquisadores têm encarado o impasse da distância para se aproximarem dos seus procedimentos de concepção, criação e vinculação, bem como para mapear as impressões que insurgem de suas experiências, na perspectiva daqueles que conviveram com elas – dependendo, em boa medida, daquilo que se coloca em circulação. Já aqueles que conseguem se deslocar até os locais onde essas práticas ocorrem, têm tateado metodologias que busquem apreender esses modos de produção e recepção estética, embora tais processos sejam muitas vezes mais prolongados do que o período que alcançam permanecer *in loco*. Alguns pesquisadores também vêm testando a incorporação de estratégias de investigação e leituras de contexto trazidas do campo das ciências sociais para estabelecer entrelaçamentos com as práticas e os atores sociais que envolvem a elaboração do trabalho, uma vez que perspectivas da etnografia são constantemente utilizadas nesses percursos de criação. Assim, para pontuar as causas que têm aportado esses obstáculos de abordagem e de aproximação, busquei também neste estudo assinalar alguns dos embates que vêm sendo enfrentados pela atividade teórica (no enfrentamento da fundamentação teórico-prática), pela atividade curatorial institucional (na lida com a apresentação dessas experiências na esfera do museu) e, especialmente, pelo campo da pesquisa sob a perspectiva das artes visuais.

Em suma, é a natureza extemporânea, estendida e participativa desses projetos que passa a requerer um conjunto de metodologias de pesquisa adicionais, potencialmente diferentes daquelas empregadas para se analisar a prática artística desdobrada objetivamente, ou mesmo formatada em performances ou instalações. A temporalidade extensa e irregular das práticas trazidas à discussão – “marcada por uma série de subdivisões incrementais dentro do desdobramento de um ritmo maior” – tem exigido o desenvolvimento de um sistema de análise e “notação diacrônica” (KESTER, 2013) que possa abarcar cada projeto como um todo, acompanhando seus movimentos de articulação, concepção, resolução, resistência e assimilação. Mas para se reconstituir essas linhas de tempo, bem como para se reconhecer os nódulos de conflito ou de agitação enfrentados em cada caso (para se mergulhar nas metodologias internas dos trabalhos abordados, para se mapear o que ocorreu e avaliar como que aquelas experiências, na sua abrangência, ressoaram por seus públicos-participantes), além de acessar dispositivos de registro, documentações, textos críticos ou narrativas descritivas já transcritas, publicadas e acessíveis, busquei também me atentar, com maior ênfase, às falas, às conversas e aos comentários de quem esteve envolvido. Essa atenção ao relato e à oralidade (que se tornou importante fonte de estudo) guiou também minha narrativa de escrita e acabou moldando minha própria forma de contar a história desses trabalhos.

Mas como sinalizado, ouvir as camadas de leitura, acessar a memória e as percepções daqueles que fizeram parte dessas vivências tornava-se um desafio quando a análise dessas práticas era feita de longe ou mesmo a partir de visitas pontuais. A distância exigia outros meios de pesquisa e era um empecilho para alcançar o exame minucioso da natureza múltipla e polifônica das discursividades que reverberavam junto (e a partir) dos projetos abordados. A pesquisa apartada da imersão em campo (afastada dos enunciados que condicionavam os sistemas de crenças, ideologias, condutas e desejos que estruturavam aqueles imaginários locais) encarava barreiras frente a tentativa de identificação das ambivalências, das discordâncias e das particularidades interpretativas demarcadas entre aqueles que produziam esses trabalhos artísticos, ou que reagiam a eles. Em síntese, a distância dificultava a observação de consonâncias e dissonâncias que cancelavam ou dividiam opiniões a seu respeito.

Ao perceber a natureza multifacetada dessas ações artísticas, configuradas a partir das relações que estabeleciam com seus contextos específicos, fui em busca de abordagens teóricas que considerassem a complexidade dessas situações de produção e recepção embasadas na coletividade. Foi então que fui me aproximei da noção de dialogia – concepção essa que assinala algumas das principais idiosincrasias dos projetos em debate (que notifica sua diversidade social-cognitiva; sua processualidade temporal; seu caráter interativo; e sua autoria dispersa, capaz de relativizar a centralidade do artista, enquanto sujeito único envolvido na concepção do trabalho).

O conceito de dialogia (elaborado na análise de Mikhail Bakhtin sobre a estrutura do romance, discutido em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963), que serviu à literatura em especial a partir dos anos 1960 para sinalizar narrativas conformadas pela multiplicidade (demarcadas por uma pluralidade de vozes entre personagens que não encontravam qualquer consenso e que se pronunciavam de forma autônoma em relação às concepções do seu narrador e escritor), foi aplicada nas artes visuais a partir da produção intelectual de Grant Kester, nos anos 2000. A partir de então, o termo passou a ser debatido em abordagens de práticas de arte contemporânea atreladas à colaboração. O termo passou a fazer referência a produções que traziam a discursividade coletiva como elemento central e cujo modelo de criação e recepção se dava por meio de instâncias de interatividade. Em ambas as esferas disciplinares (tanto na literatura como nas artes visuais), a ideia de dialogia fez referência a obras artísticas constituídas por um composto polifônico – por um composto de vozes que carregava, em sua totalidade, a simultaneidade de falas distintas colocadas em sobreposição. Indicava, assim, uma estrutura de trabalho artístico traçada por um complexo de diferentes consciências éticas, ideológicas e subjetivas – coexistentes e em contraponto.

Richard Sennett, pesquisador e sociólogo que propõe uma revisão do imaginário comum que dá corpo à noção de cooperação no contexto atual, também tem se voltado para a ideia da troca dialógica, já que, segundo ele, seria a partir do reconhecimento daquilo que estrutura a dialogia na sua essência – seu encadeamento temporal constitutivo, sua abertura, sua polifonia, sua ambivalência e inconclusão – que encontraríamos capacidades para lidarmos com a compreensão e com a interpretação de processos de inter-relação social marcados pela diferença (SENNETT, 2012). Fazendo referência ao exercício crítico que busca reconhecer dinâmicas cooperativas, o autor destaca a importância de não cedermos à tendência de “eliminar ou suprimir a diferença”. Em *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, livro publicado em 2012, ele defende que a potência da articulação dialógica residiria justamente no esforço de aceitar e sustentar aquilo que diverge em dissonância, de modo que seja possível construirmos capacidades que nos permitam delimitar, problematizar e viver em meio a isso. Como argumento central, Sennett diz que pensar na ideia de cooperação como um valor ético positivo obstrui sua compreensão (SENNETT, 2012, p. 188-199) – ponto este que parece contribuir com o debate crítico que se volta para os procedimentos estéticos de natureza participativa, mas que, ainda assim, levanta o impasse de como garantir a apreensão daquilo que norteia e estrutura as dissonâncias que configuram encontros de criação artística delimitados pela coletividade².

Para alcançar perceber divergências e ambiguidades que em geral estruturam essas práticas artísticas configuradas no marco coletivo (mais facilmente apreendidas em circunstâncias de pesquisa que se veem envolvidas com o desenrolar do trabalho em território), decidi conduzir a segunda parte da tese a partir de um caso de estudo no qual venho atuando internamente. Desde 2016 venho organizando um programa de residência de arte contemporânea, alocado em alguns vilarejos rurais do pampa argentino, na província de Buenos

2

O pensamento defendido por Sennett rebateria considerações críticas do sistema da arte que acabam sustentando vigor emancipatório arbitrário ao vetor participativo, independentemente do modo como agenciam suas dinâmicas de coletividade. Tanto no campo da arte como fora dele, práticas que fazem uso de mecanismos colaborativos são frequentemente percebidas como um gesto de resistência. Tornou-se comum associar a ideia de colaboração e coletivismo com vetores sociais inerentemente opostos ao capitalismo, como se a noção de coletividade não fosse, também, um dogma da ideologia dominante atual ou como se as interações coletivas e colaborativas não pudessem ser também conformadas por hierarquias implícitas, por consensos coercitivos, por relações piramidais ou “relações de submissão cúmplice à autoridade” (KESTER, 2011, p. 2). E, ainda que a organização da atual ordem econômica neoliberal tenha se esforçado em eliminar formas de resistência pública ou coletiva (institucional, ideológica, organizacional), o comando e o controle do capital global nunca foram tão centralizados e estimuladores de dinâmicas de colaboração (KESTER, 2011, p. 5). Em *The One and the Many* (2011), Grant Kester já havia levantado algumas questões e nos lembrado que startups, redes sociais, corporações, multinacionais, todos esses formatos que abastecem a concentração e a gestão do capital, fazem total uso das noções de coletividade, participação e colaboração. No entanto, se podemos localizar na produção artística contemporânea “muitos modos de prática colaborativa”, muitas maneiras “de estar juntos”, “uma terminologia de colaboração” não chega a fornecer “qualquer tipo de definição precisa” – o que nos conduz a repensar esses termos (e suas conceituações) para além de suas afirmações categóricas, já que atributos como participativo ou colaborativo podem, evidentemente, ser utilizados enquanto termos que apontam métodos aplicados, mas não dão conta de reconhecer suas especificidades nem de operarem enquanto um marco conceitual, exigindo sempre sua problematização.

Aires. Em parceria com dois colegas, artistas e gestores culturais, nascidos e residentes do município de Lincoln, se desenhou um programa chamado Comunitaria cuja atuação buscou abranger o território do município através da construção de instâncias de diálogo e vivências entre artistas e moradores da localidade. Além do centro urbano, o projeto alcançava também os outros dez povoados do entorno, vilarejos estes que têm encarado um decréscimo populacional bastante severo nas décadas recentes. Foi através das distintas organizações sociais que configuravam cada um desses povoados (dos seus sistemas de interação de fatores culturais, políticos e discursivos, bem como das disparidades que marcavam o centro urbano de Lincoln e as vilas menores ao redor) que a residência começou a atuar. Assim, organizou-se um programa de arte que partia da instituição de âmbitos de debates e intercâmbios entre artistas, coordenadores, gestores e habitantes locais, avisando incentivar a concepção de propositivas atentas àquela especificidade contextual.

Como o propósito aqui é investigar procedimentos interativos e imersivos de trabalhos artísticos em território, bem como as afetações e reverberações em seu entorno específico, introduzi minha experiência pessoal na discussão da tese, de maneira que minha convivência com as dinâmicas socioculturais daquele contexto (com os meandros do projeto, com seus sistemas de notação, com seus processos de pesquisa e criação e com os participantes nele envolvidos) pudesse contribuir com a condução de exercícios de mapeamento situado, capazes de reconhecer as especificidades processuais desses contextos de produção criativa e suas implicações. Trazer a experiência do Comunitaria à pesquisa implicou trazer também as dinâmicas internas ativadas pelo programa – as reuniões de trabalho, as negociações em busca de pontos de acordo, as estratégias para se contornar frustrações, os gerenciamentos de ânimos e conflitos, os percursos de cada artista, as anotações de seus intuitos (bem como das percepções daqueles que se aproximavam da experiência) e toda uma movimentação de acompanhamento curatorial que envolvia muita escuta, análise formal, de vocabulário, de estratégia, de materiais e o que girava em torno a isso.

Neste caso específico, o processo de pesquisa e investigação se deu integralmente *in loco* – o que abriu caminho um estudo de campo que se voltasse a coletar depoimentos e oralidades dos moradores envolvidos. Nesse trajeto, busquei incorporar a perspectiva dialógica concebida por Bakhtin, aplicada por Kester e revisitada por Sennett. Procurei, ainda, localizar a polifonia que se anunciava nas falas envolvidas daqueles moradores locais e que, por sua vez, conduziam as experiências de trabalho. Busquei também reconhecer as impressões (em suas distinções e sobreposições) que surgiam a partir das ações artísticas ativadas. Tentei ultrapassar a exclusividade dos relatos de artistas e organizadores, a fim de romper com o monopólio da autoridade discursiva que em geral narra e compartilha essas experiências. Nesse exercício de mapeamento, outros

níveis de informação e sistemas discursivos foram acessados – já que era, afinal, nessas narrativas e na sua heterogenia que se dava a reverberação das propositivas estéticas realizadas, tanto no momento de sua ocorrência como posteriormente.

Nesse sentido, mais do que servir como adjetivo, como atributo tipológico ou como categoria de classificação dos trabalhos artísticos em discussão, o que me pareceu produtivo na mobilização da ideia de dialogia era justamente os pressupostos por ela levantados, os quais identificavam a diversidade epistêmica e enunciativa que conduzia essas práticas interativas; que reconheciam a importância em abordá-las na sua multiplicidade (para além da voz do artista ou de sua pretensão, afastando de interpretações únicas, fechadas ou homogêneas que traduzem em consenso aquilo que se se agita em contraponto); e que entendiam que a única finalidade da troca dialógica é seu próprio processo, abdicando de pretensões resolutivas. Nesse ponto, a ideia de dialogia mobilizada seria não só a de um ferramental de caracterização estrutural dos trabalhos em debate, mas em especial a de um recurso para a formação do pensamento crítico acerca deles.

Ao mesmo tempo, vale ressaltar que a proximidade de um pesquisador situado, imerso em interação com seu objeto de estudo, pode dificultar sua capacidade autocrítica ao vê-la influenciada por visões externas ou condicionada por suas próprias presunções. O problema relativo à posição assumida por quem pesquisa (enquanto agente externo ou interno do trabalho em questão) foi também debatido ao longo do estudo. Em síntese, foi questionado o argumento daqueles que (como Claire Bishop) têm defendido a ideia de que haveria um posicionamento ideal a ser assumido pela pesquisa (suficientemente afastado para que se garanta certo grau de “distanciamento crítico”, mas minimamente envolvido e “imbricado” no contexto de ocorrência - BISHOP, 2012, p. 6). Em contrapartida, foi endossada a hipótese que reconhece os territórios de insurgência dessas práticas artísticas como laboratórios em potência: como espaços férteis para o exercício prático, atrelado à produção, concomitante, do pensamento crítico. O argumento, já anunciado por Reinaldo Laddaga em *Estética da Emergência* (2006), mas especialmente mobilizado em *Estética de Laboratório* (2013), defende que seria precisamente em meio à “emergência” dessas experiências que se formariam ocasiões de aprendizagem (LADDAGA, 2006; 2013), tanto prática como teórica.

Sendo assim, a pesquisa foi construída em duas partes. Na primeira, os objetos em debate foram apreendidos a distância: no acesso a registros, a documentações visuais, a ensaios críticos, a partir de conversas com participantes ou mesmo, em alguns casos, através de visitas a arquivos *in loco* – momento em que foram incluídas as análises sobre o grupo APG, sobre o Ala Plástica e o Jatiwangi Art Factory, iniciativas estas que, além de serem

referência no exercício de procedimentos colaborativos distendidos no tempo e ligados à arte contemporânea, forneceram diferentes perspectivas históricas e distintas ambientações socioculturais. E a segunda, na qual a experiência estudada foi assimilada mais de perto, de forma mais envolvida, em decorrência de alguns anos de convivência e trânsito no contexto de organização do projeto Comunitaria, trazido ao debate.

Na perspectiva distanciada, a tese parte do resgate da experiência do APG. Em **Trânsitos históricos: polifonia latente no método APG**, busquei compartilhar a metodologia de trabalho desenhada por Barbara Steveni e sinalizá-la como uma espécie de embreante da produção artística do seu período, uma vez que partia da interação com atores sociais distantes do mundo da arte, assumia um formato prolongado, imersivo e enunciava, desde então, indícios de difusão entre suas instâncias de criação e recepção. Na sequência, no texto **Um polo de debate: o simpósio de Manchester**, busquei contextualizar algumas das discussões levantadas em *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*, simpósio realizado em 1994 na Universidade de Salford, fórum esse que pode ser visto como um momento precursor do debate teórico voltado às práticas colaborativas de caráter interdisciplinar, bem como um referente na estruturação de uma rede de discussão sobre o assunto, ativa até os dias de hoje. Em **Desafio de pesquisa: a dimensão dialógica**, sintonizo o modo como o conceito de dialogia foi mobilizado por Mikhail Bakhtin, Grant Kester e Richard Sennett, autores cuja contribuição entendo como complementares para a formação de um ferramental de acesso e de reconhecimento da multiplicidade ética, ideológica e subjetiva que conforma processos de criação coletiva. Foi partindo do encontro desses três pensadores – de suas convergências na fundamentação dialógica, bem como do que cada pensamento carrega de próprio e específico, que o termo foi debatido e problematizado na tese. Em **O Ala Plástica e a empiria dos pantanais**, a pesquisa se aproxima da trajetória daquele que fora o único coletivo de procedência latina a fazer parte da rede do simpósio de Manchester, responsável por consolidar, no tempo, um núcleo de reflexão e articulação dessas experimentações artísticas, alocado na região sul. Ala Plástica, que é cada vez mais abordado como um caso emblemático na produção sul-americana, tem anunciado alternativas de organização documental em que a presença da multiplicidade participativa e da voz comunitária ocupa lugar de centralidade nos seus sistemas de registro e anotação. Na sequência, em **O caso JaF: traquejos da terra no distrito de Jatiwangi**, me aproximo de um dos coletivos destacados pela curadoria do Ruangrupa, responsável pela direção artística da décima-quinta edição da Documenta, a fim de acompanhar mais de perto essa iniciativa que tem chamado atenção pelo engajamento popular que gera e pelo alcance de sua capilaridade. Já o texto **Experimentações institucionais: a documenta-fifteen** partiu de um olhar próprio, fruto da minha visita à Documenta de 2022, edição que deu ênfase a coletivos cuja atuação se estruturava em processos de articulação social e territorial de longa

duração, na sua maioria. Nesses termos, busquei avaliar alguns dos impasses enfrentados pela instituição ao lidar com esse tipo de trabalho, avaliando alternativas para que os processos, em sua exibição, pudessem garantir a comunicação de seus preceitos.

A segunda seção dessa pesquisa inicia com o texto **Supressões sintomáticas: o que não cabe no museu**, no qual trago uma primeira vivência pessoal – fruto do projeto Comunitaria, em que confronto as perspectivas de Hal Foster e de Siona Siegenthaler no que diz respeito às metodologias de pesquisa que, via distância ou proximidade, enfrentam produções artísticas atreladas ao procedimento etnográfico. A seguir, tanto em **Ideação: metodologia em processo** como em **Comunitaria: narrativa de um acompanhamento in loco**, volto-me especialmente ao surgimento do projeto, à metodologia delineada, bem como narro uma sequência de ações disparadas ao longo de sua atuação. Nesse ponto, incluo no debate a contribuição de Justo Pastor Mellado, crítico e curador chileno que vem debatendo metodologias de interação entre a prática artística e imaginários sociais circunscritos, na defesa de que o circuito da arte contemporânea poderia repensar o grau de vinculação e imanência de suas institucionalidades com a sociedade do entorno imediato, o que garantiria maior comprometimento de suas ações de pesquisa, criação e visibilidade, tornando-as, então, atreladas ao reconhecimento de um conteúdo simbólico situado. Ao final, através do texto **Exercícios de escuta: tipologia de ressonâncias**, o intuito foi compartilhar o processo de pesquisa em campo realizado *in loco*, na região de ocorrência do programa Comunitaria, formulado a partir da coleta de oralidades com habitantes de cada um dos povoados onde o projeto toma corpo. A partir desse levantamento, o complexo de considerações, opiniões e perspectivas disposto por diferentes moradores na sua relação com o projeto foi registrado. Em seguida, o mapeamento foi sistematizado em perfis, a fim de se estabelecer uma tentativa de taxonomia sobre as impressões e ressonâncias disparadas pelo território.

Além do mais, foi atrás de algum tipo de eco entre forma e conteúdo que esse estudo foi montado em ensaios. Mais que um plano *a priori*, creio ter sido a forma como pude organizar no pensamento aquilo que era experiência vivida e foi se entranhando na memória. O percurso dessa pesquisa até transita por processos cronológicos, mas sua estrutura se funda também em fragmentos, em vez de adotar um encadeamento puramente linear. De toda forma, como reflexo dos estudos de casos relatados, o formato intervalar, segmentado e compartilhado do texto encontrou correlação na forma como as iniciativas artísticas aqui citadas também emergem, um tanto isoladas em seus contextos, ainda que em ressonância com o que ocorre longe delas. O caráter ensaístico também veio à tona para incluir uma representação e incorporação de experiências próprias. Foi então que se somou à escrita uma personalidade que se reduz e se acentua à medida que aquilo que é narrado torna-se mais ou menos próximo. No seu viés de ensaio, a escrita buscou acomodar nela mesma o fluxo dos relatos

que ajudaram a estruturá-la, bem como o curso de conversas resgatadas e o tom daqueles que participaram no processo – em particular na sua segunda parte. Desse apanhado de oralidades (especialmente coletado quando estava mais próxima a elas), surgiu o resgate da informalidade e a própria qualidade especulativa e interpretativa que em geral acompanha qualquer memória ou fala pessoal. Nesse sentido, com o formato assumido, o que se quis foi exercitar uma dimensão dialógica da percepção do próprio objeto de estudo, já que a incorporação da voz do outro (daquele que vivenciou, conformou e conduziu as experiências abordadas) sinalizaria meu intuito de concebê-la tanto como matéria primeira na organização da análise, quanto como matéria final. Por fim, praticar um olhar dialógico sobre essas produções em discussão foi tanto o desafio e, ao mesmo tempo, o objetivo da tese em si.

De longe

Trânsitos históricos

polifonia latente no método APG

Já era tarde. Virou noite rápido e o céu ficou escuro quando ela se perdeu sozinha de carro pelas estradas menores que cruzavam a rodovia arterial dos arredores de Londres. A zona por onde dirigia era um grande complexo industrial que abrigava fábricas como as da Mars e da Rolex, entre outras tantas. Barbara Steveni, artista conceitual persa, criada na Índia e residente na Inglaterra, havia passado por esse mesmo local há alguns anos quando recebera Daniel Spoerri, Robert Filliou e George Brecht na cidade – à época, os três artistas encontravam-se na Grã-Bretanha para participar de uma mostra ligada ao grupo Fluxus, organizada pela Victor Musgrave's Gallery One, aberta em 1962. Junto com Steveni, os artistas percorreram quilômetros pela beira daquela mesma autoestrada em busca de sucatas, restos de plástico e resíduos materiais para serem usados na exposição. Alguns anos após a mostra de 1962, Steveni se via novamente nesse mesmo lugar, agora sem saber muito bem o caminho de volta à casa. John Latham, seu marido e companheiro de trabalho, não estava com ela nesse dia. Dirigindo sozinha, a artista seguiu tentando se localizar, olhando atenta a paisagem industrial do entorno.

Em entrevista dada a Melanie Roberts em 1998 para o projeto de história oral *Artist's Lives* do *The National Life Stories*, ligado à British Library, Barbara Steveni narrou o episódio contando que fora naquele dia que lhe surgiu a ideia de testar um novo programa de trabalho. Relatou que foi justamente naquele momento, perdida pelas vias da zona industrial, que se viu pensando sobre seus próprios processos criativos e dos artistas do seu entorno. Perguntou-

se se, em vez de apenas incorporar às suas obras materialidades que vinham do descarte (em vez de empreender todo um esforço coletando baldes e mais baldes cheios de plástico, detritos e sobras descartadas pelas fábricas de lá no intuito de problematizarem e de fazerem referência, via obra, àquele mundo produtivo e do consumo), perguntou-se se não poderia se aproximar ainda mais desse universo fabril e industrial, a envolver-se com ele de modo mais concreto (STEVENI, 1998, p. 71). Foi então que surgiu o APG - Artist Placement Group, iniciativa em que a produção artística se daria fora do espaço do ateliê, a partir de imersões em “ambientes não-artísticos”, ou seja, em ambientes do próprio “contexto da sociedade funcional” (TATE, 2022). O que Steveni esboçava era a criação de um programa de trabalho que experimentaria reposicionar o lugar do artista, alocando-o em um contexto social mais amplo, de modo que seus procedimentos de pesquisa, de elaboração e produção de obra pudessem se vincular a diferentes instâncias de atividades produtivas de corporações, de fábricas, do comércio ou mesmo da gestão pública estatal.

O APG foi então fundado por Barbara Steveni em 1966, junto com John Latham. A casa do casal, na Portland Road em Nothing Hill (ponto de encontro da cena underground da contracultura londrina dos anos 1960), começou a abrigar reuniões que aproximaram artistas como Anna Ridley, Barry Flanagan, David Hall, Jeffrey Shaw e Stuart Brisley. Com o tempo, outros colaboradores foram aderindo à proposta. Uma das primeiras experiências de estágio se deu com o artista Garth Evans, junto à British Steel Corporation, em um grande complexo de produção de aço na Inglaterra. Logo em seguida, o grupo já armaria articulações com âmbitos universitários, com unidades de terapia intensiva hospitalares, com companhias aéreas, zoológicos, redes televisivas e indústrias de petróleo. Além de idealizadora do programa e de seu modelo de atuação, Steveni era também a grande responsável por operacionalizar essas negociações. Era ela quem contatava representantes e diretores corporativos, agenciando reuniões e escrevendo cartas, cujo intuito era convencer esses responsáveis a toparem receber um artista na condição de residente em suas instituições. Sua atuação, à época, lecionando na Escola de Arte de St. Martin favoreceu diálogos (e atraiu vínculo com artistas, em sua maioria, atrelados à produção escultórica da universidade). Uma das pessoas que a ajudou a encontrar formas de abordar o setor da indústria fora Frank Martin, Chefe de Escultura da universidade, que sugeriu a ela que estabelecesse ponte com Robert Adeane, colecionador e empresário, primeiro presidente da Galeria Amigos da Tate, apoiador do então diretor Norman Reid (STEVENI, 1998, p. 97), conselho este que permitiu que a rede do APG ampliasse em escala. Foi somente nos primeiros anos da década de 1970 que Steveni consolidou instâncias de interação com órgãos governamentais da Grã-Bretanha e estabeleceu parcerias para que os artistas passassem a se envolver mais diretamente também com o setor estatal.

No entanto, para que a ideia fosse posta em prática, definiu-se uma metodologia rigorosa de trabalho: cada artista seria alocado, via acordos e negociações prévias, em corporações da sociedade de mercado, no comércio, em setores da indústria ou em departamentos do governo, por meio de um acordo contratual. A partir disso, desenvolveriam trabalhos artísticos em uma conjuntura permeada pelos processos produtivos do espaço onde se encontravam. Tentou-se até substituir o termo “artista” pela expressão “pessoa incidental” (o que, de acordo com Steveni, em fala proferida na Raven Row Gallery no ano de 2012, por vezes trouxe mais confusão que qualquer esclarecimento); gesto que, de todo modo, respondia a um desejo de propor a revisão dos léxicos e sentidos tradicionalmente atribuídos à função do artista, ao repensar sua relação com a sociedade civil. E para que essa “pessoa incidental” pudesse de fato mergulhar em um processo de pesquisa e criação nesses setores, ela deveria estar diariamente implicada e envolvida no cotidiano dessas organizações. Ela seria remunerada conforme os demais funcionários – com o apoio financeiro da organização anfitriã –, embora pudesse manter certo tipo de autonomia em relação aos interesses e às demandas imediatas da corporação. A intenção era que o artista entrasse em um contexto desconhecido justamente para conviver com aquela dinâmica, para fazer perguntas e para somar outros modos de compreensão ou de leituras sobre aquele contexto – isso sem chegar com qualquer proposta já delimitada, tampouco carregando a obrigação de ter que produzir, necessariamente, um resultado artístico específico. Presenciando procedimentos; atentando-se às dinâmicas de trabalho; tornando-se sensível às percepções trazidas por colegas de setor; acompanhando instâncias decisórias e de discussões coletivas sobre os interesses corporativos, o artista atuaria como uma espécie de auditor interno, mas de olhar distanciado, desobrigado das promessas produtivas e das demandas do setor. Após um período de três meses de observação *in loco*, esse mesmo artista lançaria um “estudo de viabilidade”, ou melhor, uma espécie de relatório no qual seria apresentada uma proposição de trabalho a ser realizado durante um estágio que poderia durar alguns meses ou até mais. O APG contava ainda com um conselho administrativo (uma espécie de *board* – algo que por si só já dava um tom bastante corporativo ao funcionamento da iniciativa) que acompanharia os processos de estágio e promoveria debates e reflexões coletivas às experiências individuais de cada artista. Contudo, mesmo com esse desenho metodológico bastante definido, a operação do Artist Placement Group nunca chegou a prever a formalização de qualquer manifesto ou normativas que pretendessem guiar a conduta do artista. Talvez se possa até dizer que um dos seus princípios fundamentais fosse justamente a premissa do *open brief* (briefing aberto), concepção usada para comunicar algum tipo de garantia da independência do residente em etapas de pesquisa e proposição. Desse modo, buscava-se incentivar que seu processo criativo fosse disparado invariavelmente a partir da interação

estabelecida com aqueles ao seu redor. No seu caráter aberto, dialógico e até aporético, o método de trabalho desenhado por Barbara Steveni (impulsionado também por John Latham) se dava a partir do envolvimento entre indivíduos (artistas, operários de fábricas, comerciantes, funcionários públicos, colegas de diferentes setores e diretores de alto escalão) que, na sua diversidade, relacionavam-se e entrelaçavam-se mutuamente numa rotina compartilhada, sem metas ou finalidades predeterminadas. Assim, ao alocar a produção artística em um contexto social por excelência polifônico – já que reunia uma multiplicidade de visões e compreensões de mundo não necessariamente afins –, as experiências do APG surgiam menos como resultantes de um plano *a priori* do que como reações decorrentes de situações e afetações contingentes, frutos de um fluxo de trocas isento de uma condução norteadora.

Havia, certamente, algum diálogo entre a proposta de Steveni com a produção artística conceitual da época (o que é ainda mais evidente se levarmos em consideração a trajetória dos artistas envolvidos). Havia também um desejo de propor formas de deslocamento da arte para fora do sistema convencional de museus e galerias, ainda que esse distanciamento se desse mais no plano conceitual do processo criativo, já que as produções realizadas pelo APG migravam, em grande medida, de volta para a cena institucional, organizando-se, no contexto da época, em exposições como na Hayward Gallery, no ano de 1971, na Whitechapel Art Gallery, em 1977, ou na própria Documenta 6, que se deu no mesmo ano.

No caso da “Inno 70: Art & Economics”, primeira mostra realizada na Hayward, na cidade de Londres, membros do APG ocuparam a galeria e fizeram dela sua casa durante a exposição. Nela, alocaram boa parte do material documental que comentava as experiências de imersão vividas até então e montaram instalações fundadas em relatórios, registros fotográficos, vídeos e trechos de entrevistas. Leonard Hessing apresentou uma escultura em tecido, feita a partir da sua interação com a indústria ICI Fiber. John Latham trouxe à galeria uma proposta instalativa feita a partir de um acidente que recém havia sofrido e do vínculo que estabelecera com a unidade hospitalar do Clare Hall Hospital, enquanto Garth Evans encheu uma das salas da instituição com pedaços de aço que eram “constantemente reorganizados espacialmente” (STEVENI, 1998, p 99) e cujo processo de fabricação estava diretamente associado à região siderúrgica de Port Talbot, onde havia trabalhado. Andrew Dipper, jovem artista aluno de Barry Flanagan da universidade de St. Martin, expôs um filme em Super 8, gravado durante seu período de imersão no navio petroleiro da Esso Petroleum, que registrava a alteração das correntes em alto mar no momento em que o navio inglês se aproximava do golfo arábico. A mostra também contou com uma mesa de diretoria intitulada *The Sculpture*, em que membros do APG acionavam discussões ao vivo entre artistas e representantes das organizações anfitriãs.



Imagem ao lado: Encontro dos membros do APG, Portland Road, Londres, 1968. John Latham, Stuart Brisley, Maurice Agis, David Lamelas, Ian MacDonal Munro, Barbara Steveni, David Hall, Garth Evans e Barry Flanagan. Fonte: (STEVENI, 2022).

Imagem acima: Vista da instalação do trabalho *The Sculpture*, do APG, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15–17 Junho de 1971. Fonte: (TATE, 2022).



Imagem ao lado: Vista da instalação de Garth Evans, na mostra *Inno 70: Art & Economics*, realizada pelo APG na Hayward Gallery, Londres, 1971-1972. Fonte: (TATE, 2022).

Imagem abaixo: Membros do APG na 6ª *Documenta de Kassel*, Alemanha, 1977. Ian Breakwell, Barbara Steveni, Nicholas Tresilian, John Latham e Hugh Davies. (APG). Fonte: (TATE, 2022).



Na época, a proposta (cuja ideiação e produção teve forte ingerência do artista Jeffrey Shaw) foi recebida com alguma hostilidade. Frente a um contexto que ainda buscava compreender o funcionamento do APG e suas afirmações conceituais, a exposição foi “a mais mal frequentada da história da galeria” (BISHOP, 2010) e vista como uma exibição “cheia de tudo menos de arte” (JAMES, 2013). Mais que isso, a aproximação de artistas com profissionais da indústria era em grande medida vista como um movimento acrítico e de cooptação do coletivo ao comércio e à ordem econômica capitalista que dava o pano de fundo dos setores produtivos com os quais se articulavam.

Inno70 polarizou artistas e críticos. O principal foco de reclamação crítica foi a impenetrabilidade seca da exposição. “É uma atmosfera de sala de reuniões, de reuniões gerenciais da alta hierarquia”, opinou Guy Brett no *London Times*. “A evidência visual não parece diferente de uma publicidade empresarial”, observou Caroline Tisdall, do *The Guardian*, sobre a documentação de Dipper. Esse ambiente burocrático, detectado por esses comentaristas – uma variante corporativa do que Benjamin H. D. Buchloh posteriormente denominou (em relação à arte conceitual) como uma “estética da administração” –, provocou ansiedade, já que parecia sinalizar uma colaboração com a alta administração (BISHOP, 2010).

Peter Fuller, crítico britânico, alegou falta de Marx na proposta como um todo (FULLER *apud* BISHOP, 2010). Gustav Metzger (METZGER, 1972), no seu texto “A critical look in APG”, apontou a ausência de uma postura explícita de oposição às empresas com as quais negociavam, já que esse caminho neutro, ou “do meio”, anunciaria um comprometimento, inevitável, com as premissas da direita. Stuart Brisley (ele mesmo um membro participante do grupo) também criticou a falta de posicionamento político e se referiu (indiretamente) ao APG, no seu texto “No it is not on”, publicado pela *Studio International*, como uma organização na qual arte e artistas eram vistos como “amplamente irrelevantes, dadas as prioridades da sociedade capitalista” (BRISLEY, 1972).

Em boa medida, a recepção crítica decorrente da mostra na *Hayward Gallery* rejeitou o que fora exibido com fundamentação de ordem estética e reprovou o método de produção do APG por não ver nele um gesto de oposição ideológica aos procedimentos industriais e mercadológicos com os quais a iniciativa se envolvia. Assim, em meio a essa reivindicação por uma postura política antissistêmica; por uma conduta dialética de contestação e enfrentamento; bem como por um confronto declarado entre “nós e eles” que deixasse registrada uma dissidência discursiva perante cúpulas de poder que representavam a ordem do capital – passava despercebida a experimentação de um ferramental artístico interativo que não deixava de introduzir, em tom implícito, nuances específicas e dissonantes próprias às trocas que se estabeleciam nesses processos de imersão. Mas se havia quem tenha reivindicado do APG uma explicitação enunciativa de oposição; havia também

quem visse naquela suposta “neutralidade” um mecanismo para que a própria arte estabelecesse acesso com diferentes setores sociais, tornando-se capaz de ativar diálogos nos quais “domínios ideológicos díspares” poderiam ser “colocados em confronto” (BISHOP, 2010), para além das fronteiras e dos “alcances limitados” do mundo da arte” (JAMES, 2013).

Anos depois, mesmo com a imprensa e a crítica pronunciando resistência à suposta indiferença apolítica do projeto, à sua lógica de contaminação e à estética asséptica e burocrática que materializava os trabalhos artísticos do APG, os debates que vinham sendo por ele levantados (que buscavam problematizar o papel social do artista em circunstâncias de envolvimento com a indústria e com o estado) ganharam maior destaque, ampliaram sua visibilidade internacional e ocuparam o Fridericianum Museum em 1977, no evento de abertura da Documenta de Kassel¹. A convite de Joseph Beuys, armou-se nos dias de inauguração uma mesa de conversa, aos moldes de *The Sculpture* (trabalho realizado na *Hayward Gallery*), na qual o próprio Beuys, junto com Herve Fisher e membros do programa, se debruçou em discussões sobre o modelo de trabalho. A grande questão colocada em cheque era a possibilidade de se conciliar uma promessa contratual com instituições do governo ou do mercado e ao mesmo tempo garantir uma autonomia propositiva por parte do artista. Mais do que agenciar qualquer estrutura de apoio ou de reafirmações acríticas da ordem do consenso, o desafio do APG era como incidir um outro olhar sobre os ambientes corporativos (e suas instâncias operativas) com os quais negociavam interação – o de como agitar divergências, sustentá-las e torna-lás visíveis, de modo a dar margem a um composto de leituras distintas e sobrepostas que cercavam os interesses envolvidos nos contextos produtivos nos quais se inserisse.

* * *

John Latham também atuou como “artista incidental” em algumas organizações; sendo sua experiência junto ao *Scottish Office* (no Departamento de Renovação Urbana e Desenvolvimento Federal Escocês) talvez a mais emblemática. Foi no ano de 1975 que ele começou a entrar em contato, via imagens de satélites, relatórios e representações cartográficas, com uma

1

Com a participação na Documenta 6, acelerou-se a solidificação de vínculos entre o APG com artistas e instituições dos EUA e da Europa, em especial na Alemanha, localidade onde o programa consolidou pontes, muitas delas a partir de figuras como o antropólogo e secretário da Documenta 4 Jürgen Harten, o professor Dr. Reimut Zohlnhöfer e a curadora Margarethe Jochimsen, responsáveis por facilitar a reverberação de sua abordagem de trabalho no contexto local (TATE, 2022).

área de depósito de lixo um tanto quanto atípica próxima de Edimburgo, no sul da Escócia. O cenário era uma grande extensão de terra, ocupada por montanhas de sedimentos e materiais rochosos multicoloridos, ladeados por precipícios recobertos por uma flora bastante singular. Trabalhando como um servidor civil, Latham deveria emitir um parecer a respeito do problema dos amontoados de resíduos minerais intensamente acumulados nas regiões de Midlothian e West Lothian, resultantes das primeiras indústrias de petróleo de lá, já que o governo do Reino Unido havia incumbido ao departamento escocês a elaboração de um plano de remoção desses rejeitos dentro de um prazo de dez anos.

Craig Richardson, pesquisador que se debruçou sobre as documentações do arquivo do APG, explica que essas montanhas de lixo, chamadas de *bings*, formadas majoritariamente por xisto, betume e carvão, se originaram da produção de resíduos resultante de um processo de mineração de meados do século XIX, projetado para extrair e destilar produtos como óleo de parafina de xisto petrolífero. Próximo à década de 1860, mais de meio milhão de barris de óleo de xisto bruto eram produzidos anualmente e a produção continuou nesse ritmo até que as minas começaram a fechar entre a década de 1920 e o início da década de 1960 (RICHARDSON, 2012). No momento em que Latham começou a atuar na agência escocesa, havia no local o total de dezenove montes minerais. Para o historiador, tinha monte que havia alcançado uma altura tão grande que chegava a lembrar um vulcão extinto (RICHARDSON, 2012).

Trabalhando no Departamento de Renovação Urbana, a incumbência do artista era que ele participasse do processo decisório que definiria o que fazer com aquela área de refugo mineral, de modo que, após alguns meses de visitas *in loco*, de observação e levantamentos topográficos, recomendou que as montanhas fossem preservadas, sugestão que entrava em choque com a demanda de remoção já estabelecida mas que, ao mesmo tempo, apontava uma alternativa isenta do custo de extração. No relatório, Latham defendeu que fosse feito um esforço: não o de deslocamento e reaproveitamento do material, mas o de viabilizar o reconhecimento de sua importância histórica, uma vez que aquela materialidade compunha uma síntese concreta do passado industrial inglês.

Foi então que Latham passou a dar nome àquele complexo de xisto. Os montes, designados por ele como “esculturas de processo”, apareceram no documento com essa categorização a fim de incentivar sua preservação e de habilitar outra forma de percepção sobre eles; para que pudessem ser compreendidos como monumentos-síntese de uma herança pós-industrial. No mesmo relatório, quatro morros centrais receberam o nome de Niddrie Woman – indicação de uma marca antropomórfica na paisagem natural, referente ao corpo de uma mulher figurado na reunião dos amontoados. E, para que se efetivasse a conservação desses *bings*, seria preparado, em um primeiro momento, um

projeto de sinalização via marcadores, degraus, quadros de avisos, juntamente com a preparação de informativos e registros históricos a serem dispostos no local. Mais que isso, para que se provocasse a ressignificação da relação já estabelecida entre as “esculturas de processo” e seu entorno imediato, a equipe que trabalhava com Latham acordou em acionar mecanismos legais para que elas pudessem ser registradas como um patrimônio histórico material.

Barbara Stevni, em uma mesa de debate sobre a atuação do APG realizada mais recentemente no ano de 2012 na Raven Row, espaço artístico de Londres, comentou que havia certo tipo de percepção temporal, própria da compreensão filosófica de John Latham, que colidia com a lógica do procedimento burocrático do departamento escocês onde trabalhou. O princípio central da sua cosmologia idiossincrática – constituinte da estruturação teórica que acompanhou a produção do artista do início ao fim – formulava que qualquer empreendimento de reconceitualização só poderia se dar na lida com o tempo, dinâmica esta em desacordo com a orientação de curto prazo da indústria, da mídia, dos governos e das instâncias decisórias da gestão pública, regidas pela vida útil parlamentar. A argumentação de Latham, em defesa do tempo da assimilação, do tempo da sedimentação e da acomodação de qualquer câmbio cultural, garantiu a ampliação do diálogo sobre o impacto que as formas legais de preservação das regiões de Midlothian e West Lothian, como patrimônio, poderiam gerar, a longo prazo, no imaginário social local. Talvez também por isso o relatório por ele apresentado veio a costurar comparações visuais entre as áreas de acúmulo daqueles produtos residuais da indústria vitoriana com esculturas da cultura pré-histórica e com assentamentos neolíticos escoceses².

* * *

No tempo, nem todos os montes alcançaram proteção patrimonial. Inicialmente, dois dos *bings* que formavam *Niddrie Woman* obtiveram

2

A reverberação do debate que cercava a produção da *earth art* de vertente britânica, que se via em voga no momento, também lançou analogias à experimentação encabeçada por John Latham na paisagem escocesa; ainda que no seu caso, ao trabalhar com uma materialidade sintomática da ruína cultural moderna, o cenário natural surgisse mais como um terreno de visibilização de um composto de sobreposições históricas que como um palco para contemplação e espacialização de novos arranjos escultóricos. Para Craig Richardson (2012), foi a “arte conceitual escocesa quem ofereceu comparações mais gratificantes” (arte para a qual “a transformação e transmutação foram fundamentais”). Um dos exemplos por ele comentados foi a exposição *Saltmarsh* de Glen Onwin – inaugurada na nova Scottish Arts Council Gallery, em Edimburgo, logo antes da residência realizada por Latham no Scottish Office –, que evidenciou “a obsessão de Onwin por materiais elementares e pela temporalidade geológica”. Para o pesquisador, aproximar o trabalho de Latham ao de Gustav Metzger também era instrutivo, já que os *bings* poderiam se relacionar diretamente às investidas de transformação material e de um processo desintegrador, em correlação com as colunas de livros queimados de Skoob Towers, de meados da década de 1960, que tinham forte referência à arte pública e aos modos de se fazer “tanto o passado como o presente, na sua indivisibilidade, visíveis” (RICHARDSON, 2012).



■
Imagens acima: Vista dos *Bigs*, montes minerais de xisto betuminoso. West Lothian, Escócia.

Registros fotográficos da ação realizada por John Latham, junto ao Departamento de Renovação Urbana Federal Escocês. Trabalho parte da iniciativa do APG.

Fonte: (RICHARDSON 2007)

Imagem ao lado, abaixo e página ao lado: John Latham em visita aos montes minerais. West Lothian, Escócia. Ação realizada junto ao Departamento de Renovação Urbana Federal Escocês. Trabalho parte da iniciativa do APG.
Fonte: (MACDONALD, 2020)





garantias legais de preservação, como proposto, enquanto outros continuaram sob ameaça. No texto “Waste to Monument: John Latham’s Niddrie Woman” (2012), Richardson comenta que no início da década de 1980, o departamento federal voltou a solicitar a presença do artista, já afastado da instituição, para dar seguimento ao seu trabalho de reconhecimento e legalização patrimonial, o que tornou seu período de permanência e interação com a organização bastante mais prolongado do que inicialmente previsto. O que em princípio se daria em um ano, ao fim, transcorreu por algumas décadas a fio³. A partir de então, Latham passou a defender publicamente a preservação de outros cinco *bings* – intitulados, então, de *Five Sisters* –, uma vez que empresas da construção civil tentavam usar o xisto como material para obras públicas. Foi só posteriormente que se conseguiu preservar o complexo dos cinco *bings* de acordo com a Lei de Monumentos Antigos e Áreas Arqueológicas. Com o esforço, adquiriu-se certa conscientização da importância histórico-social daquele território. Ainda assim, houve monte que, com o passar dos anos, foi inteiramente reutilizado para a pavimentação de rodovias ou requisitado para ser reaproveitado por outros interesses. Isso porque o debate que avaliava alternativas de capitalização daqueles recursos minerais, que levantava possibilidades de sua reciclagem e que media seu impacto ecológico fez emergir embates e posicionamentos diante das investidas do departamento escocês.

No início dos anos 2000, profissionais das ciências e do meio ambiente chegaram a se manifestar em apoio à proteção patrimonial dos montes de lixo mineral. Compreendeu-se que a zona de dejetos parecia ter conformado um habitat único que valia a pena ser mantido e defendeu-se, no relatório “West Lothian Biodiversity Action Plan: Oil Shale Bings” (2005), da geóloga Barbra Harvie, que aqueles *bings* de xisto deram forma a um “habitat não encontrado em nenhum outro lugar na Grã-Bretanha ou na Europa Ocidental”, o que justificaria sua conservação como área de estudos e como “foco de identidade comunitária”. Afirmava-se, no relatório, que “o melhor manejo dos *bings* de xisto betuminoso era manejo algum”, uma vez que, por denotar uma “diversidade considerável de espécies de plantas” (HARVIE *apud* RICHARDSON, 2012) e um ambiente altamente mutável e propício para o crescimento de gramíneas e plantas raras, a área oferecia oportunidades de pesquisa para que agências de conservação pudessem preservar aquele patrimônio pós-industrial da ameaça do extrativismo. Embora acordasse com a importância do reconhecimento e manutenção daquele contexto por sua valia ambiental, a geóloga não deixou de criticar as estratégias de denominação utilizadas por Latham, cuja terminologia e atribuição de termos fixos não havia, segundo ela, contribuído com a comunicação de boa parte de seus pressupostos artísticos. Concepções como “escultura em processo” lhe pareciam imprecisas e prejudicavam a

3

Pode-se até dizer que a imersão de Latham na paisagem escocesa se transcorreu até o fim da sua vida, já que após o falecimento do artista, no ano de 2006, suas cinzas foram deixadas no chamado “heart” (o que configuraria a parte central, ou o coração, do composto de xisto do *Niddrie Woman*, tal como fora seu desejo (MCDONALD, 2020)).

compreensão da proposta de resignificação prática e conceitual dos montes enquanto monumentos.

Para Richardson, o hermetismo que marcava o vocabulário do artista ficou também evidente no léxico da construção textual usada no relatório, cujo resultado foi uma abordagem “mordaz, pesada, estóica e carente de análise objetiva” (RICHARDSON, 2012). Derek Lyddon, que era o planejador-chefe da agência e um dos anfitriões responsáveis por acolher a propositiva do APG, também havia criticado a abstração comunicacional de Latham – e até pedido a Barbara Steveni que o substituísse por algum outro artista, já que “ninguém podia compreendê-lo” (STEVENI, 2012). O pedido (feito ainda antes do início do período de pesquisa junto aos montes de xisto) foi retirado assim que Lyddon viu o artista mobilizando discussões com os funcionários pela cantina do departamento, ativando embates sobre os possíveis destinos da área de resíduos abandonada. Dali em diante o planejador-chefe passou a assimilar a atuação de Latham de outra maneira, reconhecendo seu papel como alguém que ativava reflexões sobre o estrato filosófico presente em meio aos encargos e incumbências rotineiras dos procedimentos do departamento e como alguém que já não operava mais por meio de uma habilidade técnica ou representativa, mas sim por capacidades analíticas, relacionais e dialógicas que se tornavam vetores da forma como sua atuação era percebida pelo entorno. A partir de então, Lyddon passou a identificar o lugar da “imaginação” e da “inteligência criativa”, próprias do processo artístico de Latham, como um ferramental de apoio para que “ideias, possibilidades e ações”, muitas vezes até então não “percebidas” ou “consideradas viáveis”, pudessem ser desencadeadas naquele contexto (LYDDON *apud* RICHARDSON, 2012). Apesar da falta de inteligibilidade do discurso de Latham, com o tempo Derek Lyddon passou não só a apoiar seu desempenho, como a fundamentá-lo aos colegas do setor. No ano de 1975, em uma reunião de comitê na qual se questionou a finalidade da atuação da iniciativa do Artist Placement Group junto ao Scottish Office, Lyddon foi indagado se o artista residente deveria resolver os problemas do departamento. Em resposta, argumentou que a função do artista não era trazer soluções, mas “mostrar problemas que o departamento não sabia que existiam” (LYDDON *apud* RICHARDSON, 2012).

Atualmente, é se debruçando sobre os documentos, relatos e sistemas de anotação de Latham e do Artist Placement Group que parte dessas considerações e pontos de vistas disparados por membros participantes no contexto de ativação do trabalho pode ser acessada. No entanto, tratando-se de um trabalho histórico (acessado via aquilo que foi resguardado e posto em circulação), muito do que foi dito (debatido, incorporado, assimilado ou rejeitado dentro das dinâmicas internas de condução do processo) perdeu-se no caminho. Hoje, a documentação resultante do APG, em toda sua abrangência,

forma parte do *APG Archive*⁴, material que vem sendo catalogado pela TATE Britain, desde o ano de 2004, e pelo arquivo digital *Ligatus*⁵, financiado pela AHRC, de John Latham. Os registros que hoje referenciam a produção da época reúnem um tanto de cópias de relatórios, cartas de negociação, termos contratuais, documentos de estágio, registros de vídeos, propostas de intervenção, ilustrações, fotografias, bem como textos e comentários que agrupam considerações e participações de agentes mais diretamente vinculados à propositiva. Somam-se a esse exercício de sistematização trabalhos de coleta oral (tal como a transcrição da entrevista com Barbara Steveni, feita pelo projeto *National Life Stories: Artist's Lives*, programa de História Oral da British Library; ou os encontros gravados pela Raven Row Gallery, realizados no ano de 2012, por ocasião da mostra *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, nos quais artistas, críticos, historiadores, funcionários e anfitriões de organizações envolvidas reuniram-se para conversar sobre as experiências vividas por cada um). Além das circunstâncias exibitivas pelas quais passou o APG durante seu período de existência, foi essencialmente via arquivo que se garantiu o compartilhamento de um método de trabalho cujo formato processual e impreciso sedistanciava do escopo de atributos e concepções convencionalmente associados à linguagem do mundo da arte – numa lógica não isenta de estranhamento, o que tampouco deixava de ser sintomático do exercício de transbordamento da produção artística do seu campo específico.

Em alguma medida, a proposta metodológica do APG não deixava de estabelecer certa relação com a noção de “crítica institucional”, embora, nesse caso, a ideia de “instituição” extravasasse a redoma artística, abrindo caminho para que esse esforço de mobilização de pensamento crítico e de intervenção simbólica alcançasse não mais somente os museus, as galerias ou as grandes instituições da arte e seus espaços de mediação, mas, também, organizações públicas e privadas da sociedade civil.

Nessa perspectiva, tomando como referência a recepção que a iniciativa recebeu por parte da imprensa e da esfera crítica à época, talvez a leitura que tenha repreendido a propositiva do APG, por enxergar nela um suposto comportamento de cooptação, de alienação, de favorecimento ou de defesa das instituições e corporações com as quais se vinculava, desconsiderasse o traço polifônico latente característico das ações por ela acionadas. O que havia era, sim, um incentivo ao encontro – um encontro de visões cujas condutas não eram previamente delimitadas e cuja natureza dependia do modo como

4

Arquivo digitalizado em: <<https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/default.htm>> com acesso em ago. de 2022.

5

Arquivo digitalizado em: <www.ligatus.org.uk> com acesso em dez. de 2022.

cada artista o conduzia. De todo modo, o formato de trabalho da iniciativa do APG acionava um mecanismo de disparo e de visibilização entre as distintas perspectivas que eram colocadas em confronto e que rondavam as atividades específicas de cada organização. Assim, para que se apreendesse essa multiplicidade de ressonâncias reverberadas pelos processos do APG, era exigida, por sua vez, uma aproximação dialógica, capacitada a reconhecer a estrutura plural e multifacetada assumida pela proposta.

Vale frisar, nesse sentido, o pronunciamento de profissionais de outros setores ao engajarem-se junto aos desdobramentos da propositiva. A presença de vozes e participações que vinham de outros setores operacionais (como do desenvolvimento urbano, do meio ambiente ou patrimônio cultural, que, por sua vez, incorporavam à experiência do artista perspectivas de fora do seu próprio campo) constituíam o caráter polifônico do trabalho como um todo: polifonia essa retratada no composto de forças e interesses divergentes que rondavam o campo decisório que reconduzia o futuro dos *bings*. Não à toa, esses diálogos interdisciplinares acabavam agindo sobre a experiência, assinalando com maior vigor uma permeabilidade entre a arte e outras zonas de produção de conhecimento e exigindo, em consequência, maior atenção às correspondências que se davam entre o campo e as outras esferas sociais.

Não obstante, essa espécie de transbordamento criava também outros formatos de aproximação entre o dito trabalho e espectadores do entorno; num modelo de acercamento bastante díspar àquele que se dá por quem acessa uma obra em visita ao museu. Aqueles que se envolviam com a rotina do artista (funcionários da agência, gestores públicos, chefes administrativos ou mesmo cientistas ou profissionais de outras áreas) acabavam dispendo de uma relação próxima com a proposta do trabalho artístico em si; num tipo de contato diferente daquele que seria estabelecido por quem o acessasse posteriormente via documento, exibição ou qualquer outro formato de representação ou narração. Diferentemente da obra de arte tradicional, dotada de início, meio e fim, cuja percepção de sua estrutura (desenvolvida e finita) poderia se dar por um observador externo e distanciado, o tipo de experiência proposta pelo APG, tomando como exemplo o caso da imersão de John Latham, assemelhava-se mais à noção de um evento (ou de um processo alargado) engendrado no próprio fluxo do tempo contínuo e em um espaço sem bordas, cujo contato direto pedia uma posição interna ao contexto no qual ele se dava. E essa conjuntura de interação com agentes de outras áreas e campos do saber acabava não só aproximando atores sociais naturalmente desassociados do meio da arte para junto da experiência, mas também se tornava, ela mesma, parte integrante do processo criativo – o que dava margem a um tipo de criação de trabalho junto em que a pessoa que o contempla e a pessoa que dele participa confundiam-se entre si.

Contudo, ao mesmo tempo em que se percebe na documentação arquivada a presença do engajamento de funcionários das instâncias administrativas governamentais e técnicos de outras áreas, observa-se pouco registro sobre a participação de moradores da região – o que indica a ausência da estruturação de uma agenda de debate público responsável por apresentar e reorganizar a designação patrimonial da área aos habitantes do entorno. Assim, muito pouco da proposta de análise e de reconceituação lançada por Latham sobre a classificação simbólica do complexo de xisto parece ter sido transmitido ao contexto da vizinhança local, o que aponta um possível distanciamento de vínculo e diálogo estabelecidos com os habitantes das pequenas cidades de Winchburgh e Broxburn, que conformavam as comunidades das cercanias. Na concepção de Craig Richardson (2012), o relatório desenvolvido pelo artista de fato fez referências pontuais aos que vivem no local, à identidade da comunidade e à coerência social, mas não é tão fácil encontrar anotações relativas a planejamentos ou ativações que envolvessem aqueles moradores. Tampouco é fácil localizar apontamentos que incorporassem a vizinhança na discussão, que evidenciassem o esforço de se reorganizar o imaginário coletivo a respeito daquele novo “monumento”, ou mesmo comentários que compartilhassem desafios ou resultados que foram se encontrando e se resolvendo pelo caminho. Nesse sentido, a fim de se identificar os efeitos da proposta a longo prazo no contexto social circunscrito de ativação do trabalho, encontra-se material para compreender afetações junto aos representantes de órgãos públicos, observa-se o envolvimento de áreas técnicas externas à de planejamento urbano; porém, pouco se encontra a respeito de como a comunidade da região foi envolvida e afetada no processo.

Em relação ao meio artístico específico, pode-se dizer que muito do impacto exercido pela iniciativa do Artist Placement Group se relaciona a esse composto colaborativo e interdisciplinar. Inclusive, o próprio APG é apontado, atualmente, como um dos primeiros exercícios britânicos disparadores dos chamados programas de residência, tal como os conhecemos atualmente (RYCROFT, 2019). Não é incomum ver, hoje, a historiografia ocidental fazer referência à iniciativa como parte de um processo histórico responsável por levar a experimentação estética a espaços alternativos e por contribuir com a inserção da prática artística em locais específicos da produção social, o que não deixa de ser fruto da sistematização e visibilidade dada ao arquivo pela Tate.

O que talvez possa fundamentar o destaque que o APG começou a receber no contexto histórico mais recente, além da força da rede por ele ativada, é a durabilidade que o programa alcançou, mesmo tendo surgindo em um momento em que projetos artísticos de longa duração apenas começavam a ser exercitados. Graças às pontes estabelecidas por Bárbara Steveni com representantes do setor público e privado (bem como em razão do apoio

estatal viabilizado pelo British Consul⁶), a iniciativa pode-se manter ativa até 1989. Depois disso, o programa sofreu transformação e mudou até de nome, num processo de transição encabeçado por Steveni, em conjunto com outros membros do coletivo. A partir de então, atuando sob a sigla O + I (ou Organização + Imaginação) e descrevendo-se como “uma iniciativa independente e internacional”, formada por uma rede de “consultoria e organização de pesquisa”, cujo conselho de administração era constituído por “membros e consultores especializados, no qual se incluíam artistas, funcionários públicos, políticos, cientistas e acadêmicos de diferentes disciplinas” (TATE, 2022), o projeto teve continuidade mantendo-se interessado em testar exercícios estéticos organizados em temporalidades prolongadas e atestando sua aposta em seguir posicionando o processo criativo (na sua natureza contextual e colaborativa) no lugar da execução de uma obra física tradicional.

Por fim, parece terem sido abertos, via o APG, espaços férteis para se analisar condições de impacto e transferência insurgentes de zonas limítrofes de atuação – onde a arte entra em encontro com outros procedimentos e desempenhos operacionais – e também para se avaliar as potências emergentes do embate coletivo, na diversidade social que constitui seus procedimentos artísticos. Afinal, no reconhecimento da multiplicidade que estruturava aquelas experiências artísticas se encontrava também subsídio para se anotar suas próprias irradiações e alguns dos efeitos e implicações epistemológicas que começavam a ser por elas disparadas – de modo que foi no processo em si e em suas reminiscências que se estruturou sua base de ação. Já que, ao fim e ao cabo, o que parecia estar em jogo não era o que a iniciativa havia impulsionado como resultado artístico em si (como legado fixo ou como materialização do seu registro histórico), mas, sim, o que ela sugeria e significava enquanto potencial metodológico de uma troca marcada pela polifonia no seu alargamento temporal – reflexão esta que ainda será cara aos trânsitos que a arte atravessa nos dias de hoje.

6

Ainda que em 1972 o British Consul tenha suspenso seu apoio financeiro ao APG, alegando que o programa estava mais comprometido com uma espécie de “engenharia social do que com a arte pública” (TATE, 2022), vale comentar que o órgão governamental exerceu papel significativo no repasse de recursos a projetos interdisciplinares ligados à cultura, bem como aos que atuavam fora do eixo institucional.

Um polo de debate

o simpósio de Manchester

Naquele ano, reuniram-se em Manchester gente de Chicago, de Brisbane, de Dusseldorf e até de Baguio, ainda que a maior parte viesse dos Estados Unidos ou fosse de lá mesmo, de alguma região da Grã-Bretanha. Havia historiadores e professores universitários, havia também alguns editores e curadores independentes, mas a grande maioria era membro de coletivos de artistas ou representantes de organizações e iniciativas (as chamadas *artists-led initiatives*) que vinham testando processos de trabalho que buscavam explorar zonas de interseção da arte com outros campos do conhecimento. A reunião se deu em setembro de 1994 e o motivo do encontro era a realização do simpósio internacional *Littoral: New Zones for Critical Art Practice: artist's projects in the context of social, environmental and cultural change*, organizado pelos teóricos Ian Hunter e Celia Lerner, juntamente com o departamento de Artes Visuais da Universidade de Salford, na cidade de Manchester. O simpósio era o resultado de um mapeamento de experimentações artísticas que vinham lançando outras formas de se pensar o espaço público; embora, mais que nada, o encontro parecesse se dar a partir de um desejo de se formar conceitos e lentes de análises que pudessem dar conta desse perfil de produções, já que parte dele resvalava pela borda de gêneros já sedimentados no campo específico da arte contemporânea, como da performance, intervenção urbana, *site specific* ou mesmo do situacionismo e da *land art*.

Ao longo dos quatro dias de evento, ouviu-se um tanto de gente envolvida com processos de trabalhos artísticos que vinham atrelando-se mais diretamente à esfera social e a instâncias de interação com profissionais de

outros campos. Ouviu-se o pessoal do grupo Platform, coletivo londrino que vinha embaralhando desde os anos 1980 ações de arte, ativismo e pedagogia. Platform, que segundo seus representantes teve influência tanto do desenho metodológico do APG, como da noção de “escultura social” de Joseph Beuys, emergiu junto com o avanço do thatcherismo e com a consequente redução do escopo de intervenção política do Estado nas esferas da economia e do bem-estar social e firmou interesse em problematizar os modos de produção energética e os impactos ecológicos gerados com a aceleração do desenvolvimento industrial. *Still Waters*, trabalho realizado pelo coletivo no início dos anos 1990, ganhava bastante destaque e visibilidade no campo da arte naquele momento. A proposta da ação havia sido a ativação de um mês de palestras, caminhadas e intervenções artísticas a fim de ressuscitar os rios Fleet, Walbrook, Effra e Wandle, cujos leitos já haviam sido soterrados junto com o sistema de esgoto subterrâneo que corria abaixo de avenidas do centro histórico londrino. O projeto, que diluía algum gesto estético com objetivos práticos que tentavam viabilizar outras possibilidades de energia renovável local, contou com o envolvimento de engenheiros e ativistas e recebeu apoio do Arts Council que começava, cada vez mais, a apostar em trabalhos que uniam “artistas a pessoas de outras disciplinas e conhecimentos fora das artes” (PLATFORM, 2022).

O encontro em Manchester contou também com a participação do casal Harrison, dupla de artistas e professores da Universidade da Califórnia (São Diego), que vinha atuando desde os anos 70 em colaboração com agentes de vários campos do saber. Tanto Newton quanto Hellen Mayer, ocupavam lugar de importância na discussão histórica recente que aproximava a disciplina artística do embate ambiental – e não à toa, o tema havia ganhado relevância nos debates do simpósio. Trabalhos como *Art Park: Spoils’ Pile Reclamation* (1976 - 1978), em que se buscou um processo de regeneração da pilha de entulhos gerados pela construção da Usina de Niágara, já vinha operando há mais tempo com a lógica da imersão contextual, do envolvimento comunitário e do formato de trabalho de longa duração. A proposta consistia na reivindicação da área pública, em desuso, que resguardava os espólios da construção da hidroelétrica, através da produção de instalações feitas com a colaboração de moradores e representantes de organizações comunitárias do entorno. *The Lagoon Cycle* (1974-1978) foi outro projeto da dupla que assumiu duração prolongada. A partir de um processo de estudo de campo e de anotação cartográfica, *The Lagoon Cycle* (do qual parte documental se encontra hoje no acervo do Centro Pompidou) se deu pela aproximação dos artistas com o ecossistema das lagoas e estuários da orla do Pacífico, a fim de explorar questões socioambientais relacionadas aos ecossistemas marinhos (como a poluição, o aumento do nível do mar, a perda de habitats naturais e o declínio da biodiversidade), junto dos povoados costeiros, de pesquisadores e organizações ligadas ao meio ambiente. O projeto aproximou registros da experiência vivida pela região litorânea com narrativas ficcionais

acompanhadas de pinturas, diagramas e fotografias que resultaram em exposições instalativas e projetos editoriais. À época do simpósio, a dupla recém estruturava o chamado The Harrison Studio, criado nos primeiros anos da década de 1990. O estúdio marcou um momento de intensificação de projetos envolvidos com procedimentos de caráter interdisciplinar, de modo que a atuação criativa dos artistas foi se tornando ainda mais próxima da parceria de biólogos, urbanistas, ambientalistas, habitantes das áreas de atuação de cada projeto e profissionais de outros setores.

Enquanto isso, Grant Kester, que já vinha escrevendo sobre questões de arte e ativismo desde meados da década de 1980, à época também editor da *Afterimage* (revista trimestral de arte e cultura visual publicada desde 1972 pelo *Visual Studies Workshop*, em Rochester, Nova York) trazia ao debate sua análise sobre o trabalho *Soul Shadows: Urban Warrior Myths* (1993), da videomaker estadunidense Dawn Dedeaux. A proposta de Dedeaux (artista branca de família de classe alta da cidade de New Orleans), que partiu da sua interação com detentos de unidades prisionais de Louisiana, tomou forma a partir do desejo de superar seu medo de jovens negros, após ser assaltada em um bairro francês (KESTER, 2000). Ao se vincular com Wayne Hardy e seu irmão caçula Paul, figuras ativas da rede de tráfico de drogas de Nova Orleans, a artista começou a acompanhar a dupla, com câmera em punho, num processo que a levou, ao longo de alguns anos, a conduzir uma investigação junto a infratores integrantes do sistema carcerário e socioeducativo da cidade. Mas de acordo com Grant Kester, Dedeaux não deixava de posicionar esse grupo social como uma espécie de “veículo para sua própria terapia imersiva”. Ao ser adaptada a uma mostra instalativa, multimídia e itinerante que percorreu pelas cidades de New Orleans, Baltimore e Los Angeles, a pesquisa da artista ainda resultava numa representação homogeneizante daqueles jovens adolescentes envolvidos no projeto, por situá-los, na sala de exibição, como “cifras da criminalidade”. Nas palavras de Kester, “embora existissem muitas ‘vozes’ na instalação montada (ou mais propriamente uma cacofonia de fitas de áudio e vídeo que corria constantemente pela mostra), a ‘voz’ narrativa dominante no espaço expositivo era mesmo a de Dedeaux” (KESTER, 2000). Desse modo, o que parece ter sido um dos motores do debate levantado por Grant Kester no evento de Salford – mais do que a problematização de um projeto acomodado a acepções ainda discriminantes e estruturais dirigidas ao povo negro –, foi o escrutínio sobre o papel que o artista desempenhava, como figura cultural singularmente privilegiada, em processos artísticos vinculados à alteridade (KESTER, 2000).

Ao longo daqueles dias de encontro, ouviu-se também Mary Jane Jacob, curadora norte-americana do projeto expositivo *Places With a Past*. Enraizada na história local de Charlestown, pequena cidade da Carolina do Sul, a exposição de 1991 vinha sendo referência àqueles que queriam pensar noções de território e localidade aplicadas ao exercício curatorial e a procedimentos

investigativos na elaboração de trabalhos de caráter situado. Mas Jacob também trazia sua experiência frente a outros projetos curatoriais como o *House of the future* (1991), de David Hammons, vinculado ao *Festival Spoleto*, ou *Culture in Action* (1993), financiado pela *Sculpture Chicago*. Em *Culture in Action*, a curadora propôs aos artistas convidados que se envolvessem com diferentes comunidades de Chicago, em geral a partir de processos de pesquisa alocados em bairros que alertassem algum tipo de vulnerabilidade social. Foram dessas instâncias de interação que surgiram trabalhos como *Flood* (1992-1995), ligado ao Grupo Haha, em que um jardim hidropônico tomou conta de uma loja ao norte de Chicago, onde participantes cultivaram vegetais, hortaliças e ervas terapêuticas para pessoas com HIV. Por vários anos, *Flood* organizou sua atuação com base em encontros de integração, ao mesmo tempo em que fornecia refeições quinzenais, atividades educacionais, espaço para reuniões, eventos públicos e informações sobre nutrição e terapias alternativas, bem como um local para jardinagem.

Foi de *Culture in Action* que surgiu também o *Tele-Vecindário* (1992-1995), trabalho do espanhol Iñigo Manglano-Ovalle, situado em West Town – área demarcada pela imigração e predominantemente habitada por mexicanos, porto-riquenhos e descendentes da América Central que já vinham, há algum tempo, sentindo o impacto da segregação social e da violência do tráfico pela região. Apostando na articulação com líderes comunitários e associações de bairro, Manglano-Ovalle encabeçou a formação do chamado Street Level Video (SLV), coletivo de vídeo cuja produção e captura era pensada pelos habitantes de West Town. A partir de então, foi se organizando uma série de eventos no formato de tertúlias – modelo de encontro comunitário tipicamente latino-americano que se instalava na frente das casas dos residentes, por suas varandas e meio fios. Em um dos encontros, uma instalação com 75 monitores esparramados pelas ruas trazia registros de situações domésticas e de diálogos corriqueiros da comunidade gravados pelos jovens de lá. O acercamento dos moradores com cenas cotidianas que transmitiam boa parte das rotinas e daqueles vínculos locais, em meio ao espaço público, operou em algum grau de reconhecimento entre os próprios habitantes – e chegou até a sensibilizar membros de gangues rivais apartados por conflitos antecedentes. Aqueles âmbitos de escuta e de sociabilidade também permitiram com que se ampliasse, aos poucos, discussões sobre gentrificação, violência pública e economia local que impactava o imaginário social, de modo a operar no reforço de uma autoestima coletiva, bem como na ressignificação de alguns dos embates que se viam latentes na localidade. Reconhecido como “uma das primeiras organizações sem fins lucrativos do país a oferecer acesso à tecnologia e treinamento em artes de mídia para jovens da periferia urbana” (STREET LEVE, 2022), e com a aquisição de um ponto comercial com computadores doados e acesso à internet, o coletivo Street-Level Video pode seguir atuando, mesmo após o término da ação de Manglano-Ovalle. Assim, envolvida em atividades que começaram a extrapolar o campo do vídeo (ao abarcar também produções de áudio, música, animação

em *stop-motion* e artes gráficas), a iniciativa, ativa até hoje, virou um projeto de referência cultural no contexto de West Town.

Mas *Culture in Action* reuniu ainda outros artistas e uma delas foi Suzanne Lacy, outra participante presente no encontro em Manchester. No projeto curatorial de Mary Jane Jacob, Lacy havia realizado um movimento de resgate e de homenagem a mulheres cujo papel social fora importante na região de Chicago ao fincar em pedras, dispostas pelas ruas da cidade, nomes como os da artista Joan Harris ou de Jane Adams, socióloga, ativista e assistente social. Em parceria com moradoras locais (responsáveis por ativar uma rede de reconhecimento e de popularização dessas biografias) Lacy ergueu cem monumentos de pedra calcária ao longo de um período de cinco meses; numa ação que culminou em um vídeo gravado com outras lideranças feministas.

Antiga parceira de Judy Chicago, Suzanne Lacy havia também recentemente se envolvido no projeto *The Roof is on Fire* (1993-1994), em colaboração com Annice Jacoby e Chris Johnson. A ação estimulou encontros entre centenas de estudantes do ensino médio, reunidos no terraço de um edifício de estacionamento na cidade de Oakland, comprometidos com o debate sobre o problema racial. A interface entre adolescentes e professores (via troca discursiva) contribuiu para que ministrantes da rede de ensino atualizassem o modo de abordagem e de problematização de pautas ligadas à formação identitária (e seus embates) com o público mais jovem. A ação fazia parte de um projeto mais amplo, chamado *The Oakland Projects* (1991-2001), que consistia em uma série de dez anos que reunia projetos atrelados ao ativismo político e a performances situadas no espaço urbano, pensados por Lacy em parceria com o público juvenil da região de Oakland, na Califórnia.

No mesmo ano da realização do simpósio, a artista (e também reitora da California College of Art and Crafts) lançava o livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1994). Além de sua atividade como artista, Lacy vinha se aproximando de projetos e experimentações similares às suas, a fim de investigá-las sob o ponto de vista teórico e de testar vocabulários que pudessem dar nome a esse complexo de linguagens que cada vez mais pareciam ignorar a relação convencional estabelecida entre a arte e seus espaços de mediação – e que encarava, por sua vez, a inserção de suas propositivas de forma distendida em meio à esfera social. O conceito, defendido por ela como um novo gênero para a arte pública (*new gender of public art*¹), estabelecia

1

Lacy é autora do livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, de 1994, importante texto para a compreensão do movimento “*new genre public art*”. No livro, Lacy discute práticas artísticas que surgiram na década de 1990 e que vinham transcendendo os limites convencionais do que era considerado arte pública. Ao invés da lógica monumental ou escultórica, esse novo gênero implicaria em abordagens mais colaborativas e interdisciplinares, onde o artista trabalharia em estreita colaboração com as comunidades do entorno de criação do trabalho. Em experimentações deste tipo, essas obras frequentemente tomam a forma de performances, instalações, intervenções urbanas e outros formatos não convencionais, e são projetadas para estimular a reflexão e a discussão crítica atrelada às aspectos sociais e políticas conectados às contingências das comunidades envolvidas. (LACY, 1994).

Imagem à esquerda: *Spoils Pile Reclamation*, Art Park, ação de Helen e Newton Harrison, imagens de 1977 e 1978. Fonte: (STANFORD, 2022).

Imagens à direita: *Flood*, ação do coletivo Haha para o projeto *Sculpture Chicago's: Culture in Action*, curado por Mary Jane Jacob. Cidade de Chicago, 1992. Fonte: (JACOB, 2022)





■
Tele-Vecindario, ação criada pelo artista Iñigo Manglano-Ovalle para o projeto *Sculpture Chicago's: Culture in Action*, curado por Mary Jane Jacob. Cidade de Chicago, 1992. Fonte: (JACOB, 2022)





Imagens dessa página: *The Roof is on Fire* (1993-1994), ação realizada por Suzanne Lacy, Annice Jacoby e Chris Johnson, parte do projeto *The Oakland Projects* (1991-2001), série dez anos de instalações, performances e ativismo político com a juventude da cidade de Oakland, California. Fonte: (LACY, 2022)



diálogo com outras proposições da época, como as de Martha Rosler (1991) ou W. J. T. Mitchell (1992), também responsáveis por publicar análises sobre essa aparente mudança de perspectiva sobre a ideia de espaço público na produção contemporânea. Além de dar base ao debate intelectual que vinha tentando enfatizar a necessidade de se pensar esse “público” num embate mais direto com seu aspecto sociopolítico, a expressão cunhada por Suzanne Lacy passou a ganhar espaço no campo acadêmico e chegou a acompanhar, posteriormente, a formatação de disciplinas e estruturas curriculares dedicadas ao tema no contexto norte-americano.

O simpósio de Manchester também contou com a presença de representantes da Fireworks, galeria australiana recém-aberta que começava a chamar alguma atenção no circuito de arte contemporânea de Brisban por incorporar produções de povos originários no seu grupo de artistas representados e por apostar na visibilização de projetos colaborativos que aproximassem a obra de artistas indígenas e não indígenas. Além de Fireworks, projetos como Whaur Extremes Meet (iniciativa de pesquisa em arte, arquitetura e meio ambiente de Glasgow), Progetto Cuspide (iniciativa artística, ecológica e cultural de Veneza), Coopérations (projeto de arte e educação de Luxemburgo voltado a grupos sociais com incapacidades), South Island Art Projects (iniciativa artística e colaborativa neozelandesa), BüroBert (coletivo de artistas e publicadores de Dusseldorf) e ArtLink (iniciativa irlandesa que aproximava o exercício artístico do desenvolvimento regional em Donegal), também compareceram no encontro.

O simpósio ainda evidenciou algum esforço em mapear e incorporar a contribuição de profissionais do Sul Global, em quebra com a hegemonia do eixo euro-estadunidense, embora isso tenha se dado em menor quantidade. Foi o caso da participação do BAG (Baguio Artists Guild), coletivo formado por artistas filipinos da cidade Baguio, que retomavam a ideia de guilda como um modelo de trabalho onde o intercâmbio de técnicas e ideias era passado de geração em geração. Financiado por entidades civís, o coletivo surgiu logo após um terremoto que havia devastado a região. Na sequência, com a formação de uma rede de apoio de organização de tarefas de auxílio e reconstrução, firmou-se um projeto comunitário de desenvolvimento cultural de formato aberto, já que qualquer um que quisesse poderia se somar, trazendo consigo seus saberes e repertórios específicos.

No material informativo institucional de difusão do simpósio, no parágrafo que apresentava a listagem de participantes de *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*, constava também descrito o comparecimento de “outras iniciativas artísticas dos Estados Unidos, Canada, Argentina, Inglaterra e Austrália” (HUNTER; LERNER, 1994). Ou seja, sem maiores informações, e sem a identificação de qualquer nome de projeto, de cidade de proveniência ou

membro representante, surgia implícito e timidamente a presença da América do Sul. Na verdade, o único representante da América Latina que havia ido à Inglaterra a proferir uma fala na programação do encontro fora o projeto Ala Plástica: um coletivo argentino recém-formado, surgido no ano de 1991 junto à região da cidade de La Plata, cuja atuação centrava-se nas orlas e zonas costeiras do estuário do Rio da Prata (canal que previa acesso aos rios Paraná e Paraguai e que vinha sofrendo o impacto do fluxo hídrico de cargas, da atividade extrativista e agroexportadora responsável por afetar diretamente os ecossistemas e as vidas ribeirinhas do entorno). Resultante da junção do artista, advogado e ambientalista Alejandro Meitin, com o horticultor Rafael Santos e a arte-educadora Silvina Babich (jovens estudantes ligados à UNLP, Universidade Nacional de La Plata), Ala Plástica vinha experimentando formas de entrecruzamento de suas atividades poéticas com discussões de política pública ligadas ao urbanismo e ao meio-ambiente. À época, o coletivo era ainda pouco conhecido fora do âmbito local. Fora Nora Zimmermann, uma estudante argentina, então pesquisadora de pós-graduação na Inglaterra, quem mapeou a ação do coletivo enquanto participava de um estudo de levantamento de programas artísticos que explorassem pontos de convergência entre a arte e outras disciplinas. Vinculada ao programa de Artes Visuais da Universidade de Salford, foi a própria pesquisadora, já atrelada às linhas de investigação de Ian Hunter e Celia Lerner, quem estabeleceu a ponte de contato entre os membros do Ala Plástica e os coordenadores do simpósio. A partir de então, o coletivo sul-americano se tornaria parte de uma rede internacional de debate formada por pesquisadores, teóricos e artistas – em grande medida aglutinada a partir do encontro em Manchester – que o acompanharia em sua trajetória dali em diante e se manteria ativa até os dias atuais.

* * *

Mobilizada no título do simpósio, a expressão *littoral* passou a ser repercutida à época como um vocabulário em comum que tentava dar conta da complexidade estrutural do formato das práticas artísticas que vinham sendo ali apresentadas. Na sequência, o termo começou também a aparecer na produção teórica intelectual de participantes do evento. Ian Hunter, ele mesmo, já anunciava há algum tempo seu interesse particular em projetos que emergissem junto de atores não profissionais da criatividade – já que a arte tendia, ao seu ver, a estetizar os problemas e a circunscreve-los em domínios fechados e já organizados em seu próprio meio. Desse modo, o

conceito *littoral*, por sua natureza híbrida e intersticial (KESTER, 2013a, p. 10) – ao reforçar a ideia de uma interface que incluía mais do que apenas uma “conversa” entre praticantes e coparticipantes (ou mais do que uma interação entre obra e público após seu processo de concepção), mas que remetia a um modelo de experimentação artística capaz de abrir canais para uma ideiação compartilhada com representantes de outras áreas da prática social –, serviria justamente em referência a projetos artísticos cuja dimensão discursiva interligava-se, diretamente, a outros debates, ideologias e narrativas para além de seu campo específico. Divulgado no material institucional do simpósio, o termo já aparecia com o objetivo de reconhecer “novos tipos de organizações pensadas por artistas” – iniciativas essas que buscavam um engajamento com questões do mundo real por meio de “processos colaborativos, prolongados e interdisciplinares” (HUNTER; LERNER, 1994), modulados em estratégias improvisadas a partir do convívio e comprometidas com práticas da vida social.

Porque littoral? Sentimos que esses projetos e iniciativas liderados por artistas podem representar o surgimento de uma nova área ou gênero na arte, uma espécie de *zona littoral* indeterminada para a uma prática artística crítica, localizada em algum lugar entre o mundo da arte e o mundo da vida real. O litoral, em termos geográficos, é uma ‘zona aberta’ entre a terra e o oceano, ou um habitat temporário para formas de vida existentes entre as altas e baixas marés. [...] Muitos desses projetos de artistas e iniciativas interdisciplinares estão agora ativos, ou emergem em diferentes partes do mundo. Alguns deles se concentram em projetos ou pesquisas relacionadas a questões ambientais/ecológicas, a novas tecnologias e sistemas de comunicação on-line, a programas de pesquisa social e econômica, a trabalhos educacionais com escolas e crianças, desenvolvimentos comunitários e questões urbanas, a iniciativas artísticas de povos indígenas e novos modelos para projetos com curadoria internacional [orientados a contextos locais]. Um dos objetivos do simpósio é facilitar o trabalho internacional e a troca de informações sobre o trabalho nesses campos. (HUNTER; LERNER, 1994)

O próprio Grant Kester também se debruçou sobre a problematização de uma arte dita “litorânea” nos anos seguintes ao encontro (termo que deu margem a alguns de seus estudos posteriores atrelados à estética dialógica e à dita ‘arte socialmente engajada’). Em “Dialogical Aesthetics: a Critical Framework For Littoral Art” (texto publicado na revista inglesa *Variant*, em 1999), Kester abordou a terminologia *littoral* a partir de seus atributos interdisciplinares e de sua capacidade de anunciar ações que operariam “entre discursos” (arte e ativismo) e “entre instituições” (entre a galeria e o centro comunitário, o bloco habitacional ou outras organizações civis). Bruce Barber, artista e educador neozelandês, Coordenador de Estudos de Intermídia da Universidade NSW, em Sydney, também presente no encontro de Salford, foi outro ator ativo na difusão do debate conceitual para além do contexto de Manchester. Tanto em “The Art of Giving”, texto de 1995 apresentado no Instituto Goethe, na Austrália, como em “Littoralist Art Practice and Communicative Action”, palestra apresentada

em 1996 na Khyber Center for the Arts (na Nova Escócia), reforçou a definição de *littoral* como essa zona intermediária, cujo sentido simbólico apontava àqueles projetos que escapavam dos contextos convencionais do mundo da arte institucionalizado e se viam no limiar com o cotidiano civil (LEGER; BARBER, 2013). Ainda que o termo *littoral* tenha perdido fôlego na década subsequente, tornando-se hoje cada vez menos utilizado, viabilizou-se a partir da problematização do conceito, a importância em se olhar para esses novos modos de práxis a partir do “apagamento das fronteiras entre teorização, produção artística, agência curatorial e ensino” que eles mesmos anunciavam² (LÉGER; BARBER, 2013, p. xi).

Mais do que nada, o esforço em se testar um denominador comum refletia uma vontade de se reconhecer alguns dos traços e das idiossincrasias que sinalizavam contrapontos entre as práticas debatidas no contexto do evento em relação a exercícios poéticos do passado. Porque mesmo que grande parte dos procedimentos artísticos contemporâneos compartilhados reproduzissem condicionamentos de experimentações históricas já consagradas, haviam neles outros modos operativos que careciam de análise. Alguns dos atributos ali em cena até nem eram novidade ao campo da arte. Quer dizer, questões como o empreendimento de estratégias de interação com o público ou mesmo a defesa por vezes explícita de interesses políticos eram, sem dúvida, herança das neovanguardas e até mesmo de antes delas. O envolvimento que muitos daqueles artistas demonstravam com incursões por âmbitos do espaço público ou inclusive por áreas rurais ou da periferia urbana, muitas vezes desabastecidas de instituições culturais, refletia desdobramentos de metodologias já introduzidas na história da arte há mais tempo. O próprio distanciamento da noção de arte enquanto materialidade objetual tampouco era incomum, tanto é que a produção intelectual que olhou para o formato performático ou instalativo, para intervenções públicas ou mesmo para ações ligadas à crítica institucional de décadas anteriores, já constatava um transcurso rumo à desmaterialização, percebido no aumento de uma produção poética cuja ênfase processual tomava conta do objeto físico – tal como já posto por Lucy Lippard e John Chandler, no ano de 1968. Havia sim na base das iniciativas artísticas participantes do simpósio um levantamento de procedimentos de raiz conceitual; porém tratava-se de uma noção conceitual cada vez mais circunscrita à localidade, de modo que tais procedimentos, por sua vez, passavam a insistir, mais e mais, na “inseparabilidade entre obra e contexto” –, bem como num contexto cada vez menos inocente (KWON, 1997). Como disse Miwon Kwon, curadora e historiadora da arte coreana, não foi só o objeto de arte que começou a sofrer, nesse período, sua própria desmaterialização, mas também o lugar (ou sítio), uma vez que ele passa a

2

As análises de Bruce Barber foram adensadas posteriormente em *Littoral Art and Communicative Action*, livro editado por Marc James Léger, em 2013.

ser acionado por vieses econômicos, políticos ou epistemológicos, mais que somente por suas condições físicas e geográficas (KWON, 1997, p. 91).

No entanto, todas aquelas proposições mapeadas, que demarcavam em síntese uma conjuntura de proliferação de trabalhos artísticos emergentes em contextos comunitários específicos, evidenciavam em comum não somente um formato aberto de articulação social com um público participante, mas se constituíam, muitas delas, através de dinâmicas nas quais a interação entre artistas e não artistas tornava-se ponto de partida de processos de concepção. E assim, invocavam um formato de troca colaborativa que se alargava ao longo do tempo. Nesse sentido, o que essas proposições pareciam reforçar, numa quebra com a experimentação histórica mais recente, era a profusão de um modelo de recepção estética não mais condicionado à lógica do instantâneo, mas que agora se prolongava tanto em métodos de longa duração, como no desejo de sua própria continuidade (KESTER, 2013a, p. 14).

De certo modo, a natureza distendida de projetos como os de Suzanne Lacy, prorrogados no contexto de Oakland; ou como as instalações de Iñigo Manglano-Ovalle no modelo de tertúlia, capazes de acionar um polo de produção videográfica encabeçado pelos próprios jovens da zona oeste de Chicago ao longo de décadas a fio; não deixava de desafiar a expansão de recursos destinados à cultura, ao reivindicar repasses para além das fronteiras convencionalmente estipuladas do circuito da arte. Esse esforço também foi lançando alternativas para que a própria noção de arte traçasse maneiras de pertencer a uma sociedade multicentrada, além dos enclaves de uma elite. Em *The Lure of The Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, Lucy Lippard comenta esse impulso de descentralização. Nessa busca por novos espaços de atuação, práticas como essas foram testando procedimentos que permitissem um transbordamento do seu campo institucional, buscando modos de trabalho que operasse de forma mais contínua e imanente que exercícios de circulação ou deslocamentos transitórios. Para a autora, o termo “local” propunha justamente uma revisão sobre o auto-centramento, sobre o isolamento e o próprio eugenismo, mais especificamente aplicado ao mundo da arte (LIPPARD, 1997).

Além do mais, o conceito de *littoral* postulado pelo simpósio em Manchester, não só se viu rebatido em parte da produção intelectual que se voltava ao tema, como também assumiu posteriormente o formato de um laboratório prático de trabalho. À época, além de pesquisadores, Hunter e Lerner também tocavam o coletivo Project Environment, iniciativa inglesa de perfil colaborativo e interdisciplinar que em seguida transformou-se no chamado Littoral Arts Trust, fazendo uso do termo explorado no simpósio. A fundação da iniciativa fez com que o casal se deslocasse, no final da década de 1990, até Cylinders Estate, localidade essa que ficava a uma viagem de trem de quatro horas de

Londres, ladeada pelos lagos de Langdale Valley, na região de Cumbria, ao norte de Manchester. Foi lá onde eles começaram a estruturar um núcleo de pesquisa atento às intersecções de ordem tanto simbólica como geográfica das fronteiras que dividem a arte contemporânea da cultura no contexto rural britânico. A região onde surgiu essa iniciativa já era conhecida na história da arte pela passagem que John Ruskin, Kurt Schwitters e Richard Hamilton haviam tido por lá. Foi no chamado “celeiro de Merz” – lugar onde o dadaísta Kurt Schwitters armou seu ateliê e onde passou seus últimos dias em 1947, após escapar da Alemanha nazista – que a iniciativa Littoral Arts Trust fincou pé e formatou um programa de residência em que artistas passaram a ser convidados a produzir trabalhos vinculados às especificidades culturais daquele entorno. Stephanie Sherman, curadora e pesquisadora vinculada à Universidade da Califórnia de São Diego (USCD), especialista em sistemas de plataformas colaborativas, conta que o celeiro de Schwitters fora abandonado após sua morte por alguns anos. Em 1968, Richard Hamilton resgatou a última instalação da Merzbau montada por Schwitters que se encontrava em decomposição no celeiro. E assim, removeu toda a parede que a continha e a reinstalou permanentemente na Galeria Hatton em Newcastle. Foi então que Hunter e Lerner compraram a propriedade em 1998 e, “no espírito de Schwitters”, a converteram em um local sazonal para artistas e estudantes “realizarem interpretações e investigações conceituais e colaborativas” em diálogo com habitantes da região e com os produtores rurais das propriedades vizinhas (SHERMAN, 2015).

O que vale frisar aqui é que, até hoje, o projeto é tido como referência àqueles que buscam pensar aspectos práticos, metodológicos, conceituais e orçamentários para a elaboração e efetivação de políticas públicas dirigidas à zona rural. Isso porque enquanto o núcleo de experimentação artística do Littoral Arts Trust foi estimulando a produção de trabalhos que partiam da colaboração com a diversidade cultural dos grupos comunitários de Cumbria, criava-se, em consequência, instâncias de trabalho baseadas no estímulo à troca, à escuta e ao convívio prolongados com moradores locais – o que fez com que se formatasse um sistema de produção artística em conjunto com o conhecimento específico daqueles fazendeiros, sindicalistas, produtores rurais, representantes de organizações e de agências de saúde, num processo de interrelação que Lucy Lippard chamaria de “interpretação ambiental”, ou *environmental interpretation* (LIPPARD, 2000, p.6), em valorização ao processo de concepção artística que se estruturaria a partir do reconhecimento e do levantamento de saberes locais. Com isso, a iniciativa fundada por Lerner e Hunter catalisou um processo de reivindicação por políticas culturais que pudessem abarcar aquelas articulações – algo que, no tempo, foi permitindo a formação de uma rede de pesquisadores e gestores culturais voltados às práticas rurais (em grande parte em parceria como o *Arts Council England*, *European Agricultural Fund for Rural Development* e outras organizações). A iniciativa segue ativa até hoje e tem trabalhado com a atualização de

definições semânticas de rural e neorural em relação à arte contemporânea e com a implementação de cursos e programas acadêmicos voltados ao assunto nas estruturas curriculares de ensino nacional.

* * *

Richard Sennett diz existir dois tipos de limites: o das divisas e o das fronteiras. A divisa, para o sociólogo, seria um limite relativamente inerte, onde a atividade se obstrui ou se rarefaz. Nesse quesito, teríamos o muro, o precipício, o viaduto, a rodovia de oito pistas que isola uma parte da cidade da outra ou mesmo a barreira arquitetônica que separa uma área privada daquela onde se tem um livre fluxo de circulação. Por outro lado, uma rua limítrofe usada por duas comunidades de bairros distintos poderia ser vista como uma fronteira. Se a divisa é usada para manter uma ordem social, estabelecer hierarquias ou exercer algum tipo de divisória excludente; a fronteira ofereceria mais flexibilidade, podendo ser entendida como um espaço de contato cujo status é fluído e um tanto quanto cambiante. Nas geografias naturais, seria uma zona de tensão em constante mudança. Tal como uma área litorânea – como zonas de várzeas, de pantanais ou pontos intermediários entre marés, percorridos alternadamente pelo deslocamento entre o mar, o lago ou o rio e a terra, em locais que guardam neles intensa atividade biológica –, a ideia de fronteira, para o autor, é a síntese simbólica de uma área limítrofe intrinsecamente ativa, dotada de âmbitos de convívio, de embates, de contato e negociação; assim como espaços sociais, onde se dá o encontro cultural com a diferença (SENNETT, 2021, p. 101). Em sua análise sociológica, Sennett entende que são precisamente nessas zonas complexas de pluralidade, nas quais decorrem longos períodos de convivência, nas quais se sobrepõem modelos econômicos e distintas formas de vida (locais onde a entropia é frequente e o terreno é instável) que se encontram as melhores condições para se ativar a troca e se experimentar modos de cooperação.

São também desses contextos incertos e intersticiais (fronteiriços tanto no âmbito sociocultural, como no marco disciplinar) de onde emergem boa parte das práticas artísticas aqui em referência; ou onde mais se encontra potência para que elas venham a, eventualmente, aparecer. Reinaldo Laddaga, teórico e pesquisador argentino, corrobora essa mesma ideia e sinaliza que ao promoverem condições de diálogos abertos, contínuos e interdisciplinares nos territórios onde se dão, incitam, elas mesmas, novas instâncias de revisão

da já desmantelada ideia de autonomia artística, ao substituírem a noção tradicional de experiência estética por lógicas procedimentais irregulares e bastante imprecisas, que distendem não só a noção de processo, como também a de colaboração (LADDAGA, 2006).

Na concepção de Laddaga, por abrigarem canais de comunicação entre artistas e não artistas (entre especialistas e não especialistas, ou mesmo entre sujeitos plurais que compartilham um processo em comum), os contextos onde essas práticas tomam forma podem ser vistos como laboratórios experimentais por excelência; é dizer, como laboratórios estéticos ao ar livre que se voltam à interação. Em alusão ao campo da biologia (ao lugar da pesquisa científica onde são feitos experimentos para se estudar a vida e seu funcionamento), a ideia de laboratório mobilizada por Laddaga opera como um denominador desses espaços onde se é possível acompanhar e testar o surgimento de novas formas de expressão poética. Para o autor, a ideia de laboratório ajuda a fazer referência ao campo que abriga essa espécie de núcleo que se configura entre artistas e colaboradores (na sua relativa estabilidade), circunscrito dentro de uma periferia variável e capaz de metabolizar elementos do entorno, alternando, assim, sua própria condição durante seu desenvolvimento (LADDAGA, 2012, 285). E por articularem projetos moldados por processos de integração marcados pela diferença e pela diversidade social –, observa-se, nesses laboratórios, a insurgência de reações que em regimes separados ou isolados não poderiam ser previstas. É então que se tem o disparo de ações de natureza imprevisível e de resultantes incertas, apenas porque dessas cenas de colisão entre atores múltiplos (LADDAGA, 2012, p. 296), entre seus saberes, seus enunciados, seus imaginários e interesses específicos, ativam-se práticas emergentes demarcadas por interações de caráter local. Porque como não poderia deixar de ser, o caráter desses fenômenos passa a ser fundamentalmente influenciado pelo contexto onde se dão – por suas condições ambientais, seus estímulos externos, seu grau de imprevisibilidade ou mesmo de reincidência. No entanto, essas práticas são emergentes não pelo fato de surgirem (também) de alguma possível situação de crise social, política ou cultural; mas por serem disparadoras de formas alternativas de exercícios linguísticos, capazes de explorar (e de fazer emergir) modos experimentais de coexistência (LADDAGA, 2006, p. 19).

Em seu livro *Estética da Emergência: a formação de outra cultura das artes* (2006), Laddaga observa o cenário de proliferação desse tipo de prática artística (prolongada, colaborativa e interdisciplinar) interessada em intensificar processos abertos de articulação entre diferentes esferas do conhecimento. E assim, uma década depois da realização do simpósio da Universidade de Salford – de modo independente à rede por ele formada, embora relacionado indiretamente à ela –, o autor adensa, no seu livro, o estudo sobre as estruturas internas que têm caracterizado esses trabalhos artísticos, ao mesmo tempo em que contextualiza, concomitante, uma análise

sistêmica da conjuntura de condições e fatores propulsores que intensificaram esses traços de transversalidade tanto na produção artística contemporânea, como na expressão cultural como um todo naquele período. Nesse sentido, mesmo tomando como ponto de partida suas próprias mobilizações conceituais e sem qualquer referência direta ao polo de debate formatado no contexto de Manchester, Laddaga aprofunda boa parte das discussões previamente incitadas sobre o marco do paradigma “litorâneo”. Afinal, para o autor, um dos principais atributos de práticas artísticas desse tipo era precisamente sua natureza intersticial: natureza essa capaz de multiplicar espaços de mediação (de mediação entre um projeto e seu entorno), de modo a ampliar a zona de indiscernibilidade que se estende em torno delas (LADDAGA, 2006, p. 287).

Em desapego a uma demarcação disciplinar, trabalhos como esses, que tem buscado operar diretamente no território e nas matérias próprias do corpo real e social, eliminando o objeto centralizador da transmissão, não exigem que deles insurja uma obra de arte concluída, mas tampouco cancelam essa possibilidade (LADDAGA, 2012, 271). É isso que Laddaga tem chamado de projetos artísticos “sem ansiedade de demarcação” – porque observados de onde for, aparecem como “extensões vagas”, cujos contornos não encontram onde se fixar. Isso porque essas produções não se instalam da mesma forma como “um quadro, um edifício, um texto ou uma escultura”, em um mundo do qual “se diferenciariam através de bordas rígidas”, em contraste. São sim objetos imprecisos e fronteirios (LADDAGA, 2012, p. 288), difíceis de indicar onde começam e onde terminam (LADDAGA, 2010, p. 15), cuja emergência vem de âmbitos interativos também marcados por sua própria complexidade.

No seu livro, Laddaga também enfatizou a necessidade de se compreender a arte contemporânea e seus processos de readequação recentes como parte de um sistema mais amplo, sem esquecer que a emergência desse formato de produção criativa respondia a um contexto histórico particular. Em especial a partir das décadas de 1990-2000, começou-se a ver em maior intensidade o surgimento de exercícios criativos que testavam as capacidades das artes como ferramental junto das “insuficiências e potencialidades da vida em comum” (LADDAGA, 2006, p. 8), justamente porque aquele momento em específico fazia surgir novas formas de associação e subjetivação que “transbordavam as estruturas organizativas do estado social” (LADDAGA, 2006, p. 07) – estruturas essas já abaladas e descredibilizadas frente sua incapacidade de contenção e reparação do desequilíbrio reforçado pela ordem neoliberal. Nesse cenário, havia-se já avançado o debate em torno da “pós-modernidade”, predominando a crença na chegada ao fim das utopias, vanguardas e revoluções (ainda que a ‘emergência’ desses exercícios poéticos situados em território, sinalizada por Laddaga, não deixasse de trazer consigo um resquício também utópico, embora sua imanência fosse distinta da aspiração transcendental das vanguardas e um tanto mais aporética e imprevisível que qualquer conduta teleológica). Tais insurgências artísticas são decorrentes de um novo ciclo global, marcado pela

multiplicação das formas de cidadania complexa, pela constituição de redes transnacionais de protesto ou de ativismo, pela consciência da crise ecológica, pelos deslocamentos e pela diversificação das conexões tanto físicas como comunicacionais (LADDAGA, 2006, p. 10). A polarização entre capitalismo e comunismo também já vinha se dissolvendo com a queda do Muro de Berlim e ditaduras, como as sul-americanas, já haviam saído pela porta dos fundos. A onda do neoliberalismo prometia a hegemonia do capitalismo e o chamado terceiro setor e os movimentos sociais eram a nota no debate sobre quem mobilizaria a reestruturação depois do início da derrocada dos movimentos de massa e do sindicalismo. Além do mais, atestava-se a substituição da noção de transnacionalização do território, uma vez que a ideia de território nacional como objeto concreto e unificador de ações e legalidades, como integrador de níveis, temporalidades e espacialidades, começara a perder sua sustentação e ser visto como parte de uma fábrica global (MEITIN, 2020, p. 26). Junto a tudo isso, no lugar de identidades locais e nacionais, aparecia a formação de identidades territoriais, de caráter provisório e transitório.

Entre todos os impulsos produtores dessa emergência, o paradigma “litorâneo” apareceu nos anos 1990 como sintoma de uma transformação expansiva e hegemônica do novo capitalismo global – mais precisamente como reações e contra fluxos que revelavam uma resistência já apreensiva diante do que estava em curso. Fosse qual fosse, e em que escala se desse a mudança, começava a ficar clara a rearticulação social em pequenos coletivos ou organismos civis. De acordo com Peter Osborn, seria a partir do momento em que se percebe esse processo transformação do formato estado-nação e do capitalismo industrial, assim como a partir do momento em que se observa a falta de perspectiva de uma política fundamental concentrada de constituição e transformação social, que passamos a identificar essa nova conjuntura marcada pela descentralização e por outro modelo de distribuição de poder. E seria então que nos depararíamos com uma conjuntura na qual a atividade política passaria a operar em campos sociais de “menor nível” para encontrar formas particulares de plataformas de modificação (OSBORN, 2010, p. 124) – o que nos faz por sobre a mesa alguns dos paradoxos que acompanham essas novas formas produção artística de caráter situado e colaborativo. Quer dizer, a rearticulação da especificidade do local seria, então, “uma forma de resistência ao estabelecimento ideológico da arte ou uma capitulação à lógica da expansão capitalista?” (KWON, 1997, p. 96). Talvez ambos andem juntos, como em geral tem costumado andar. A efervescência das produções artísticas que começaram a emergir a partir do final do século XX também refletia suas próprias contradições, ao atuar tanto como reação à ordem neoliberal (bem como em relação com o capitalismo flexível - LADDAGA, 2006, p. 131), como em sua decorrência. Na verdade, era justamente junto daquela crescente globalização (do apagamento de bordas de um universo que não mais dava conta de conter suas fronteiras, suas migrações, os controles de seus capitais ou seus fluxos de dinheiro, palavras e imagens - LADDAGA, 2006, p. 51 - 52), bem como junto à perda da integridade

e da definição de boa parte das formas institucionais que caracterizaram este período, que se via insurgir, concomitante, um modelo de trabalho poético distante do formato *commodity*. Algo que surgia como um impulso de libertação (gesto esse já exercitado desde os anos 1960, numa clara tentativa, tal como a constelação das vanguardas, da “fusão apocalíptica ou gradual da arte e da vida” - LADDAGA, 2006, p. 262); embora essa pulsão não deixasse de indicar também um sintoma do sistema vigente.

Para Reinaldo Laddaga, foi então que a arte e a cultura, de modo geral, começaram a encarar um momento de transição (LADDAGA, 2006, p. 7). O processo de enclausuramento da arte em si e de sua suposta autonomia (sinalizada por Kant e pela modernidade) se deparou em crise, vendo borrarem-se os limites dos campos relativamente circunscritos do político, do econômico e do cultural. A configuração das formas de organização disciplinar, via o regimento das instituições, tais como descritas por Michel Foucault (resgatado na análise de Laddaga), teriam entrado em colapso e começaram a dar vazão a outras formas de produção social cultural. E nesse prenúncio em reação a um possível esgotamento do paradigma moderno da demanda pela autonomia e da crença pelo valor interrogativo de certas configurações imagéticas e representativas da própria arte (LADDAGA, 2006, p. 9), aparecia a significação do comunitário: um desejo de empoderamento local fruto da conexão global e, com isso, uma valoração (e também a capitalização) reapropriada do comunal e do conhecimento situado. As práticas artísticas de caráter local foram ganhando espaço dentro do sistema, mas ao se constituírem a partir das “transições e das passagens que elas mesmas estipulavam em suas estruturações internas” (entre o lugar onde elas ocorriam e o espaço das galerias ou dos museus; entre especialistas e não especialistas), a condição para que suas transições pudessem se estender, tal como proposto por Laddaga, era a dissolução de uma pressuposição: a de que “uma prática só poderia se desdobrar a partir de uma demarcação disciplinar”. É nesse sentido que, no reforço de uma semântica que passou a adjetivá-las como limítrofes e intersticiais, a descrição mais simples dessas experimentações pode facilmente postular que o que está em jogo nelas é a “invenção de uma cultura das artes em uma época de dissociação da sociedade disciplinar – de uma sociedade em que as práticas institucionais, do conhecimento ou da própria representação eram organizadas sob a forma do regime geral das disciplinas” (LADDAGA, 2006, p. 263).

Frente a essa conjuntura de transições, o debate artístico interessado em problematizar a movimentação das demarcações disciplinares no contexto atual começou a ganhar outro fôlego. Ao reconhecer que “competências artísticas específicas” estavam tendendo a “sair do seu próprio domínio e a intercambiar seus lugares e seus poderes” (RANCIÈRE, 2010, p. 27), teóricos como Jacques Rancière e Claire Bishop buscaram observar e reestabelecer parâmetros condutores, tendo a preservação do estético como um preceito norteador.

Na concepção desses autores, no momento em que o estético fosse deslocado do campo de ação, se deslocaria, em consequência, também a noção de arte. Assim, ao reivindicá-lo como um marco ainda estruturante – e, de certa forma, alertando para um suposto risco de apagamento de qualidades essenciais da arte quando ela se produz guiada prioritariamente por critérios políticos e éticos do que estéticos –, argumentam a importância da garantia de algum grau de autonomia e ilegitimidade para que ela possa resistir à sua própria instrumentalização. Tanto para Bishop, como Rancière, à estética, não caberiam abordagens críticas moldadas exclusivamente através de um ponto de vista ético, tampouco seu sacrifício “no altar da transformação social”, já que ela mesma conteria inerentemente “tal melhoria como promessa” (BISHOP, 2008, p. 155).

Implicado nesse debate, encontra-se também o incômodo frequentemente presente entre os teóricos que sustentam a permanência do paradigma estético em se ver a produção artística a serviço de uma aparente função utilitária. Para Alejandro Meitin (coordenador do projeto Ala Plástica, iniciativa artística argentina presente no simpósio de Manchester), resulta natural que artistas tomem uma “posição defensiva ante à desconfiança que é provocada pela possibilidade de se envolverem em contextos específicos, como uma maneira de instrumentalizar a arte”, correndo o risco de se transformarem em um “elemento ilustrativo dentro de uma estratégia de comunicação com finalidades extra artísticas”. Por outro lado, muitos ativistas esperam que a arte “contemple os problemas ecológicos e sociais com chamamentos morais que contribuam a disseminar de uma forma mais assimilável os conteúdos produzidos por especialistas”. De acordo com o Meitin, “é na tensão entre essas duas posturas, que surgem alternativas situadas” (MEITIN, 2020, p. 29). E assim, entende-se aqui que alguns dos projetos artísticos colaborativos mais interessantes (o que viria ao encontro não só da posição de Alejandro Meitin, como também de Reinaldo Laddada), não poderiam mais ser lidos como exclusivamente pertencentes aos domínios do campo da arte, já que resultariam em entidades híbridas capazes de unir e recombinar os domínios artísticos tradicionais, com outros campos mundo afora (LADDAGA; BASUALDO, 2004, p. 28).

Nesse sentido, talvez não se trate de avaliar se a arte ainda pode ser considerada como tal no momento em que ela passa a estabelecer contato com outras esferas produtivas (alcançando, por vezes, algum viés operacional, interventivo ou até correndo o risco de se render a outros tipos de cooptação, para além daqueles que já enfrenta dentro dos seus próprios limites), mas de observar a forma como algumas experimentações estéticas no contexto atual já estão, independentemente, ocupando espaço e firmando raiz fora dos locais de mediação da arte, entranhando-se no cotidiano de outros campos sociais. Até porque, nos dias de hoje, exemplos como esses, onde o trabalho artístico começa a agenciar esferas de negociação e de envolvimento direto com sujeitos externos ao contexto artístico e a coordenar âmbitos de interação espacial,

institucional e procedimental como aspectos integrantes, são encontrados em quantidade cada vez mais. E o que se vê nesse cenário atual, além da multiplicação visível de experiências como estas, é o crescente interesse por parte do sistema da arte a seu respeito (dos profissionais do campo, dos acervos institucionais, de linhas de pesquisa acadêmicas, de revistas especializadas, das grandes mostras e agendas expositivas, etc.).

Em suma, ao analisar projetos artísticos marcados por uma diversidade de linguagens que começam a adentrar essas outras dimensões, localidades e áreas da vida social, Reinaldo Laddaga em *Estética da Emergência* não só identificou a emergência de exercícios poéticos que tem respondido a uma forma “pós-disciplinar” de se operar dentro do campo (LADDAGA, 2006, p. 18), como ampliou o debate sobre o processo histórico que vem modificando e reconfigurando as postulações e enunciados que traçam esses limites; dado que as distinções e os pressupostos que um dia organizaram a cultura epistêmica e que configuraram também o meio da arte teriam começado, mais recentemente, a se mostrarem incertas. Como decorrência, insurge junto a isso a sensação de perda de uma antiga unidade de conhecimento moderna, assim como uma porção inegável de angústia gerada “pelo estranhamento a paradigmas tão fundamentais, desestabilizados sensivelmente no decorrer das últimas décadas”. A ansiedade, entretanto, é “reflexo inevitável do esforço para superação de categorias que sobrevivem sistematizadas de forma mais ou menos rígida no âmbito do conhecimento” (BERNARDES, 2022).

Para lidar com esse cenário, ao invés de adotarmos um regime estético formulado na ótica de Rancière (como essa estrutura que regula o campo de produção, circulação e recepção da arte, sua vinculação com a sociedade e sua própria ideia de autonomia), Laddaga levanta a possibilidade estabelecermos um “regime prático” (LADDAGA, 2012, p. 269), compreendido como uma estrutura capaz de reconhecer os outros tipos de relação que vêm surgindo entre a experiência artística e seus novos contextos de atuação, sendo também responsável por interrogar e identificar as circunstâncias e alternativas que têm tornado essas novas conjunturas de produção e circulação possíveis – um regime habilitado a revisar as condições atuais que persistem na demanda por autonomia frente a tentativas de requalificação do sentido do termo (calcado no léxico da cultura moderna) sob a lógica de hoje.

De certa forma, discutir a ideia de margem e interstício implicadas na imagem do termo “litoral”, aportado no encontro em Manchester, foi um dos passos no levantamento de um debate interessado em avaliar as fronteiras do campo disciplinar da arte contemporânea, suas estratégias de negociação e seus pontos de contato. De modo ainda incipiente, foi na tentativa de reconhecer e problematizar esses esgarçamentos da linguagem poética, seus espaços de visibilidade, seus limites e seus atores, que o simpósio *Littoral: New Zones for*

Critical Art Practice teve seu peso em 1994, em especial por marcar o início da agitação de um debate que, como sabemos, viria a ganhar corpo e autorias bastante definidas no final dessa mesma década.

O núcleo que se formou em Manchester – que se deu na convergência de contribuintes atrelados à esfera da produção, da educação, da curadoria e da teoria artística – foi não só precursor frente aos estudos de arte e teoria crítica interessados em investigar as questões contemporâneas que vinham aproximando o campo artístico da sua relação com a sociedade, como foi também um catalisador de redes hoje ainda ativas na produção prática e intelectual voltada ao tema. Aliás, é importante dizer que o polo de debate de Manchester se deu anteriormente às considerações de Claire Bishop, cuja tese apresentou uma linhagem da prática participativa contada através da lente crítica da vanguarda modernista (MULLIGAN; MACDOWALL, 2010, p. 85); ou às contribuições de Rancière direcionadas à dimensão estética da política, às condições de sua inteligibilidade ou mesmo à teoria da “partilha do sensível”. O simpósio também se deu de modo precedente à análise de Hal Foster publicada em 1995, responsável por reconhecer um exercício artístico mais recente ligado à alteridade; bem como ao cenário da discussão da estética relacional de Nicolás Bourriaud, lançada em 1998. Além do mais, é também a partir do final da década de 1990 que se vê a atualização de noções como as de *site specific* (KWON, 1997) ou o surgimento de termos como os de arte “contextual” (ARDENNE, 2002), “comunitária” (EXPOSITO, 2003) ou mesmo “participativa” (BISHOP, 2012) – que foram avisando a mobilização de terminologias associadas à interação social, à imersão comunitária e ao disparo de metodologias criativas voltadas à colaboração. Não à toa, a balança que pesava a disputa ideológica do ético e do estético passou a ser cada vez mais pautada, ao mesmo tempo em que foi se dilatando o interesse na problematização das circunstâncias de comunhão entre a produção da arte e o mecanismo ativista, em especial a partir de trabalhos imbricados em contextos de convivência e conflitos coletivos. Quer dizer, com esses modelos emergentes (que revisitavam processos históricos de ligar a arte às esferas sociais), dava para perceber um consequente esforço em se propor novas categorizações a essas práticas, bem como de observação de suas condutas éticas, de apoio ou rechaço a seus intuitos reformistas e de interrogação de seus paradoxos internos. De todo modo, a propagação de termos que buscavam definir essas experiências que se voltavam ao par “arte-ativismo” não deixava de sugerir o interesse que o sistema da arte começou a demonstrar perante a elas, bem como um esforço por parte do campo literário específico em tentar compreendê-las.

Até porque, é na ativação dessas práticas limítrofes que começamos a ver outro formato de imbricamento entre arte e alteridade (numa esfera de preocupações com a homogeneidade da cultura no campo representativo);

não só por construírem outro tipo de vinculação com seu público – a partir da ativação de redes complexas e duradouras de negociação, cooperação e execução estabelecidas com o entorno onde atuam –, como também por introduzirem formas de produção (via trocas de saberes situados e especializados) em territorialidades em grande medida desabastecidas da infraestrutura institucional da arte e da cultura, alocadas fora do eixo do poder econômico. Os chamados laboratórios emergentes (nos quais se começou a testar experimentos de caráter artístico e social) surgiram como espaços de produção dotados de informações locais específicas, mas também abriram margem para sinalizar possíveis referências para que procedimentos similares pudessem ser testados em outras geografias, desde que as condições onde fossem exercitados indicassem correlações ou simetrias. Mais que nada, o que o cenário de insurgência desses trabalhos nos apresenta, no seu caráter intersticial, é o alastramento de estratégias experimentais de descentralização da arte de uma esfera circunscrita; posto que, ao operarem relações de alteridade no reconhecimento da diferença dos coletivos e indivíduos envolvidos, práticas como essas aqui citadas foram aos poucos abrindo espaço para uma política de troca negociada entre as bases de mundos distintos (LADDAGA; BASUALDO, 2004) e introduzindo, concomitante, fendas na institucionalidade hegemônica para alocar e disseminar um novo regime possível para as artes. Dessas práticas, capazes de fazer insurgir processos locais de interação, de rebatimento e de revisão identitária, é que vemos surgir novas formas de atuação e representação. É, então, frente a elas que teremos que traçar novos modos de observá-las, de apreendê-las e de contextualizá-las – dentro e fora das fronteiras que rodeiam o mundo da arte.

Desafio de pesquisa

a perspectiva dialógica

A viagem nem foi longa. Claire Bishop, curadora inglesa e teórica debruçada sobre a condição da participação no campo das artes visuais, teve apenas quatro dias para percorrer o local por onde se ergueram aqueles pavilhões arquitetônicos rodeados por plantações de arroz que testavam técnicas de irrigação para driblar a constância das inundações. *The Land Foundation* (1998-), um dos “clássicos relacionais” era menor e até um pouco menos movimentado do que ela imaginava. A sede, alocada no vilarejo rural de Sanpatong, a cerca de 30 minutos de carro da capital, não parecia ter muito fluxo ou agitação. Isso porque grande parte das atividades ligadas à fundação centralizava-se na unidade alocada na zona urbana em Umong, bairro da cidade de Chiang Mai, na Tailândia. Era lá onde se concentrava a realização de palestras, oficinas e a maior parte da operação administrativa. Enquanto isso, na sede rural, mesmo nos dias mais agitados, cada vez que algum artista, pesquisador ou qualquer convidado externo concluísse sua visitação pelo local, o lugar voltava a se esvaziar, permanecendo à disposição exclusiva dos camponeses e trabalhadores locais – únicos moradores em tempo integral. Eram eles os responsáveis pela manutenção do espaço e, possivelmente, o público mais próximo do que poderia ser entendido como a proposta artística de *The Land*.

A visita de Claire Bishop se deu acompanhada de Kamin Lerdchaiprasert, artista tailandês e cofundador da fundação, e de Uthit Athimana, professor de Mídia, Arte e Design da Universidade de Chiang Mai. A pesquisa *in loco* – mesmo que breve –, bem como a interação que a pesquisadora teve com

Lerdchaiprasert e Athimana, trouxe à sua percepção alguns dados que pouco provavelmente seriam encontrados nos registros oficiais da fundação. “O pavilhão de Tobias Rehberger, feito com madeira sueca para uma exposição no *Moderna Museet*, se deteriorava em meio ao clima tropical”; “a *Battery House*, de Philippe Perreno, que supostamente deveria gerar sua própria eletricidade, parecia nunca ter funcionado”; e a proporção de água para a terra na fazenda, organizada de acordo com os princípios do agricultor budista, Chaloui Kaewkong, também não respondeu conforme se esperava, já que a água “estagnou ao invés de fluir” (BISHOP; ROCHE in CRAWFORD, 2008, p. 208).

Na entrevista concedida à Jennifer Roche (colaboradora do *Community Arts Network*), em que pôde compartilhar algumas dessas suas avaliações, Bishop narrou ainda o desejo de Lerdchaiprasert em ter uma sala de meditação no local. Na prática, contudo, como a sustentação do piso se dava em um concreto curvo, apoiado por vigas espacejadas, a base tornava-se irregular, inviabilizando a vontade do artista. Além disso, a experiência de Bishop pelo local facilitou não só um olhar às expectativas e contingências de experimentos que pareciam esbarrar nas condições de entropia para onde haviam sido concebidas, mas também o reconhecimento de algumas divergências nos propósitos dos próprios membros de *The Land*. Para Kamin, aquilo tudo se tratava, essencialmente, de um projeto espiritual. “Atraído por um ideal de autossuficiência”, o que Kamin queria era criar “uma situação de vida experimental que o ajudasse a entender seu lugar no mundo” e que, com sorte, pudesse ser também útil para outras pessoas ao redor. Para Rirkrit Tiravanija, a fundação voltava-se sobre a ideia de “um projeto experimental que tentava fundir arte com o social”. Na análise da pesquisadora, Tiravanija parecia estar “menos interessado na dimensão espiritual e muito mais aberto à possibilidade de os pavilhões não funcionarem como previsto”. Já Uthit Athimana, lhe aparentava “mais cético” e trazia muitas reservas sobre o projeto. De acordo com Uthit, o envolvimento entre *The Land Foundation* com a agricultura experimental poderia ser mais concreto e teria potencial para ser levado mais longe (BISHOP in CRAWFORD, 2008, p. 208-209). Além de apontar à possibilidade de criar colaborações com o Departamento de Agricultura da Universidade, o professor entendia que a retórica mobilizada pela fundação poderia estar mais conectada com a realidade social e discursiva das práticas locais.

A imagem narrada por Claire Bishop em 2006 de *The Land* como um projeto resultante de “ideias conflitantes” (BISHOP in CRAWFORD, 2008, p. 208), fruto do encontro de intuítos díspares – percebida nas vozes daqueles que representavam o cerne estrutural da iniciativa –, sugere uma pluralidade (ou até imprecisão) conformada nas leituras que conduziam o projeto. O que não deixa de ser natural, já que experiências assim, marcadas pela adesão coletiva e por processos de troca discursiva prolongada (interpelados pela complexidade das

camadas de imaginários, enunciados e contradições que constituem qualquer grupo social), acabam, em geral, produzindo múltiplos níveis de informações e de sentido – o que pode até indicar sua impossibilidade de caberem em uma só definição ou compreensão a seu respeito.

Para se apreender esses sentidos, na sua multiplicidade, o formato extensivo desse tipo de trabalho indicaria até a importância em se dar atenção ao modo como eles vêm sendo reverberados em seus locais de atuação, já que em sua pluralidade estrutural se encontrariam também implícitas as visões e narrativas adotadas por colaboradores do seu entorno imediato que, por sua vez, assumiriam papel de importância no modo como eles têm ressoado em contexto. No entanto, tomando como exemplo o caso recém-citado, percebe-se, no relato de Bishop, a ausência da voz daqueles que lá vivem todo dia, dos camponeses que têm a própria fundação como sua residência e que, portanto, acompanham uma movimentação de artistas, visitantes, debates e incursões que incitam, a cada tanto, algum tipo de suspensão e de atravessamento em um cotidiano voltado à lida com a terra e à manutenção do espaço. Escutar essas outras interpretações pode ajudar a perceber o quanto as perspectivas sobre um dado projeto são ou não consonantes aos relatos de seus membros fundadores, bem como às abordagens críticas ou às narrativas historiográficas que acompanhamos circular pelos espaços intelectuais circunscritos no campo da arte.

Isso leva a observar alguns desafios enfrentados pela pesquisa e pela abordagem crítica que busca apreender e problematizar projetos como esses, uma vez que reconhecer e sustentar o composto de perspectivas que o rodeia (em seus diferentes ângulos) exigira outro tipo de atenção. Não raro, a noção de divergência é tida como signo de fragilidade ou incoerência, ao invés de ser vista como um fator constitutivo; e muitas vezes pode ser ofuscada em leituras que centralizam a síntese da voz do curador ou do artista (ou de suas pretensões), inviabilizando o reconhecimento daquilo que se agita em contraponto. Ao rastrear essas ambivalências, ou ao enfrentar a dificuldade que se encontra para identifica-las, evitaríamos o desenvolvimento de sistemas de análises críticas monológicos que buscam interpretações homogêneas a seu respeito. Para se reconhecer a estrutura discursiva interna de experiências estéticas colaborativas como essas, teríamos também que pensar a elaboração de perspectivas críticas capazes de compor análises que ultrapassassem os relatos de seus “narradores centrais” (narradores que ocupam papel de autoridade na narração da experiência), aptas a apreender o conjunto de percepções e enunciados que passam a ser matéria de sustentação desses procedimentos.

Para isso, defende-se aqui a formação de um olhar crítico dialógico sobre esses projetos artísticos, marcados pela imprecisão formal, pela interação coletiva distendida e pela imersão local, que permita reconhecer o caráter

plural que geralmente os conformam. Como já argumentado por teóricos como Grant Kester (2004), no campo da arte, ou por Richard Sennett (2012), no campo da sociologia, um dos fundamentos do dialogismo é justamente aquele que reconhece a existência da congregação coexistente de consciências autônomas que se agitam simultaneamente em um determinado contexto de inter-relação. É também parte do exercício dialógico a compreensão de que diferentes pronunciamentos coletivos se organizam e se reformulam constantemente ao longo do tempo em que se encontram em movimento. E assim, seria na percepção da independência de cada uma dessas consciências e na imiscibilidade de cada qual que se formaria, em decorrência, a identificação dialógica em sua essência cuja principal característica é o respeito a sua própria divergência. Nesse sentido, a ênfase no dialogismo ajudaria talvez a precisar o atributo da multiplicidade como um aspecto do exercício coletivo que nem sempre é visível, compartilhado ou identificado, mas é em geral estruturante em trabalhos como esses.

* * *

Foi através de Grant Kester que me aproximei pela primeira vez da noção de *dialogia* aplicada dentro do campo da arte contemporânea como um conceito que fazia referência a um modelo de trabalho artístico cujo processo de concepção e elaboração envolvesse a interação com outros grupos sociais. Foi a partir de “Socially Engaged Practice – Dialogical Aesthetics: a Critical Framework For Littoral Art” (2000), texto que faz referência ao simpósio de Manchester, que o autor anunciou seu interesse em um tipo de estética bastante atrelada à discursividade e a instâncias de troca interativa cujas vinculações acabavam rompendo aquela “convencional distinção entre artista, obra de arte e público, de modo que o espectador pudesse ‘falar de volta’ ao artista de determinadas maneiras e em que essa resposta pudesse também se tornar efetivamente parte do próprio trabalho” (KESTER, 2000). O texto era a adaptação de uma palestra proferida por ele alguns anos antes na conferência *Critical Sites: Issues in Critical Art Practice and Pedagogy*, no Instituto de Artes, Design e Tecnologia Dun Laoghaire, em Dublin, no ano de 1998. Na sua argumentação, a terminologia de dialogia poderia servir ao âmbito da linguagem visual como um ferramental para se observar o complexo das interações que atravessavam certos trabalhos artísticos que se davam no interior de uma determinada cultura – casos esses em que a operação estética localiza seu significado “fora” do eu (do artista), na troca que ocorreria, via discurso, entre dois ou mais sujeitos. De acordo com a elaboração teórica trazida no texto, esses trabalhos demarcavam uma natureza interdisciplinar (já que

se colocavam como uma espécie de interface entre praticantes de diferentes esferas disciplinares) e apresentavam um caráter tanto de imanência formal, como de indeterminação inerente (KESTER, 2000).

Em *Conversations Pieces: Community and Conversation in Modern Art*, livro publicado em 2004 (no qual presta agradecimentos, entre outros, a Ian Hunter, Bruce Barber, Suzanne Lacy e Celia Lerner), Kester estruturou mais detalhadamente seu entendimento de dialogismo, bem como sua proposta de aplicação conceitual. Foi nele em que o pesquisador deu contorno à concepção de estética dialógica, organizada com base na formulação de “ação comunicativa” de Habermas¹ – que já via no diálogo e na interação humana um potencial mediador da troca intersubjetiva, tido por ele como alternativa para o desenvolvimento de um poder emancipatório. No livro de Grant Kester, produções como as do grupo APG, como as do também britânico Stephen Willats, como as do casal Hellen e Newton Harrison ou mesmo as de Suzanne Lacy, em que o discurso aparecia como um elemento central, foram por ele destacadas como experiências de transição do período histórico mais recente por manifestar um tipo de operação artística de longa duração, através da qual reações, interpretações e pontos de vistas eram negociados e metabolizados entre si (KESTER, 2004). Mas foi igualmente olhando para uma série de ações artísticas mais recentes em emergência (como as do coletivo austríaco WochenKlausur, responsável por *Shelter for Drug-Addicted Women*, projeto no qual debates sobre a criminalização do uso de drogas foram ativadas por policiais, pela imprensa local, por dependentes químicos, por profissionais do sexo e ativistas da cidade de Zurich) que o autor reconheceu a ideia de dialogia como um fator que começou a emergir com força em práticas da contemporaneidade e passou a utilizá-la como um denominador comum entre essas proposições. Na sua defesa, o que caracterizaria essas práticas imersivas e colaborativas seria justamente a incorporação que elas faziam de processos dialógicos “como parte integrante do conteúdo da obra” (KESTER, 2011, p. 10). No seu entendimento, disparadas geralmente em locais de resistência política e cultural, a conduta dessas ações (por sua habilidade de catalisar compreensões, mediar trocas entre diferentes atores sociais e sustentar processos contínuos de revisão ética, de identificação empática e de análise crítica - KESTER, 2004, p. 118) poderia desafiar o “silêncio político incapacitante da estética liberal” (KESTER, 2000).

Kester foi também cauteloso na mobilização do conceito. Indagou se a aplicação do termo não seria uma imposição demasiado fixa para determinar um tipo de prática cultural que, por excelência, tentava desafiar delimitações categóricas – ponto esse que não deixava de ter seu fundamento. Além

1

Conceito presente em *Teoria da Ação Comunicativa* (livro publicado originalmente em dois volumes, em alemão, em 1981), obra que é considerada importante contribuição de Habermas à teoria social e à filosofia política.

de reconhecer as restrições de um gesto de adjetivação que poderia ser efetivamente taxativo, o autor encerrou sua análise em *Conversations Pieces* apontando outras “limitações” da chamada “estética dialógica”. Isso porque, no seu entendimento, a ideia de dialogia estava acompanhada de uma “crença ingênua de que conflitos sociais poderiam ser resolvidos através do poder utópico da livre troca aberta” (KESTER, 2004, p. 182). Essa limitação, nomeada por ele como um “determinismo dialógico”, indicaria as restrições de um modelo operativo de experimentação artística incapaz de garantir o agenciamento de soluções de problemáticas de ordem social ou de balancear a dissemelhança das relações de poder que pré-condicionariam qualquer participação discursiva e que, por sua vez, também demarcariam contextos de interesses, de autoridades e subordinações, já consolidados muito antes de se chegar ao espaço de encontro (KESTER, 2004, p. 182). Para o autor, até poderíamos tentar “minimizar o efeito do poder sobre o discurso, apontar e debater suas discrepâncias e efeitos, mas não poderíamos esperar eliminá-lo inteiramente”, de modo que a relação mediadora entre discurso e seus mecanismos (imperfeitos) voltados à mudança política seria uma questão ainda deixada em aberto (KESTER, 2004, 182)².

Contudo, é possível que sua concepção de dialogia sugira alguma discrepância de ordem interpretativa com relação à raiz do termo proposto por Mikhail Bakhtin. É possível que a concepção de Kester sobre “determinismo dialógico” indique que sua fundamentação teórica tenha sido mais conduzida sob uma perspectiva dialética, que propriamente dialógica, haja vista que a fundamentação do dialogismo sugira exatamente o oposto de um modelo de interação que objetive uma resolutiva convergente. Digo isso porque o próprio Bakhtin, quem cunhou o conceito, já havia identificado a “inconclusibilidade” e “aquela especial falta de definição e conclusão” como princípio norteador do caráter dialógico (BAKHTIN, 2002, p. 61), indicando um formato discursivo justamente descompromissado em se resolver por si mesmo. No princípio dialógico, nomeia-se uma discussão que não alcança nem pretende uma resolução de conflitos, tampouco um acordo final. A base dialógica interativa, firma-se, em teoria, no interesse pela troca em si e especialmente nos caminhos que a interação viabiliza disparar ao longo do seu próprio processo.

Se tomarmos como base os preceitos de Richard Sennett, autor que também se dedicou à atualização do conceito de dialogismo no campo da sociologia, em especial em seu livro *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* (2012), a ideia de dialogia de Bakhtin seria inclusive

2

Talvez seja esse o motivo pelo qual sua produção intelectual tenha se distanciado (especialmente na última década) do uso do termo dialogia, ao dar preferência, em estudos mais recentes, à mobilização da terminologia de “arte socialmente engajada” como expressão interessada em enfatizar o papel ativo do trabalho artístico que localiza nele mesmo um ferramental crítico para a modificação social. Sobre esse e outros pontos, Grant Kester comenta na entrevista disponibilizada em anexo.

divergente à síntese habermasiana da Teoria Comunicativa (SENNETT, 2012b). No seu entendimento, dialética e dialogia ofereceriam, cada qual, maneiras inerentemente distintas de se estabelecer qualquer tipo de troca ou conversação. Enquanto um operaria por um jogo de contrários em busca de uma síntese ou acordo, o outro navegaria no rebatimento de visões e experiências distintas, via processo de caráter aberto, isento do desejo por uma resolução (SENNETT, 2012, p. 24). No caso dialógico, o que demarcaria a interação seria muito mais uma noção de fluxo, de trânsito de ideias e da lida com a existência de condutas e avaliações plurais, do que qualquer formato de dicotomia em nome de uma solução ou de um desfecho em comum.

A pesquisa de Richard Sennett se debruçou sobre a ideia de dialogia enquanto um mecanismo possível para se desenvolver capacidades sociais de cooperação. Ao enfatizar, contudo, a importância da escuta e da compreensão do outro (da lida com aquele diferente de si mesmo, com aquele a quem você não entende; ou mesmo aquele que você nem gosta ou não aceita), argumenta que a dialogia se coloca como uma perspectiva de percepção da diferença, sem o intuito de anular ou suprimir divergências identificadas no processo. Embora nenhum acordo compartilhado seja o intuito da troca dialógica, o processo contínuo de vinculação e de aprimoramento do âmbito interativo viabilizaria que aqueles envolvidos pudessem se tornar mais conscientes de seus próprios pontos de vista e expandir sua compreensão sobre o outro (SENNETT, 2012, 19). De acordo com Sennett, o processo envolveria a possibilidade do aumento de entendimentos mútuos entre a consciência de seus interlocutores (SENNETT, 2012, p. 19), mas isso sem ter de chegar a consensos compartilhados; o que nos leva a indagar até que ponto vale impormos sobre esses procedimentos interativos (mais do que o reconhecimento da potência que acompanha a ação da troca) a demanda por soluções ou acordos conclusivos como mote operativo. Assim, se a dimensão dialógica, no seu fundamento semântico, parece recusar qualquer intuito de superação – afirmando-se consciente de sua própria ambivalência e aporia – sugiro aqui revistarmos a raiz do termo, não só por entender que esse movimento pode elucidar algumas das particularidades das produções artísticas aqui em questão, mas em especial porque ao apreendê-lo poderemos, talvez, encontrar um guia àqueles que buscam se aproximar desse formato de prática artística e que vêm se deparando com os desafios que ele mesmo apresenta.

* * *

A concepção de dialogia da qual Kester fazia uso tinha raiz bakhtiniana e apontava às instâncias de inter-relações coletivas como fator inerente ao trabalho artístico envolvido diretamente no campo social. Mas o dialogismo do teórico russo Mikhail Bakhtin, interessado na ética e na filosofia da linguagem, formulado especialmente em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (uma reelaboração de “Problemas da obra de Dostoiévski”, texto de 1929), publicado em 1963, surgiu do campo literário. Sua análise partia justamente da estrutura do romance – produto esse fruto de uma sociedade moderna que modelava tanto o protagonismo do papel do autor como o prestígio que recaía sobre a noção de autoria. No entanto, ainda que possamos perceber o romancista como uma figura que elucida uma época de enaltecimento da condição do indivíduo e do seu processo de isolamento na sociedade moderna, é também, em algumas estruturas literárias novelescas, que Bakhtin vai reconhecer narrativas que espelham uma forma de retrato social bastante específica, nas quais se pode observar um exercício linguístico de representação da multiplicidade.

A conceituação de dialogismo de Bakhtin partiu de Dostoiévski, e foi em parte da sua obra literária que o filósofo e linguista percebeu a marca de uma polifonia: a existência de um sistema narrativo através do qual a condição humana representava-se por um conjunto plural de vozes concomitantes. Isso se percebia no interagir dos pronunciamentos da memória perturbada do jovem Raskolnikov, estudante de direito e assassino da velha usurária em plena São Petersburgo; isso se dava junto da virtuosidade de Dounia, sua irmã, cuja voz contrastava com a conduta ideológica de Raskolnikov; se dava também junto ao discernimento complacente da personagem de Sonia; ou das demais figuras da trama de *Crime e Castigo* (1866); bem como em outros romances do autor, em que se fazia presente o relato de concepções conscientes díspares, dissonantes e até contraditórias, mas simultâneas entre si. Mesmo que o romance se organizasse por meio de uma narração única – a partir de um narrador central que não só participava, mas que organizava todo o diálogo –, era precisamente na totalidade das perspectivas envolvidas nas tramas de Dostoiévski, na sua interação e intercomplementação, que se estruturava uma autêntica polifonia. Nesse complexo de vozes imiscíveis e “equipolentes” (BAKHTIN, 2002, p. 68), cuja principal característica era sua constitutiva divergência, via-se insurgir a dimensão dialógica como elemento central da arquitetônica de seu enredo literário.

Para Bakhtin, Dostoiévski tinha introduzido um novo gênero. Na realidade, até poderíamos traçar uma espécie de linhagem dialógica a partir de escritores como Rabelais, Montaigne, Cervantes ou mesmo Shakespeare; mas fora Dostoiévski quem havia encarado, pela primeira vez, a tarefa da construção

de um mundo constantemente díspar onde um tecido de vozes relacionava-se polemicamente. Para o linguista, a noção de dialogia contrastava com estruturas literárias apontadas por ele como monológicas, presentes até então, em grande medida, na poesia; ou em épicos como A Ilíada de Homero; ou em contos como As Três Morte de Tolstói. Nesse modelo de gênero já sedimentado, seria possível observar a voz do autor em um grau de domínio sobre as demais personagens: uma voz não isenta de certo autoritarismo, cuja consciência submetia as demais a si, centrando-se, assim, na base de um discurso e pensamento único. Em contrapartida, o princípio dialógico organizava uma rede de anunciados divergentes que passava a acompanhar concomitante a narrativa do autor. Eram, para Bakhtin, nada mais que “pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BEZERRA, 2002, p. VIII), pessoas psicológico e intelectualmente autônomas à voz do narrador e seu autor. Em meio a essa heterogenia – que, para o linguista, era compreendida como a marca da soma das visões e dos posicionamentos heterogêneos que de fato caracterizam nossa ordem cultural –, construía-se um romance de gênero polifônico marcado por uma “visão objetiva, verdadeiramente realista” de um mundo feito de “consciências alheias” (BAKHTIN, 2002, p. 7).

O dialogismo, essência do pensamento poético filosófico bakhitiniano [...], permite acompanhar as tensões no interior da obra literária, as relações interdiscursivas e intersubjetivas, as intenções ocultas das personagens, o diálogo entre culturas [...], entre vozes como pontos de vista sobre o mundo, o homem e a cultura. Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio entre muitas consciências, que participam desse convívio com iguais direitos como personas, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus. [...] Essa relativização de mim mesmo é o que me permite ver o mundo fora de mim mesmo, construir minha autoconsciência, não me colocar acima do outro, ser capaz de entender a mim mesmo e, assim, auto-humanizado, entender o outro como parte de mim mesmo e eu como parte dele, tirando-me do isolamento, que é a morte. (BEZERRA, 2013, xxii)

Ainda de acordo com Bakhtin, é interessante observar, contudo, que a literatura crítica que se voltou à época sobre a produção de Dostoiévski e que buscava apreender parte do caráter de inovação de sua estrutura literária não parecia perceber a quebra do cânone monológico que ele tanto defendeu. Afinal, as teses e análises que surgiram naquele momento assumiam um formato de respostas ideológicas excessivamente diretas às vozes de um ou de outro personagem presente nos seus romances, como quem buscasse uma síntese do pensamento do autor ou de sua própria narrativa. De acordo com Bakhtin, frente a esse novo formato polifônico, a maior parte da bibliografia crítica de então buscou anotar sistemas de análises também monológicos, como se na soma das consciências das personagens de seus livros (como se na

totalidade das perspectivas plenivalentes dos heróis dostoiévskianos) estivesse ali a ser encontrado uma espécie de eco único da obra ou do autor (BAKHTIN, 2002, p. 6). O que isso revelava para Bakhtin era uma incapacidade de se penetrar naquela arquitetura literária, já que a pluralidade presente na narrativa (incapaz de servir a qualquer gesto de objetificação) inviabilizava interpretações centralizadoras ou singulares aparentemente impostas por quem vinha se debruçando sobre ela. Isso porque se toda a multiplicidade de Dostoiévski estava dotada de valores em interação (e se sua proposta era justamente a de coadunar contrários), seria precisamente na interação e no preenchimento das lacunas e evasivas deixadas por aqueles interlocutores que se estruturaria a essência do seu caráter dialógico.

E assim, tentando enquadrar em limites sistêmicos-monológicos a concepção de um mundo muito mais múltiplo e heterogêneo, estudiosos como V. V. Rózanov, A. Volinski e Merejkovski, Lev Shestov “foram forçados a apelar para a antinomia ou para a dialética”. Das consciências concretas e íntegras dos heróis (bem como a do próprio autor), desarticularam-se teses ideológicas que ou se dispunham numa série dialética dinâmica (a caminho de um lugar conclusivo), ou se opunham umas às outras, como antinomias absolutas irrevogáveis (BAKHTIN, 2002, p. 7)³. O que não se percebeu foi justamente o caráter inconclusivo e aberto do universo dialógico, já que a inconclusibilidade, parte do estilo da trama, não deixaria nela caber qualquer possibilidade de apoteose ou superação. Assim, todo e qualquer problema ou contradição ali presentes não alcançaria uma resolução, mas continuariam tal como eram: irremediavelmente distintos. Na concepção de Bakhtin (bem como na de Sennett), a perspectiva dialética seria aquela que buscava, fatalmente, uma síntese do autor e que eliminaria os elos anteriores como abstratos e superados (BAKHTIN, 2002, p. 26). E, se a cosmovisão dostoiévskiana não trazia consigo o intuito de uma superação dialética, era porque seu modelo de abertura inconclusiva apresentava, justamente, uma visão de mundo e de homem em constante formação. Toda multiplicidade humana por ele observada (fruto de uma percepção tanto do social como do subjetivo bastante aguçada) materializava-se como expressão do mundo de sua época.

Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra teriam antes significado autossuficiente, organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento. Não havia uma superfície plana material, real para um contato real e uma interpenetração entre eles. O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a autossuficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua

3

“Não que a dialética ou a antinomia não existissem no universo de Dostoiévski, porque muitas vezes existem no pensamento de seus heróis. Mas todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas” (BAKHTIN, 2002, p. 7).

tendência a tudo nivelar, o que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser autossuficientes. Terminaram a coexistência cega entre eles e o mútuo desconhecimento ideológico tranquilo e seguro, revelando-se com toda a clareza a contradição, ao mesmo tempo, o nexos de reciprocidade entre eles. Em cada átomo da vida vibra unidade contraditória do mundo capitalista e da consciência capitalista, sem permitir que nada se aquiete em seu isolamento, mas, simultaneamente, sem nada resolver. Foi o espírito desse mundo em formação que encontrou a mais completa expressão na obra de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2002, p. 19)

Bakhtin também corroborou a análise de Leonid Grossman (1925), segundo a qual a relevância de Dostoiévski não residiria nem na filosofia, nem na sociologia, nem mesmo na psicologia, mas na poética em si: “na violação da unidade orgânica do material”, ou seja, “na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance”, cujo efeito era a “violação do tecido uno e integral da narrativa” (BAKHTIN, 2013, p. 14). Para Bakhtin, Dostoiévski parecia superar o que para ele seria a maior dificuldade do artista: a de criar uma “obra de arte una e integral” mantendo viva a pulsão de “materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos” entre si (BAKHTIN, 2002, p. 13).

* * *

Salvo diferenças (seja da ordem da linguagem e seus procedimentos, seja do distanciamento temporal que separa uma coisa da outra), alguma alusão pode ser feita entre o deslocamento de um mundo múltiplo transportado à estrutura representativa da literatura dostoiévskiana; e a natureza interativa (articulada a um mundo também diverso) que resulta em parte da produção visual colaborativa mais recente. Entre essas distantes equivalências disciplinares (lembrando que a própria concepção de polifonia no campo literário também muito havia bebido da referência da música polifônica medieval tardia), percebe-se, nas iniciativas e práticas artísticas contemporâneas aqui em debate, o anúncio do seu escopo polifônico. Afinal, no mundo das artes visuais, a interação social, o enunciado e, por consequência, a narrativa que relata a experiência vivida ganharam peso como matéria de trabalho.

Entretanto, nem sempre se pode perceber todo esse composto de vozes coexistentes ao se olhar para os documentos e registros que traduzem parte desses trabalhos contemporâneos no espaço expositivo do museu, na análise crítica a seu respeito ou mesmo na narrativa historiográfica que permite sua continuidade e retenção no tempo. Nem sempre esse composto é transposto e condensado no arquivo que permite sua circulação para além de seus alcances específicos. É no contexto *in loco* – local onde se configuram esses processos interativos e onde se organiza uma diversidade de compreensões, narrativas e memórias por eles disparados – que a polifonia garante sua presença. Até porque, diferentemente do romance de Dostoiévski, os trabalhos ligados ao campo das artes visuais aqui em referência são tudo menos uma “obra de arte una e integral” (BAKHTIN, 2002, p. 13). São sim imprecisos, desmaterializados, dispersos e prolongados no tempo, o que coloca, sem dúvida, um desafio particular ao investigador que busca pensar sobre eles e que tenta anotar seus procedimentos. Diferentemente da literatura (em que tudo o que temos são expressões pela palavra), nas artes visuais, a polifonia se apresenta manifestada por diferentes meios e instrumentos, sendo a palavra (aquela que integra discursos e enunciados) apenas um dos elementos de interação. Há ali também o diálogo entre corpos, mundos, saberes e paisagens nem sempre mediados pela palavra; embora ela não deixe de ser, enquanto oralidade e narrativa, um dos principais mecanismos de acesso ao trabalho, bem como das reverberações por ele disparadas.

Dessa maneira, o conceito de dialogia operaria como a possibilidade de uma percepção do olhar, no sentido em que ele postula sua habilidade de reconhecimento de uma estrutura formal artística diretamente interligada com o conjunto de sistemas discursivos de crenças, ideologias, condutas e desejos que organizam o imaginário social dos sujeitos que dela fazem parte. Se processos artísticos como esses se interpelam diretamente por um sistema aberto e não isolado de fatores externos, logo, tal sistema passaria a ser incorporado junto às instâncias de criação e de contato com essas mesmas produções. Assim, tem-se o “significado” de um determinado trabalho centralizado no conjunto de efeitos e forças que se permeiam em meio aos inúmeros registros de afetação e de interação discursiva agitados no próprio território onde se dá.

Além de sublinhar características centrais da estrutura simbólica e intersubjetiva que conforma as práticas artísticas de caráter situado e colaborativo, a análise da raiz do termo de dialogia parece também localizar o desafio que o olhar crítico e teórico (no seu hábito de buscar compreensões monológicas sobre o mundo a sua volta) encontra ao se ver frente a objetos de estudo engendrados pela multiplicidade. Se é possível afirmar que experimentações artísticas contemporâneas como as que estão aqui em referência constituem-se mediante um quadro polifônico (disparado tanto na

sua elaboração, como na sua posteridade), vale então pensarmos maneiras de apreendermos a dimensão plural que configura sua essência. Para isso, mais do que reforçarmos uma expectativa sobre esses trabalhos enquanto possíveis ferramentas resolutivas perante qualquer problemática mundana, vale primeiramente encará-los em sua potência aporética e na sua heterogeneidade social, cultural e ideológica, para então buscar compreender a complexidade discursiva e interpretativa que eles mesmos agenciam ao longo do tempo – algo que o olhar dialógico, no seu fundamento, contribui a perceber. Dado que, para se reconhecer uma estrutura dialógica, exige-se um olhar sintonizado como tal.

Por entender que a pluralidade que constitui esses trabalhos é matéria para se repensar a concepção de “colaborativo” enquanto uma categoria afirmativa (e até essencialista), o conceito de dialogia surge aqui como uma lente de apoio ao pesquisador que se debruça sobre processos artísticos interativos ao lançar luz à multiplicidade que os regem e ao ajudar a reconhecer sua “independência em face a definições conclusivas ou modelantes” (BEZERRA, 2013, p vi). Nesse aspecto, se a ideia de dialogismo de Bakhtin nos permitiu apreender uma visão de mundo incompatível ao impasse de um individualismo exacerbado (e ao culto desse “individualismo como tragédia” - BEZERRA, 2013, xxii), pode ser que seu conceito nos impulse, mesmo nos dias de hoje, a identificar a qualidade da imprevisibilidade, da contradição e da própria ambiguidade – para nem reduzir em sínteses dialéticas, nem disfarçar de unidade ou dicotomia aquilo que é regido pela pluralidade.

* * *

Experiências como essas, em que artistas começam a se conceber como originadores de processos mais que de objetualidades, são cada vez mais presentes. Tais processos, frequentemente agenciados na produção contemporânea recente, imbricados em articulações coletivas, em vez de serem “auxiliares ou colapsados pela estrutura formal de um objeto físico”, passam a pedir que sejam tematizados como “locus da prática estética” (KESTER, 2011, p. 24). Como Grant Kester bem pontuou (inclusive em pesquisas posteriores como em *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, publicada em 2011), “o locus da criatividade presente nos trabalhos artísticos colocados em debate não parte mais de uma individualidade autônoma (KESTER, 2011). Neles, sua agência

criativa se desindividualiza⁴. E aqui nem se trata de querer trazer os demais membros envolvidos ao posto de autoria ou de dizer que o artista é menos autor que um dia fora, mas de compreender que a escuta que aquele artista direciona sobre o mundo e sobre aqueles com quem interage é, em sua essência, motor fundamental do processo de criação. A partir desse raciocínio, se esses trabalhos são pensados e elaborados junto com seu espectador; se eles perdem seu caráter de objetualidade; se eles operam *in loco*, enraizados nas práticas sociais cotidianas dos territórios de onde surgem; e ainda se prolongam no tempo, sem poderem ser reconhecidos pela lógica da técnica ou da disciplina, logo, esses trabalhos propõem outro modo de recepção – e também de pesquisa.

Para o crítico ou historiador que escreve sobre eles, há uma boa diferença em relação à obra que se apresenta na sua integralidade no museu ou ateliê. Afinal, o estudo sobre essas produções de caráter polifônico já não se basta mais exclusivamente via arquivo, via visita na instituição cultural ou no espaço individual de criação do artista. O pesquisador ou historiador que se volta a pensar essas proposições artísticas acaba partindo não só de registros documentais e relatos dos artistas envolvidos, como também de conversas com demais membros atuantes e por vezes até de viagens aos locais de experimentação, justamente onde se concentra o histórico informacional dessas ações e onde o exercício da narração e da oralidade se faz presente. Não é somente o tempo de elaboração e de execução dessas produções que se dá de forma distendida, mas também o de quem busca acessá-las e acompanha-las enquanto objeto de pesquisa. Dessa forma, se entendermos o caráter interativo polifônico como uma parte central dessas proposições, entende-se que o próprio testemunho de um pesquisador que se vê próximo ao desenrolar do processo de troca dialógica não deve ser descartado como material de análise teórica.

Para Claire Bishop, se esses trabalhos tendem a “valorizar o invisível: uma dinâmica de grupo, uma situação social, uma mudança de energia, uma consciência...”, logo, acaba-se tendo uma “arte dependente da experiência em primeira mão” (BISHOP, 2012, p. 6). Na introdução de seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Bishop aborda algumas das implicações metodológicas da arte participativa baseada em processos e traça algumas distinções entre a pesquisa acionada por um agente externo (por um crítico ou acadêmico que acompanha à distância ou, visitando, a cada tanto, o local de ocorrência), com aquela elaborada por um agente interno, membro participante da experiência. Escreve que “pouquíssimos observadores estão em posição de ter uma visão geral de projetos participativos de longo prazo”. Diz que estudantes e pesquisadores geralmente “dependem de relatos fornecidos

4

Entende-se aqui o sentido de agencia como o fenômeno que acompanha qualquer ação e que indica a noção de pertencimento do sujeito junto a ela (KESTER, 2011).

pelo artista, pelo curador, por um punhado de assistentes e, se tiverem sorte, talvez por alguns de seus participantes” (BISHOP, 2012, p. 6). E acrescenta ainda que tudo isso exige dos pesquisadores outro “tempo de comprometimento *in loco*”, diferente da pesquisa associada ao trabalho “instalativo, performático ou expositivo” (BISHOP, 2012, p. 6). Acompanhando seu raciocínio, “a complexidade de cada contexto e dos personagens envolvidos é uma das razões pelas quais as narrativas dominantes” ao redor da dita “arte participativa” tem “frequentemente caído nas mãos de artistas e curadores responsáveis por cada projeto”, já que “são eles que, habitualmente, testemunham seus desdobramentos”. No entanto, para ela, a experiência da pesquisa “em primeira mão” é justamente um problema, uma vez que acarreta uma “exclusão da distância crítica nessas narrativas teóricas e curatoriais” (BISHOP, 2012, p. 6).

Para a pesquisadora, artistas e curadores participantes – que testemunham o trabalho na sua abrangência – recaem na dificuldade de exercitar uma análise crítica sobre seus próprios procedimentos. “Quanto mais alguém se envolve, mais difícil é ser objetivo – especialmente quando o componente central de um projeto diz respeito à formação de relacionamentos pessoais que inevitavelmente passam a impactar a pesquisa”. “Uma motivação importante para este estudo”, diz Bishop, “foi minha frustração com a exclusão da distância crítica nessas narrativas curatoriais, embora eu tenha percebido que, ao realizar múltiplas visitas a um determinado projeto, esse destino recaí cada vez mais sobre o crítico”. É a partir desta reflexão que autora irá defender, na abertura de seu livro, uma “jornada entre a distância cética à imbricação”, ao entender que a contundência da análise decorre de um mínimo distanciamento crítico: de um agente externo que, embora “impotente”, ao menos estará “seguro em sua superioridade crítica” (BISHOP, 2012, p. 6).

O ponto que Claire Bishop defende é importante. Não tenho dúvida que o envolvimento do artista, curador ou pesquisador circunscrito dificulta o distanciamento de sua perspectiva, assim como uma conseqüente objetividade analítica. Há um inevitável entrelaçamento entre o que podemos entender como uma experiência prática, pessoal e até afetiva, com a capacidade de análise e organização teórica de um observador que é também participante. E nesses casos, perde-se a possibilidade de uma cisão completa entre campo prático e teórico, uma vez que essa inter-relação se torna constitutiva dos seus processos de reflexão. O ponto é válido, até porque não é difícil encontrarmos, junto ao escopo da produção intelectual direcionada a trabalhos artísticos chamados de colaborativos, a minimização da consideração autocrítica na presença da narrativa em primeira pessoa, o que frequentemente favorece, até inconscientemente, a promoção de considerações laudatórias de enunciados que protagonizam potências, desconsiderando embates e divergências integrantes. Mas a compreensão de Claire Bishop de que a contribuição analítica que vem “de dentro” recairá na impossibilidade de uma perspectiva crítica talvez aporte outros problemas.

Para começar, parece-me que essa compreensão contribui com um cenário atual de deficiência da fundamentação prático-teórica – que é tão cara às circunstâncias desses trabalhos. Kester já havia apontado em “The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism” (2013) à existência de certo empobrecimento teórico ao redor dessas práticas de longa duração. Ao seu ver, contudo, parte desse empobrecimento também insurgia de uma “frequente incorporação rasa da teoria”, raramente submetida a interrogações aplicadas, o que resultava em produções críticas que importavam, de maneira deslocada, “apontamentos do campo político, filosófico ou sociológico em um encaixe superficial”⁵ (KESTER, 2011, p. 12-13). Frente às novas exigências no processo de acompanhar e problematizar as particularidades dessas práticas artísticas, a produção crítica também tem incorrido no enaltecimento aleatório do compromisso “político” ligado a esses trabalhos, distanciando-se de uma contribuição efetiva da análise sobre seus procedimentos e significações.

De acordo com o autor, algo de uniforme ou de homogêneo tem quando se começa a ver com alguma recorrência, por livros e catálogos de exposição, frases como “de acordo com Žižek...” (ou “de acordo com Deleuze” ou Rancière ou Nancy ou Agamben ou Derrida) e na sequência: “a recitação de alguma verdade concisa sobre o mal inerente das formas coletivas de identidade”, ou algo que reconheça “a capacidade ilimitada de um Estado indiferenciado ou de um sistema capitalista de cooptar a dissidência ou a natureza intrinsecamente transgressora de formas de significado ambíguas ou indeterminadas” (KESTER, 2013b, p. 3). Algo tem de sintomático nessa eventual desconexão fundamental entre as convenções da crítica de arte e essas formas de produção artística. Modelos hermenêuticos já existentes, de acordo com o autor (seja atrelados ao trabalho objetual ou à interpretação pós-estruturalista), foram incapazes de garantir problematizações centradas naquilo que era central e específico a essas produções (KESTER, 2004, xvii), o que foi conduzindo parte do debate intelectual a seu respeito em direção a concepções genéricas que buscavam contemplar em lógicas uniformes ou até binárias aquilo que se estruturava na multiplicidade.

O resultado tem sido uma série de debates amplamente improdutivos sobre o status epistemológico desses trabalhos, a maioria dos quais

5

Para o autor, a filosofia ocidental, em especial a francesa, com os pensamentos de Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault ou, mais recentemente, de Giorgio Agamben, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, tem sido apoios frequentes às pesquisas dirigidas às relações entre arte e o campo social. Essa recorrência do pensamento pós-estruturalista pode ser compreendida dado o incentivo desses pensadores em refletir sobre as novas formas de produção colaborativa, de ativação micropolítica ou sobre os modelos intersubjetivos de identidade. De acordo com seu raciocínio, o protagonismo que a corrente ganha no discurso crítico desencadeia um processo de mecanização e institucionalização da teoria propriamente dita, já que se utiliza de teorias que não partem da prática, mas são aplicadas independentemente. [...] A regularização acadêmica da “teoria” inevitavelmente levou a pressões para produzir uma narrativa uniforme e consistente baseada em torno de um número relativamente limitado de autores canônicos. Como resultado, os paradigmas teóricos que emergiram das condições políticas específicas da Quinta República Francesa acabaram sendo, em muitos casos, importados de maneira desproblematizada para contextos e cenários dramaticamente diferentes (KESTER, 2011, p. 12-13).

envolve variações da mesma oposição simplista entre uma prática de arte social ingênua, associada aos males do humanismo ou do sentimentalismo pastoral, e uma prática artística de vanguarda teoricamente rigorosa e politicamente sofisticada. Esses debates são tipicamente conduzidos em um alto nível de abstração e se baseiam em uma defesa ad hominem de um conceito generalizado de valor estético, que corre o risco de ser descartado por um conceito igualmente vago de arte engajada. Um dos principais problemas desses debates, a meu ver, é que eles têm sido conduzidos quase sem referência às condições específicas da própria prática artística. E isso nos traz de volta à questão da crítica de arte e seus limites. (KESTER, 2013b, p. 7)

Isso nos coloca a pensar sobre os mecanismos que poderiam possibilitar uma solidificação entre a experiência vivida e aquela que é estudada como material de argumentação teórica. Isso nos põe a perguntar se não seriam também os próprios contextos de insurgência dessas proposições – locais na qual a condição aberta, processual e interativa se faz presente, situados em meio ao público local com quem se estabelece diálogo – laboratórios experimentais em potência para o pensamento crítico, tanto para a análise desses trabalhos, como para o reconhecimento de suas especificidades e reverberações. Sobre isso fala Reinaldo Laddaga. Não só em *Estética da Emergência* (2006), livro de maior circulação voltado à análise de produções artísticas situadas em zonas intersticiais dos campos disciplinares, como também em *Estética de Laboratório*, de 2013. Para o autor, o espaço de produção dessas práticas pode ser também compreendido como um laboratório crítico de observação. A defesa de Laddaga é que seria precisamente em meio à “emergência” que poderiam ser formar novas camadas de leituras interpretativas a se somar às análises já existentes. Seria também nesses contextos onde poderia se regular as “interdependências” desses agenciamentos coletivos; onde poderia se descobrir as possibilidades de territorialização sendo ali negociadas (LADDAGA, 2006, p. 286) e onde se poderia se garantir a apreensão da diferença traçada entre especialistas e não especialistas, de modo a se acessar formas de assimilações e traduções improváveis e a se dissolver fronteiras e estabelecer transições “entre os mundos de uns e dos outros” (LADDAGA, 2010, p. 149). Desse modo, esse formato de contaminação crítica permitiria uma gama mais complexa de compreensão onde a “investigação especializada” passaria a ser “vascularizada pela investigação profana” e onde esse coletivo investigativo, “sem deixar de existir”, se afundaria “permanentemente no mundo do qual emerge” (LADDAGA, 2010, p. 128-150).

Nesse sentido, a defesa que Bishop faz da análise externa, ou seja, da análise do “outsider-imbricado” (posicionamento que, de acordo com sua defesa, seria o mais viável para a garantia da criticidade), acaba por desestimular contribuições reflexivas daqueles já envolvidos nas instâncias de criação, interação, escuta e afetação. Mas mais ainda, acaba também desconsiderando um paradoxo importante da experiência colaborativa: que é o de como podemos, somente

através da “superioridade crítica do distanciamento” (BISHOP, 2012, p. 6) garantir a apreensão e o reconhecimento da complexidade inerente à polifonia que estrutura esse modelo de trabalho. Quer dizer, como acessar zonas de tensão, suas ambivalências, seus disparos de conflitos e reverberações, de modo que pudéssemos evitar a construção de interpretações centralizadoras que desconsiderassem a heterogenia que se anuncia ali presente. Mais ainda, como incentivar o processo de coleta e recolhimento de dados sobre as diferentes interpretações que insurgem do contato direto com essas experimentações (ou que avaliam seus desdobramentos) se desestimularmos a produção de pesquisas alocadas no contexto onde elas são disparadas? Digo isso porque se essas iniciativas acionam grupos diversos de interlocutores, garantir a escuta que se organiza nessas condições pode ser um mecanismo para se incorporar uma noção mais precisa sobre esses trabalhos ao exercício de pesquisa. De modo que mais do que desencorajar a produção de análises envolvidas internamente no âmbito social de seu surgimento, poderíamos contribuir, também, com a capacitação de visões críticas que partam de dentro da experiência. Afinal, a perspectiva do pesquisador à distância estabelece um olhar diferente à que se dá imersa em território. Grant Kester mesmo já defendia que a “crítica das práticas dialógicas” poderia também analisar o mais próximo possível os momentos inter-relacionados da interação discursiva dentro de um determinado projeto” (KESTER, 2004, p. 182), já que o contexto territorial onde elas se dão facilitaria o mapeamento resultante das interpretações daqueles envolvidos. Mas não me interessa aqui defender que a proximidade trará uma contribuição mais válida do que aquela que se dá na distância. Apenas incentivar a soma e fricção entre ambas as perspectivas – já que a soma de distintos ângulos e posicionamentos de análise (capazes de perceber mais de perto ou mais de longe aquilo que se apresenta na sua pluralidade), poderá auxiliar a formação de uma campo crítico e analítico mais dialógico, tal como a estrutura das proposições artísticas que ele busca observar.

O Ala Plástica

e a empiria dos pantanais

Em um sábado de primavera bem cedo, saí da cidade de Buenos Aires e dirigi sentido sul, costeando a orla do rio até chegar à região litorânea de Los Talas. Um grupo de não mais de 60 pessoas já se encontrava na chamada Quinta Verón, uma pequena propriedade rural junto à orla de Punta Lara, próxima à zona histórica portuária de Berisso e Ensenada, onde se produzia vinho e licor tirado dos parreirais e ameixeiras e onde se aproveitava o junco acumulado nas áreas de alagados que servia à produção de artesanias e à subsistência local. Era 2021, e o grupo reunia-se por conta do *Festival Biocultural de la Gran La Plata*, evento organizado pelo Casa Río Lab (centro artístico de investigação territorial e de capacitação em práticas criativas situado na região de Punta Lara). O festival se deu no galpão da propriedade e as atividades avançaram pelas áreas do terreno até as margens do rio. Naquele encontro em que transitavam produtores rurais, artesãos, advogados e representantes do poder público (além de artistas, pesquisadores e estudantes da localidade que já bem conheciam o mapeamento da expressão artística própria às cercanias de Berisso e da cidade de La Plata), viam-se, do lado de fora, algumas obras instalativas em meio à paisagem. Do lado de dentro do galpão – lugar onde foram montadas barracas de feiras com produtos da cultura e alimento local – via-se em exposição, sustentado pelas paredes do espaço arquitetônico, um arquivo documental com registros fotográficos de pesquisadores em saídas de campo, além de diagramas, representações cartográficas, cestarias e peças de cerâmicas que se distribuía espacialmente pelo entorno. Isso porque por mais de 30 anos, Alejandro Meitin (com outros parceiros que foram se somando ao longo do tempo) vem levando adiante uma série de atividades interessadas

em direcionar um olhar atento às condições socioambientais enfrentadas por pelas áreas costeiras junto ao estuário do Rio da Prata, bem como pelo entorno mais amplo da planície de inundação do Vale Central da Bacia Platina. Além de nutrir uma área de intensa biodiversidade, o fluxo fluvial de toda essa região, responsável pelo escoamento da produção que conecta o Uruguai, o Brasil, o Paraguai e a Argentina (por sua vinculação direta com a indústria extrativista e por fornecer energia, irrigação e transporte para a maior região produtora de soja do planeta), tornou-se um ponto crítico onde converge boa parte dos embates políticos e ambientais que se dão nos ecossistemas da bacia hidrográfica. Foi olhando para esse território limítrofe entre a terra e o rio, e cuja formação se dava por meio de uma vasta extensão de *humedales*¹, que Alejandro passou as últimas décadas testando proposições de interconexão transversal entre o campo artístico e os saberes das comunidades locais.

O festival durou dois dias e previu algumas ativações, tais como caminhadas pelas obras instaladas junto à orla do rio, guiadas por artistas da Galeria Damme (espaço de La Plata, voltado ao cruzamento entre arte, arquitetura e meio ambiente), assim como trilhas nativas coordenadas por integrantes da Cooperativa de Produtores da Costa e por biólogos especialistas em análises da produção histórica de agroecologia. O encontro também contou com oficinas de cestaria botânica em junco; com oficinas de cerâmica; com a queima das peças de barro em fogo de chão, entre outras atividades, e articulou discussões sobre estratégias de planejamento dos setores produtivos ligados à biodiversidade, junto da presença de professores da Faculdade de Ciências Agrárias e Florestais da UNLP (*Universidad Nacional de La Plata*). Algumas meninas bastante jovens, vestindo camiseta e boné da UTT (representantes da *Unión de Trabajadores de la Tierra*) trouxeram suas vivências sobre os desafios do pequeno agricultor; sobre as potências das redes de articulação regional que vinham sendo consolidadas; e sobre possíveis modelos de políticas públicas que poderiam ser aplicados para o favorecimento da subsistência do pequeno produtor familiar. Afinal, o principal intuito do encontro era, na verdade, a discussão de um projeto de lei voltado à proteção dos “corredores bioculturais”, proposta essa que já vinha sendo debatida por aquele mesmo grupo há mais tempo.

1

Termo em castelhano que faz referência à pantanal: “uma zona de terra temporal ou permanentemente inundada que exerce um importante papel no processo de recebimento, armazenamento, liberação e regulação dos fluxos d’água. Esses terrenos são parte integral dos sistemas naturais que sustentam a vida na terra, associados com uma variedade de ecossistemas e acolhedores da biodiversidade. Se estima que 40% das espécies do mundo habitam ou se criam nos pantanais. Por armazenar, transformar e exportar sedimentos e nutrientes, seus solos cumprem um papel central para a depuração das águas” (MEITIN *et al.*, 2020).



Festival Biocultural de la Gran La Plata (2021), ação realizada por Casa Río Lab, Berisso, La Plata, 2021. Fonte (CASARÍO, 2022)

O conceito de “corredor biocultural” (terminologia que buscava sinalizar semanticamente uma relação direta entre biodiversidade e diversidade cultural, bem como a busca por um equilíbrio dinâmico entre esses dois sistemas – MEITIN *et al.*, 2020, p. 28) estava sendo usado para adjetivar um composto de *expertises* sociais e econômicas – em compasso com a dinâmica ambiental –, percebido nas práticas diárias de comunidades rurais que contornavam o município de La Plata. Sob essa perspectiva, frisava-se nos debates alavancados no festival, a existência de um anel de zonas territoriais referentes, situadas no entorno periférico da malha urbana e formadas por áreas demarcadas pela biodiversidade e pela resiliência de sua diversidade cultural, embora esse anel fosse também representativo de um estado de ameaça que as comunidades dessas localidades compartilhavam entre si.

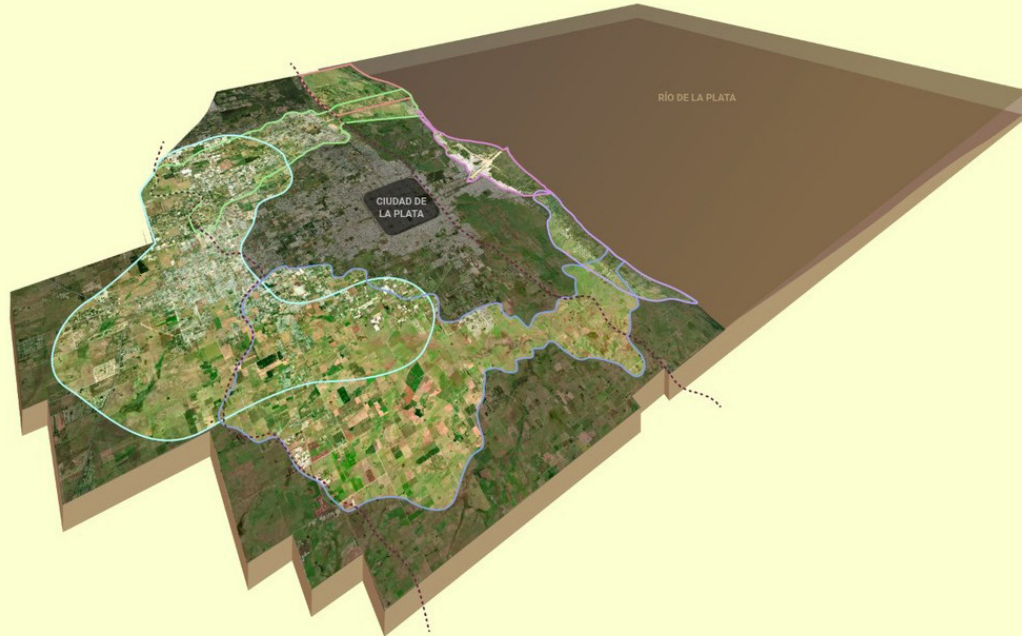
Naquele encontro, decorrido entre os dias 10 e 11 de novembro de 2021, a esfera artística era convocada por sua competência cognitiva transdisciplinar – como um ferramental disponível frente à construção de eixos transversais para se repensar o desenho de leis e políticas de proteção cultural em consonância com o compromisso ambiental. Até porque, na concepção daqueles ali presentes, o funcionamento operativo das áreas do meio ambiente, da cultura, do desenvolvimento urbano, da economia e até do turismo da administração executiva de La Plata, na sua lógica circunscrita e compartimentada, parecia pouco se debruçar sobre a reestruturação de seus modelos de gestão a partir de uma perspectiva interessada na interconexão e retroalimentação entre setores². E ainda que o coeficiente artístico acionado durante o *Festival Biocultural de la Gran La Plata* fosse muito pouco evidente em meio a discussões que pareciam assentar base em debates especificamente voltados a diretrizes de estruturação política cultural e ambiental, vale dizer que não só a ideia e o esboço da proposta legislativa (no seu formato e terminologia) haviam surgido do envolvimento do Casa Río Lab com experiências artísticas de caráter colaborativo, como também vale mencionar que o evento era parte da programação de *Archivos del Común: Archivos por/venir*, projeto organizado em 2021 pelo Museu Reina Sofia em parceria com a *Red Conceptualismos del Sur*. Com experiência metodológica de integração social e com toda a vivência adquirida ao longo dos últimos anos em organizar ações de planejamento participativo junto com habitantes de Punta Lara e de povoados vizinhos, o Casa Río havia se tornado uma das oito sedes latino-americanas a representar a quarta edição de *Archivos del Común*, programa responsável pelo mapeamento de proposições artísticas envolvidas na organização de arquivos comunitários geopoliticamente situados e mobilizados por dinâmicas de articulação social.

2

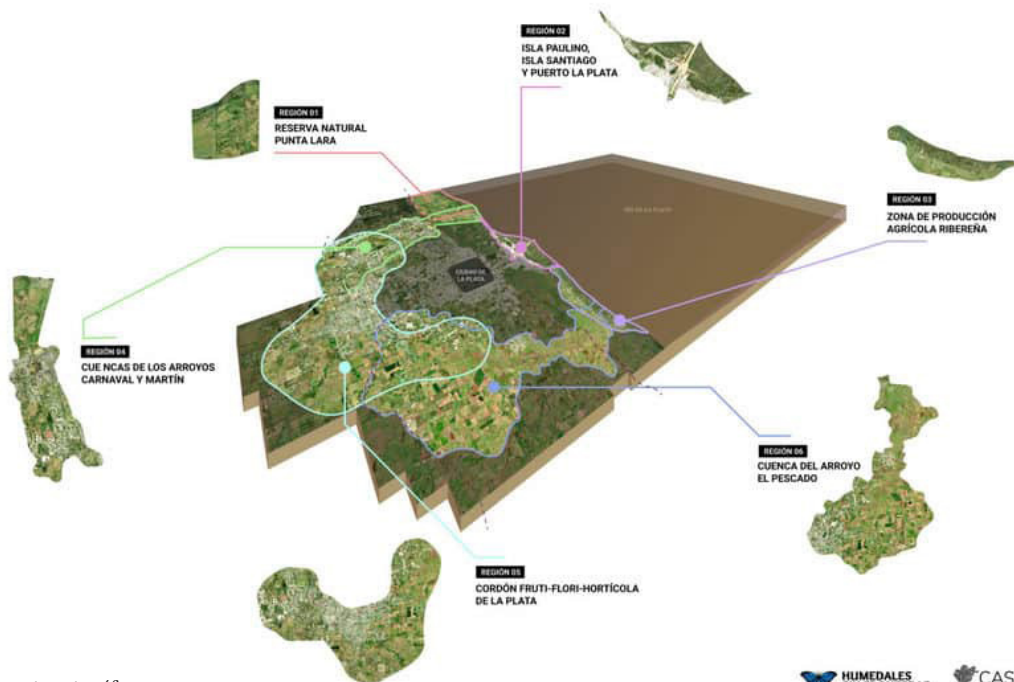
Como a rede do Laboratório Casa Río já garantia vínculos com representantes das secretarias da Província de Buenos Aires, o esboço de lei voltava-se a angariar apoio dos órgãos estatais em escala regional – ainda que o debate alavancado ao longo do encontro se inclinasse a desenhar um texto propositivo cuja aplicabilidade fosse também viável em âmbito federativo.



CORREDOR BIOCULTURAL DEL GRAN LA PLATA



CORREDOR BIOCULTURAL DEL GRAN LA PLATA



Mapeamento cartográfico usado como base para discussão do projeto de Lei dos Corredores Bioculturais de la Gran La Plata (2021), ação realizada por Casa Río Lab. Fonte: (CASARÍO, 2022)

* * *

Para entender o modelo de trabalho adotado pelo Casa Río Lab, vale dizer que seu histórico de atuação se datava bem antes. O coletivo Ala Plástica (hoje dissolvido e desdobrado no laboratório Casa Río) surgiu em 1991 e foi então que se instituiu, junto à região de Punta Lara, uma iniciativa de caráter transdisciplinar envolvida em ações promovidas pela parceria entre artistas, pesquisadores, cientistas, membros comunitários e entidades locais. Formado pela arte-educadora Silvina Babich, pelo horticultor Rafael Santos e por Alejandro Meitin – um trio ainda bastante jovem, mas desde então interessado na problematização da ideia de espaço público através da disciplina da arte –, o coletivo inicialmente assentou base na antiga sede da biblioteca municipal de La Plata, casa desativada desde a ditadura, situada em meio ao zoológico no centro histórico da capital. Foi ali, com o apoio da prefeitura e com algum esforço dirigido à recuperação do espaço abandonado, que se fundou a primeira sede do grupo (local onde permaneceram por mais de dez anos) e onde se ativaram experiências de investigação poética, de produção intelectual e ações críticas ligadas à problemática ambiental. Como a sede era vizinha do Museu de Ciências Naturais (importante museu onde se encontrava a Faculdade de Ciências Naturais da província de La Plata), os jovens do coletivo logo começaram a despertar alguma curiosidade dos professores, hidrólogos, geógrafos e paleontólogos que cruzavam pelo caminho e identificavam aquela nova atividade ainda desconhecida no espaço do zoológico. Naquele período, o Ala Plástica já tinha proximidade com alguns docentes da universidade; mas foi a partir desse fluxo de trocas com outros cientistas do entorno que se efetivou um vínculo produtivo com uma rede de pesquisadores que seria logo incorporada nos seus processos de trabalho.

Em uma das primeiras ações, o coletivo fabricou, na cidade de La Plata, cubos em concreto de grande dimensão cujo interior armazenava baterias destinadas ao descarte. Segundo a iniciativa, o trabalho surgiu como resposta ao relatório do *Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina* (Indec), que informava o aumento de 538% de importação de baterias de metais pesados no ano de 1991, em coincidência com a proibição da venda do material em países da Europa e dos Estados Unidos (ALA PLÁSTICA, 2022). Realizada no ano de 1993, a obra *Residuos Urbanos Tóxicos de Energía* assumiu um formato objetual, escultórico e instalativo que logo sairia de cena do escopo produtivo do Ala Plástica, embora já indicasse a atenção que o grupo passaria a direcionar

à contestação de políticas externas cujas deliberações traziam impactos e interferências diretas repercutidas a nível local.

A partir de então, ainda ocupando a antiga sede da biblioteca, o coletivo deslocou sua atenção do marco urbano, dirigindo-se à área costeira. Isso porque se entendia que o principal componente demarcador das características do território onde se encontravam era o rio: o estuário do rio da Prata – já que na confluência dos rios Paraná e Uruguai (ao aglutinar as águas do Norte em deságue no Atlântico e ao evidenciar sintomas bastante concretos do legado colonial e extrativista) o estuário sempre fora um palco de conflitos – tanto históricos (entre nações fronteiriças) como atuais (MEITIN *et al.*, 2020). Fonte de água doce de mais de 17 milhões de habitantes da costa, fonte também de abastecimento das comunidades ribeirinhas da orla do delta, o estuário acompanhava, nas suas margens, as tensões ocasionadas pelos processos de exploração natural, pelo alto índice de extração mineral, pelo desmatamento, pela especulação imobiliária que passou a avançar sobre áreas de pantanal, ao mesmo tempo em que passou a assistir, nos últimos anos, a emigração de habitantes dos centros de Buenos Aires e La Plata em direção às superfícies dos limites físicos que ultrapassavam a cidade. Nesse impulso de crescimento populacional, cujos efeitos evidenciaram o desequilíbrio do sistema de cheias, dava-se, concomitante, a perda de parte das terras produtivas e uma série de consequências ao bioma e às práticas sociais locais (MEITIN *et al.*, 2020).

Além do mais, ao longo da década de 1990, a região passou a sofrer o impacto das medidas do IIRSA, Projeto de Integração da Infraestrutura Regional Sul-Americana, formado por representantes de 12 países do Sul do continente cujo interesse central era a organização do território em corredores transnacionais para a facilitação do fluxo de comércio. Na prática, o IIRSA era um instrumento político-econômico neoliberal responsável por mais de 400 projetos situados em contexto sul-americano voltados a grandes obras de infraestrutura de transporte, energia e telecomunicação, bem como à liberação de acesso a recursos naturais e ao gerenciamento de centros de produção locais que passavam a receber ingerência de fora. Na região litorânea junto ao delta, o projeto liderou a construção de complexos rodoviários e ferroviários que atravessaram áreas de estuário e ainda concretizou projetos de barragem que ocasionaram o deslocamento de mais de 50 mil residentes – cujo impacto era predominantemente direcionado ao bioma da costa e às populações rurais da Bacia do Rio da Prata. Essa reorganização política e espacial, porém, deu corpo à criação de uma infraestrutura de indústria, transporte e energia que “afetou o biosistema, diminuiu a independência das comunidades locais, erodiu as fronteiras geopolíticas e as topografias culturais até então resistentes à lógica da globalização”, ao mesmo tempo em que deslocou a tomada de decisão para “uma rede de bancos de desenvolvimento e agências quase-privadas” (KESTER, 2011, p. 140). A transformação dos ecossistemas das zonas úmidas por aterros, queimadas e polderização para dar força ao agronegócio deu

margem a um processo conhecido como *pampeanização* do delta. Em suma, o IIRSA era um consórcio de bancos, governos e agências interessado em atuar como um ente de autoridade supranacional (MEITIN, 2022), que, ao fim e ao cabo, vinha reforçando o processo de desmantelamento do poder do estado como um organismo territorial. Com isso, sua interferência abriu margem para o desdobramento de um novo imaginário que atropelava com velocidade aqueles já sedimentados e afetava de modo drástico a configuração social e ambiental daquele contexto. De acordo com Alejandro Meitin, a imposição desses procedimentos, justificados pela promessa de um bem-estar econômico regional, garantido via extrativismo, suprimia a autonomia das comunidades da orla do delta e se sobrepunha ao “poder poético” imanente e às “ecologias locais” (MEITIN *et al.*, 2020, p. 8).

A fim de contribuir com o debate sobre as reverberações socioambientais que vinham abalando a região, o Ala Plástica começou a estruturar uma rede de parceiros e interlocutores que contribuíssem com a problematização desses impactos e suas procedências sob diferentes perspectivas. O diálogo com representantes de setores da administração pública municipal vinha sendo consolidado desde o princípio da década de 1990, inclusive através da atuação de Meitin como parte do conselho assessor da Secretaria Municipal do Meio Ambiente. A interlocução com membros da comunidade científica internacional foi também se efetivando, em especial com a participação da iniciativa na Conferência Eco-92, realizada no Rio de Janeiro (primeira Conferência das Nações Unidas direcionada ao Meio Ambiente e Desenvolvimento). Sua aproximação com a comunidade artística também se fortaleceu a partir da presença do Ala Plástica no simpósio *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*, realizado na cidade de Manchester no ano de 1994. A propósito, foi a partir dessa viagem à Inglaterra que o grupo se inseriu em uma rede de debate internacional e firmou um canal de relação profissional contínuo com os organizadores Ian Hunter, Celia Lerner, com Grand Kester e artistas envolvidos com pesquisas atreladas à prática social. Foi também a partir desse momento em que o Ala Plástica passou a angariar outras fontes de apoio orçamentário, fora do eixo regional da Província de La Plata, para destinar maior fôlego aos estudos que começavam a exercer junto à área costeira. Ao ampliar a captura de recursos, o grupo pôde concentrar esforços na estruturação de uma rede de articulação local, não mais constituída somente pelos profissionais acadêmicos que já vinham acompanhando sua trajetória, mas especialmente com trabalhadores das áreas rurais de Punta Lara (distrito onde Meitin havia nascido), de modo a expandir seu escopo de vinculação com representantes comunitários da orla do delta.

Em 1995, um ano após sua participação no simpósio na Universidade de Salford, o Ala Plástica obteve apoio do *British Council*, do Ministério do Meio Ambiente de La Plata e de outras instituições locais para financiar a vinda de

Hunter e Leiner à Argentina³. A ideia era incorporar os pesquisadores numa proposta de intervenção artística alocada nas margens da faixa ocidental sul do Rio da Prata, no distrito de Punta Lara – local marcado por um processo de deterioração e poluição das águas, acirrado com as atividades sociais da área metropolitana da cidade de Buenos Aires, logo ao norte. Durante a vinda do casal, o grupo estabeleceu parceria com o Departamento de Botânica do Museu de Ciências Naturais da UNLP para organizar, ao longo de um mês, a ativação de uma série de foros de debates junto com junqueiros, pescadores, agricultores, biólogos, hidrólogos e gestores públicos, cujo intuito era viabilizar a aproximação de diferentes atores sociais da região costeira, a fim de debater sobre alguns dos sintomas mais recentes que vinham impactando o bioma da orla e o dia a dia de quem vivia por lá.

Durante esse período, remanescentes indígenas do povoado de Toba, representantes do Centro Cultural Berazategui, lideranças comunitárias da Cooperativa de Cesteros do Tigre, da cooperativa telefônica local, da escola de Quilmes e o próprio prefeito de La Plata também acompanharam o programa de encontros. A partir dessas instâncias de interação com os grupos participantes (a partir da escuta e da troca com produtores locais que há tempos trabalhavam com o junco enquanto recurso usado no artesanato), se desenhou o trabalho *Especies Emergentes*, uma das primeiras ações de caráter colaborativo de longa duração do Ala Plástica, que consistiu em reativar uma área de solo degradado da orla com a técnica de plantio do junco: planta aquática que atua na regeneração e colonização rápida do solo por meio de raízes que criam redes subterrâneas e cujas propriedades permitiriam a depuração d'água e de terrenos afetados. Tendo a sede do Clube Náutico Ensenada como base de trabalho, plantou-se coletivamente uma série de mudas de junco, calculadas para que estivessem próximas o suficiente para que suas raízes pudessem se encontrar, criando uma malha de depuração. Com base em técnicas de crescimento induzido e instalações temporárias com fibras naturais, o junco (que atuaria como um filtro e purificador natural) reduziria a contaminação local (KELLEY; KESTER, 2017) e criaria, no tempo, a conformação de uma nova paisagem: um hábitat espacialmente circunscrito, em contraste com a paisagem não interferida e já afetada dos terrenos vizinhos.

Após a formação do canteiro de planta aquática, concentrado nessa área específica nas margens sul da franja ocidental do rio, o Ala Plástica ainda deu prosseguimento ao plantio de outras espécies nativas nos anos subsequentes como experimento de recuperação da autonomia daquele ecossistema – que se efetivou com o crescimento de uma vegetação secundária. Em decorrência,

3

Nessa mesma viagem à Argentina, os pesquisadores Ian Hunter e Celia Lerner promoveram, a convite do *Museo Nacional de Bellas Artes*, no dia 7 de dezembro de 1995, a conferência pública *Estética Litoral: Nuevas Zonas para la Práctica del Arte Crítico*, realizada na capital federal de Buenos Aires.

o *Especies Emergentes* deu margem ao desdobramento de outras ações que tinham como objetivo o debate sobre os possíveis fins que o junco já crescido poderia ter na vida e na economia local. Foi em 1996, através da consolidação de parcerias com a *Asociación de Mimbreros Ltda de Tigre*, com a *Cooperativa de Produtores de Berisso* e com a *Escuela de Agropecuaria de Abasto*, que o Ala Plástica articulou encontros com fazendeiros, artesãos, membros das cooperativas da área do estuário e moradores das ilhas do entorno, visando discutir sobre as possibilidades de ampliação do uso do junco para além daqueles adotados pela população local, ligados à produção artesanal cesteira e de móveis. O processo foi encabeçado por Silvina Babich, quem se aprofundou no estudo do material ao lado de produtores locais. Foi com a aprendizagem de novas técnicas de colheita, de secagem, de trama e modelagem que Babich passou a conduzir oficinas nas quais o entrecruzamento das linguagens do desenho, da escultura e do design tornava-se meio para se pensar formas de experimentação e aproveitamento da fibra vegetal para a ampliação de perspectivas de renda. Em paralelo, instalações em junco começaram a ser dispostas em alguns espaços públicos do distrito de Punta Lara.

Mas é interessante dizer que mais que um projeto interventivo *site-especific* de caráter ambiental, *Especies Emergentes* teve peso no processo de estruturação da metodologia de trabalho que passaria a ser exercida pelo Ala Plástica dali em diante. Dinâmicas como as de reativação de espaços públicos desativados para a consolidação de âmbitos de sociabilidade e de participação comunitária; de instauração de fóruns de debate interdisciplinares com atores sociais de diferentes setores como ponto de partida para qualquer exercício prático e poético; de incentivo ao cruzamento entre saberes técnico-científicos com conhecimentos oriundos das práxis e da cultura autóctone; bem como as de articulação dessa soma de saberes em comunhão com a oferta de recursos locais foram, a partir de então, tornando-se alguns dos principais mecanismos de trabalho. Nesse sentido, pode-se dizer que o trabalho *Especies Emergentes* foi um laboratório de experimentação metodológica – até porque aquele gesto coletivo de cultivo do junco (cujo efeito implicava a capacidade de se criar uma articulação subterrânea apta à modificação territorial) não deixava de atuar como metáfora às capacidades regenerativas do fazer colaborativo e à potência que reside no planejamento de exercícios criativos sociais e interculturais integrados. A qualidade de expansão rizomática da planta passava a ser então compreendida também como uma modalidade criativa – e tudo isso se assemelhava ao cerne do conceito de rizoma, embora a elaboração de Deleuze e Guattari não tivesse sido lida ou debatida pelos membros do Ala Plástica e demais envolvidos até então. Quer dizer, ao contrário da árvore, que tem uma estrutura hierárquica e centralizada, com um tronco que se ramifica em galhos e folhas, o rizoma seria uma estrutura horizontal, descentralizada, composta por raízes que se conectam umas às outras, sem uma ordem predefinida, tampouco um núcleo ou nódulo central de irradiação. Assim, suas conexões ocorrem em direções e momentos variados, em uma trama complexa de relações. Ao perceber

as correlações e reciprocidades entre o exercício prático e colaborativo acionado em *Especies Emergentes* com a perspectiva epistemológica apresentada em Mil Platôs (1980), a terminologia de rizoma, na sua dimensão filosófica, fora então aplicada pelo coletivo como uma lente teórica possível em seus métodos de trabalhos. Afinal, tratava-se, mais que nada, de uma metáfora para se pensar a organização de diferentes formas de vida e de conhecimento que se desenvolvem de maneira não hierárquica e não linear: um procedimento investigativo de resgate rizomático daquela cultura local (ALA PLÁSTICA, 2022).



Reunião com a comunidade indígena de Toba. Registro de parte da ação *Junco Especies Emergentes*, realizada pelo Ala Plástica, 1995, região de Punta Lara, La Plata. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022)



Plantio de mudas de junco, na orla costeira sul do Rio de La Plata. Registro de parte da ação *Junco Especies Emergentes*, realizada pelo Ala Plástica, 1995, região de Punta Lara, La Plata. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022)

Grant Kester, pesquisador norte-americano que conheceu a iniciativa do Ala Plástica a partir do encontro em Manchester, também argumentou que *Especies Emergentes* podia ser compreendido através da metáfora da “expansão rizomática”. Para ele, o comportamento biológico acionado na ação sinalizava, simbolicamente, a possibilidade de insurgência de novos modos de prática criativa e coletiva capazes de “desafiar os interesses políticos e econômicos por trás do desenvolvimento em grande escala na região” (KESTER, 2011, p. 26). Nesse raciocínio, Kester assinalou um formato de experimentação poética que vinculava “as características emergentes das plantas aquáticas (como disparos de novas condições de sustentação da diversidade de formas de vida)” ao “caráter emergente das ideias e práticas criativas” correspondentes à comunidade (KESTER, 2011, pg. 140). Foi então que o coletivo começou a definir sua prática artística como um modelo de ação, interação e conectividade a nível local, no qual procedimentos de recuperação do poder fazer social (ALA PLÁSTICA, 2022) tornavam-se pontos centrais do trabalho em arte. Nesse sentido, a arte em si era acionada como uma forma de se imaginar outras formas de ocupação e auto-organização territorial possíveis, de forma que os artistas envolvidos se tornavam, mais que nada, agentes catalizadores desses processos⁴.

Este projeto deu origem a uma intenção de resgate de longo prazo de resquícios da cultura local como um elo para a recriação de redes, bem como ao início de uma série de exercícios interligados no estuário do Rio da Prata visando a sustentação sócio/natural ameaçada. Cada um deles estava vinculado à ecologia cultural e bio/física da área em um formato de “ativismo lento” que, quando reunidos, criavam uma assembleia social, por meio de uma multiplicidade de exercícios entrelaçados que permitiam redimensionar as possibilidades de intervenção artística, explorar a possibilidade de desenvolver exercícios integrados no território à escala biorregional. Esses exercícios trataram de problemas socioambientais, explorando modelos não institucionais e interculturais na esfera social. (MEITIN, 2009)

Imagens acima: registro do antes e depois do plantio de mudas de junco, na orla costeira sul do Rio de La Plata. Parte da ação *Junco Especies Emergentes*, realizada pelo Ala Plástica, 1995-2016, região de Punta Lara, La Plata. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022). **Imagem abaixo:** registro da região do plantio de mudas de junco, na orla costeira sul do Rio de La Plata, no ano de 2021, 25 anos depois da ação *Junco Especies Emergentes*, Punta Lara, La Plata. Fonte: Imagem pessoal de Paola Fabres

4

Como lembrou Alejandro em entrevista realizada na Rádio Mutante (2020), esse modelo de experimentação “pós-objetual”, “dialógico” e “interventivo” por eles testados não encontrava ressonância em outras práticas artísticas do contexto de La Plata. Vale lembrar que a cidade teve relevância histórica na produção das artes visuais da Argentina dos anos 1970 e teve peso como polo de experimentação artística alocada no espaço público, bem como de investigações criativas editoriais que criavam redes para além do espaço institucional circunscrito das artes. Edgard Antonio Vigo, Carlos Ginzburg ou mesmo o grupo Escombros (cuja produção é contemporânea ao Ala Plástica) foram exemplos disso. Mas a modulação de um formato de trabalho que bebia de saberes convergentes entre cientistas da capital, somados aos saberes oriundos da prática social comunitária, era um modelo ainda não explorado no circuito local (MEITIN, 2020).





Trabalho de pesquisa e investigação de silvicultura com produtores rurais e jovens da região de Berisso, na Costa do Rio de La Plata. Ação parte da iniciativa Ala Plástica, Punta Lara, 1996. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022)



Ações de diversificação de usos com a fibra de junco, com Magdalena Catoggio e Silvina Babich, encontro de escultores de La Plata, Buenos Aires. Ação parte da iniciativa Ala Plástica, 1996. Fonte: (ALA PLÁSTICAS, 2022)





Imagens ao lado e abaixo: Registro fotográfico do Centro Comunitario Punta Lara alocado na antiga estação de trem, ocupado pelo coletivo Ala Plástica, em 1997. Imagem parte do arquivo Casa Río Lab. Fonte: Imagem pessoal de Paola Fabres



Imagem abaixo: registro de visita ao *Clube Universitario La Plata - Sede Náutica Ensenada* (local onde fora realizada a base de trabalho para o plantio de mudas de junco, na orla costeira sul do Rio de La Plata), no ano de 2021, 25 anos depois da ação *Junco Especies Emergentes*, Punta Lara, La Plata. Fonte: arquivo pessoal Paola Fabres



Imagem acima: Mapeamento cartográfico por satélite da área de intervenção de plantio de junco, a partir da ação *Junco Especies Emergentes*. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022)

Nos anos subsequentes, o coletivo negociou a ocupação da antiga estação de trem de Punta Lara, edifício desativado que se tornou um espaço colaborativo disponível para encontros e realização de atividades. Lá surgiu a *Revista de Punta*, publicação editada pelo Ala Plástica em parceria com a comunidade, com tiragem mensal de 3.000 exemplares. Com 36 números publicados, era distribuída em diferentes serviços pelo distrito. Entre os conteúdos publicados, ao lado de anúncios comerciais, informes e comunicações de eventos e programações do bairro (promovidas tanto pelo Ala Plástica, como pela prefeitura e entidades locais), dividiam espaço na página, imagens de obras como *Spiral Jetty* (1968-1970), de Smithson, em Utah; *7000 Oaks*, de Beuys (1982-1986), em Kassel; e obras de Helen e Newton Harrison. O intuito era introduzir, nas comunidades de Punta Lara, trabalhos emblemáticos da história da arte, de forma a se propor referências e entrecruzamentos entre essas propositivas externas com o debate sobre as ações realizadas pela localidade.

O novo centro comunitário também se organizou como um ponto de encontro para se debater técnicas de silvicultura, de agricultura de subsistência, para se desenhar habitações de emergência e soluções alternativas aos alagamentos em dias de cheia, bem como para se criar engajamento crítico da própria sociedade civil frente ao planejamento de projetos de infraestrutura com direto impacto local. Um exemplo foi a mobilização comunitária frente à tentativa de construção da *Puente de Punta Lara* que conectaria a região litorânea da Argentina até Colônia de Sacramento (cidade situada na margem oposta do Rio da Prata), a fim de ampliar o fluxo de cadeia produtiva e facilitar o acesso aos terrenos condominiais cada vez mais abundantes na costa uruguaia – fruto da expansão da especulação imobiliária –, ainda que a execução do projeto implicasse a superação de “barreiras naturais”. Encabeçada pelo IIRSA, a proposta de construção da ponte foi adiada frente à reação da população local. A organização de assembleias, encontros e debates públicos sobre as oportunidades e consequências que poderiam surgir da construção tiveram grande adesão popular e foram mediados pela articulação do Ala Plástica. Esses encontros comunitários, alocados na periferia distrital de La Plata, começaram a receber algum destaque nos jornais da época e nos meios de comunicação. Em olhar retrospectivo, esse modelo participativo que, na concepção de Alejandro Meitin, teve pioneirismo no centro comunal de Punta Lara, repercutiu nas articulações de base da capital de La Plata e de Buenos Aires. De acordo com o artista, as ações transcorridas na antiga estação de trem tiveram influência na agitação das mobilizações sociais que começaram a ganhar maior peso nos anos seguintes, em especial a partir da crise financeira de 2001 (MEITIN, 2021).

No final da década, no ano de 1999, a população local atestou um episódio de vazamento de petróleo da empresa anglo-holandesa Shell nas águas do Rio da Prata – à época, o maior derramamento de óleo em água doce do planeta.

Em poucos dias, 5.000 metros cúbicos de petróleo começaram a se dispersar pelos córregos da região do distrito de Magdalena, vizinho de Punta Lara, e a penetrar nas áreas ribeirinhas da orla, somando um impacto que não só atingiu mais de 20 quilômetros de costa, como gerou danos à flora, à fauna e aos habitantes ribeirinhos. Apesar da escala do desastre, o caso foi abafado e minimizado pelo poder público, sendo tratado por responsáveis do estado e engenheiros da Shell como um incidente pontual “sob controle” (MEIRÁS, 2022). Isso levou o Ala Plástica a formar uma equipe de investigação forense a partir da rede de colaboradores atuantes no entorno, comprometida com a coleta de dados e com o mapeamento das consequências do vazamento. Na tentativa de furar o bloqueio informativo que rondava o caso, o coletivo também acionou profissionais da mídia alternativa para garantir a cobertura do acidente e relatar à sociedade civil as sequelas disparadas aos arredores. Com base nos relatórios montado pela equipe do Ala Plástica, a situação na costa de Magdalena começou a tornar-se pública e adquirir repercussão internacional. Isso levou à mobilização de agrupações políticas, associações de bairro, técnicos cientistas, junto da participação da sociedade civil (além da parceria do comitê nacional da Unesco, da participação de Marcelo Acerbi, do Instituto de Geografia da Faculdade de Filosofia e Letras da UBA, de Jorge Williams, da Faculdade de Ciências Naturais da UNLP e também da *Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza*), que encabeçou a elaboração de propostas de contenção e exerceu pressão no poder público sobre a criminalização dos responsáveis (MEIRÁS, 2022). O relatório documental foi também integrado como objeto de investigação no julgamento que processava o caso. Em 2002, a Suprema Corte de Justiça da Inglaterra ordenou à Shell que investisse 35 milhões de dólares para reparação ecossistêmica, algo que se converteu no caso ambiental mais importante da América Latina. Mas até então, 23 anos depois do ocorrido, “nenhuma penalidade foi imposta pelos estados nacionais e provinciais, nem houve qualquer sentença judicial final” (MEIRÁS, 2022). De acordo com o biólogo Marcelo Miranda, atual membro do laboratório Casa Río, o desdobramento da ação encabeçada pelo Ala Plástica teve um importante impacto regional – se não houvesse o impulso disparado pelo grupo de organização comunitária e de participação cidadã, “este caso seria mais um sobre o qual saberíamos muito pouco daquilo que de fato aconteceu” (MEIRÁS, 2022).

Materializada em uma instalação que reunia vídeos documentais, mapas cartográficos e algumas esculturas feitas com a vegetação ribeirinha tirada da orla do rio, a experiência do derramamento no distrito de Magdalena foi apresentada na exposição *Citizen Culture: Artists and Architects Shapes Policy*, em 2014, no Museu de Santa Mônica, com curadoria de Lucia Sanroman. A mostra reuniu trabalhos artísticos das cidades de Oakland, Califórnia; Los Angeles, Califórnia; Chicago, Illinois; Medellín, Colômbia;

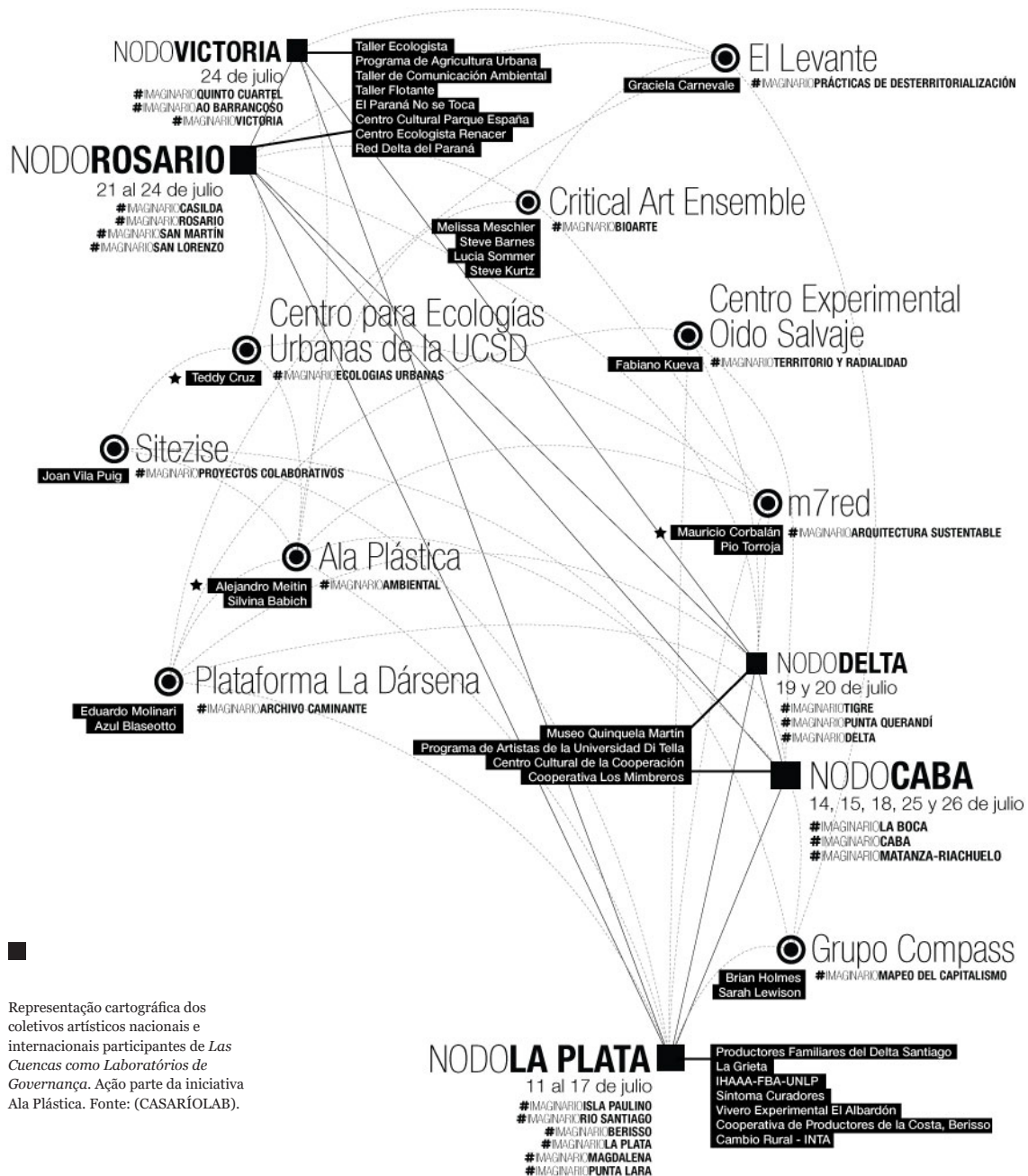
Bogotá, Colômbia e La Plata, Argentina, que fossem fruto de articulações diretas com governos municipais, organizações governamentais e representantes da defensoria ou promotoria pública. A proposta curatorial voltava-se a debater procedimentos artísticos que vinham incitando o diálogo para a criação de novos modos de participação civil e o redesenho de regulamentações legislativas. No evento, foram reunidas as produções de Tania Bruguera, Michael Maltzan, do chamado The Medellín Diagram (Teddy Cruz, Fonna Forman, Matthias Goerlich e Alejandro Echeverri), Antanas Mockus, Tamms Year Tem, além de Suzanne Lacy, que retomou sua experiência com os jovens ativistas de Oakland, em 1997, como parte do *Oakland Projects*. O caso de derramamento da Shell também virou filme. O corpo docente de Geografia do município de Magdalena, junto com alunos do ensino médio, laboratórios comunitários audiovisuais, representantes da imprensa alternativa e membros do Ala Plástica gravaram o filme *La Teoría del Derrame: Magdalena empetrolada*, de José Luis Meirás, recuperando o acidente que derrubou mais de 5.4000.000 litros de óleo na costa argentina.

Aos poucos, a atuação do Ala Plástica, no seu enraizamento sobre a região do estuário do Rio da Prata, começou a expandir e a ganhar outra dimensão. Por compartilhar problemáticas socioambientais com aquelas sofridas em outras zonas do entorno da bacia hidrográfica, o grupo passou a ampliar sua área de pesquisa pela região do Vale Central da Bacia Platina – bacia de 3.200.000 km² de superfície que, na reunião da maior concentração de pantanais e alagados, dá corpo ao corredor de água doce mais extenso do planeta. Nascida no Pantanal do Mato Grosso, a planície de inundação que transcorre pelo vale central abrange boa parte do sudoeste do Brasil, alcança todo o Paraguai, o Uruguai, o norte da Argentina e o sul da Bolívia e ainda abarca uma densa rede de afluentes e subafluentes cujas águas desaguam em 14 bocas no estuário do Rio da Prata. A Bacia Platina ou *del Plata*, como seu nome bem nos lembra, traz em seus cursos fluviais a memória de um cenário histórico extrativista, por onde se escoava toda prata removida em período colonial desde Potosí. Hoje, dando à soja o protagonismo que um dia foi da prata, a área da bacia ainda revisita feridas históricas, ao mesmo tempo em que lida atualmente com a conjuntura de desestabilização política reforçada pelos imperativos advindos dos efeitos da transnacionalização territorial. Para Alejandro Meitin, por estarem situadas em uma área globalmente reconhecida por seu papel no fornecimento de energia, minerais e nutrientes, cidades especialmente de pequeno e médio porte, situadas junto às áreas de margem, tornaram-se “áreas de sensibilidade geopolítica, ricas em disputas advindas tanto da violência institucional, como de migrações, deslocamentos forçados e novos assentamentos populacionais” (HOLMES; MEITIN, 2017). Assim, a partir dessa mudança escalar no seu campo de ação, o Ala Plástica acabou ampliando seu raio de pesquisa e sua rede de parcerias para além da área do estuário (MEITIN *et al.*, 2020, p. 30).

Em 2005 começamos a realizar encontros periódicos com um amplo e diversificado grupo de organizações camponesas e indígenas e com grupos artísticos e ecológicos da sociedade civil do Paraguai, Uruguai e Argentina. Esses encontros, realizados na emblemática cidade de Assunção, visavam ativar capacidades no conhecimento e uso de tecnologias de análise territorial para avaliar o chamado processo de integração regional da IIRSA, confrontando-o com um processo de integração diversificado que asseguraria a evolução da identidade territorial. (ALA PLÁSTICA, 2022)

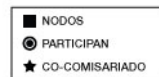
Em 2014, pela ação chamada *Las Cuencas como Laboratórios de Governança*, o Ala Plástica reuniu coletivos de artistas que tinha em comum pesquisas ligadas a áreas de bacias hidrográficas de outras regiões, em especial do continente americano e europeu. Com a presença de Critical Art Ensemble (Tallahassee, Estados Unidos), El Levante (Rosário, Argentina), Centro Experimental Oído Salvaje (Quito, Equador), Sitezise (Barcelona, Espanha), Plataforma La Dársena (Buenos Aires, Argentina) e o Grupo Compass (Chicago, Estados Unidos), o Ala Plástica aproximou esses coletivos de líderes comunitários habitantes da costa fluvial do Rio Paraná e da Prata. O objetivo era estruturar um estudo de sistematização de conflitos e controvérsias reconhecidos sobre os ecossistemas costeiros, a fim também de se discutir metodologias de trabalho que tivessem como base a imersão em contexto. Concebido por Alejandro Meitin, Mauricio Corbalán (M7red) e Teddy Cruz (professor do Centro de Ecologias Urbanas da Universidade da Califórnia San Diego), o projeto viabilizou o intercâmbio de diferentes repertórios de experimentação crítica e artística envolvida com os embates sociais e ecológicos vividos junto a áreas abastecidas de recursos hídricos.

Este conjunto implantou ações nômades ampliadas e estratégias dialógicas vinculadas a contextos sociais ao longo de um corredor de 400 km na área que inclui a frente fluvial da faixa costeira direita do Rio Paraná e do Rio da Prata e que inclui o macrossistema de áreas úmidas do delta do Paraná, o estuário do Rio da Prata e grandes centros urbanos como a Grande Buenos Aires, a Grande La Plata e a Grande Rosário, uma aglomeração urbana, industrial e agrícola que ultrapassa 20 milhões de habitantes e se enquadra no que poderia ser definido como um cidade-região global. [...] Nesses locais, o grupo e os colaboradores, com o auxílio de um aparelho portátil de transmissão de rádio, realizaram diálogos radiofônicos abertos e oficinas de radiodocumentário, gravações de campo, entrevistas e divulgação coletiva de conteúdos, passeios em profundidade pelo rio e áreas rurais, visitas a experiências de soberania alimentar, oficinas, cartografia pública, conferências e apresentações em centros culturais, museus e universidades. Todas essas ações possibilitaram o fortalecimento de alianças regionais e a criação de novos processos de comunicação. (HOLMES; MEITIN, 2017)



Representação cartográfica dos coletivos artísticos nacionais e internacionais participantes de *Las Cuencas como Laboratórios de Governança*. Ação parte da iniciativa Ala Plástica. Fonte: (CASARÍOLAB).

#IMAGINARIOCOMUNICACIONAL: SÍNTOMA CURADORES



Foi nesse mesmo período que Alejandro Meitin deu início a uma pesquisa sobre os embates geopolíticos e socioambientais percebidos nas áreas do entorno da bacia do Rio da Prata em comparação com a bacia hidrográfica do Mississippi, principal via de escoamento da produção agrícola norte-americana – uma vez que ambas configurariam o maior canal de exportação de commodities a nível global. A pesquisa se deu em parceria com Brian Holmes, artista e filósofo que também levava em paralelo investigações sobre o fluxo do mercado de grãos pela região dos Grandes Lagos. Desse encontro, e a partir de uma colaboração internacional entre artistas, pesquisadores e moradores da faixa costeira do Rio da Prata, com artistas da cidade de Chicago, organizou-se a exposição “The Earth Will not Abide”⁵ (“La Tierra no Resistirá”). A exposição foi primeiramente exibida na Galeria 400, espaço ligado à Faculdade de Arquitetura, Design e Artes da Universidade de Illinois, em Chicago, e posteriormente, no *Centro Cultural de España*, na cidade de Rosário, na Argentina.

No contexto norte-americano, a mostra em Chicago contou com a participação de Ryan Griffis, Sarah Ross, Brian Holmes, Alejandro Meitin, Sarah Lewison, Sara Siestreem e Claire Pentecost. Na região sul, somou-se ainda a presença de Graciela Carnavale e do grupo Colectiva Materia. Em Rosário, foram propostos diálogos entre as práticas exercidas pelo Ala Plástica na região de La Plata e as experimentações históricas do Grupo de Arte de Vanguardia (1966-1968), já que Graciela Carnavale (coordenadora do espaço El Levante, de Rosário, e atual membro da iniciativa Casa Río Lab) fora artista participante do *Ciclo de Arte Experimental* e do emblemático *Tucumán Arde*, em 1968. Além de responsável pela documentação histórica do Grupo de Arte de Vanguardia (que em meados dos anos 1990, com a visita da curadora de “Global Conceptualism” Mari Carmen Ramírez e de Ana Longoni a Rosario, foi transformada efetivamente em arquivo), Carnavale segue atuando junto às margens do Rio Paraná com projetos coletivos interessados na recuperação e na contextualização histórica dessa área territorial.

Idealizado por Brian Holmes e Alejandro Meitin, “The Earth Will not Abide” também mostrou no espaço expositivo um mapa cartográfico interativo que permitia a visualização de aspectos estruturantes da paisagem socioambiental da extensão das bacias Platina e do Mississippi e que armazenava um arquivo informacional formado por vídeos, entrevistas, depoimentos, relatos e estatísticas que permitiam uma imersão nas principais problemáticas da região e nos diferentes modos de reação e resistência a esses impasses. Navegando pela plataforma, era possível acessar dados sobre o ecossistema daquele recorte geográfico (áreas de ameaças, conflitos, interferências e afetações na ordem natural, tais como áreas de extração, queima e desmatamento, etc.), além de projetos colaborativos (artísticos e não artísticos, de diferentes proveniências)

5

Mais informações disponíveis em: regionalrelationships.org/tewna



Imagens ao lado:
Plataforma de mapeamento cartográfico elaborado como parte do projeto expositivo *The Earth Will not Abide* (La Tierra no Resistirá).
Imagem abaixo: vista da exposição. Fonte: (ALA PLÁSTICA, 2022)



responsáveis por compilar saberes, memórias, rituais e expressões culturais que têm atuado como diferentes dimensões constituintes de criação e preservação do território (MEITIN et al., 2020, p. 28) – projetos esses, mobilizados a partir da valorização de perspectivas advindas dos povos locais. Nesse mapeamento de laboratórios “emergentes” (LADDAGA, 2006), era possível localizar uma variedade de práticas que têm buscado superar formas unidirecionais de perceber o ordenamento territorial, recorrentemente ditado por argumentos econômicos, agendas corporativas e prioridades advindas do capital. O desenvolvimento da plataforma contou com a participação de diferentes pesquisadores-artistas junto com moradores e organizações das áreas das bacias hidrográficas.

Ao situar na plataforma as obras dos artistas participantes da exposição (já que cada qual olhou para um ponto específico representado e circunscrito no mapa), a mostra também propunha, em paralelo, uma aproximação entre práticas sociais e criativas advindas de atores sociais desatrelados ao circuito das artes, com produções de arte contemporânea que ocupavam esses espaços de circulação, num gesto de sobreposição e embaralhamento de suas especificidades⁶.

O dispositivo permite que distintas pessoas e organizações somem conteúdos à plataforma construindo assim uma percepção cartográfica coletiva. A proposta entende que existem múltiplas formas de identificação sistemática de informação territorial nos distintos processos de organização das comunidades (micro experiências, projetos em funcionamento, produções sustentáveis, fluxos de ideias, criações artísticas, lutas sociais, práticas soberanas, etc.) que podem ser potenciadas a partir da utilização do mapa e, por sua vez, se expandir por processos de integração territorial. [...] Os dados reunidos permitem observar o caráter situado das perspectivas comunitárias frente às formas tradicionais de representação do Estado, do turismo, da ciência e das empresas – convalidando a aposta do projeto que pretende transformar os imaginários dominantes fazendo visíveis as múltiplas atividades que sustentam a rede da vida e fortalecendo olhares socio/ecológicos frente às concepções unilaterais tecno/políticas (MEITIN et al., 2020, p. 163)

No momento em que o projeto foi levado a público (no ano de 2017 na cidade de Chicago e em 2019 em Rosário) a iniciativa do Ala Plástica já havia encerrado suas atividades e, em seu lugar, o Casa Río Lab assumia parte do desdobramento do trabalho. Em pouco tempo, o laboratório, também situado em Punta Lara, começou a ser visto como um centro de estudo de

6

Para acessar a plataforma: ecotopia.today/livingrivers/map.html. O projeto de estruturação da plataforma cartográfica interativa foi aprimorado posteriormente, em parceria com Humedales sin Fronteras, alcançando novo formato: mapa.casarioarteyambiente.org/page/about. A plataforma é de acesso público e segue sendo alimentada em formato colaborativo até os dias atuais.

referência sobre o ecossistema de alagados no contexto sul-americano, bem como um espaço de mapeamento dos imaginários sociais circunscritos nessas localidades. O Casa Río Lab tornou-se também um local de encontro e de pesquisa para artistas, críticos e investigadores que começaram a transitar com maior frequência pela região litorânea de La Plata e se firmou como articulador e mediador central de uma rede de iniciativas, coletivos e espaços artísticos autônomos no território argentino, voltados ao cruzamento entre pesquisas poéticas e problemáticas territoriais – convertendo-se em um ponto de intersecção de outras trajetórias.

Com a estruturação do programa de trabalho do Casa Río, a atuação dos grupos de estudos sobre as áreas costeiras do Vale Central da Bacia Platina ganhou mais força, aumentando o grau de reconhecimento da diversidade de práticas comunitárias que apresentavam reações simbólicas e criativas aos embates incitados pelo avanço da fronteira agrícola, pelas construções de grandes obras de infraestrutura, pela força da mineração ou mesmo pelo crescimento do setor imobiliário, alocadas pelas zonas ribeirinhas do delta e pelas áreas de *humedales*. Esse olhar sistematizado sobre aquele contexto geográfico agregou volume e complexidade ao conjunto de registros e dispositivos documentais responsáveis por relatar esses processos de investigação. Nomeado hoje de Arquivo Casa Río Lab, o acervo que se formou a partir da documentação gerada ao longo dos anos de atuação do Ala Plástica reúne um material vasto sobre as vivências e estratégias coletivas encontradas pelas zonas úmidas do entorno da Bacia Platina, narrado, em grande medida, pela voz dos moradores que ali habitam.

Por estruturar um estudo de percepção coletiva sobre o território de abrangência, o arquivo tem servido como um importante material de estudo a profissionais de diferentes disciplinas. Essa *expertise* acumulada tem sido disponibilizada àqueles que buscam discutir processos de integração territorial na região, a artistas que vêm desenvolvendo processos de trabalho baseados em imersões em contexto, a alunos e docentes da Universidade de La Plata (tanto das Ciências Humanas como Biológicas), também compartilhada com advogados e funcionários públicos do setor legislativo, interessados em revisar esses conhecimentos, a fim de elaborar novas propostas que possam garantir maior proteção à biodiversidade cultural e ambiental, em estado de risco.

Isso ficou mais evidente quando estive presente no *Festival Biocultural de la Gran La Plata*, realizado em 2021, em que aquele grupo de artistas, advogados, produtores rurais, professores e gestores municipais e provinciais juntavam-se a apresentar e debater diretrizes para avançar na elaboração de um projeto de lei que contribuísse com a proteção dos chamados “corredores bioculturais”: zonas específicas tidas como produtivas em termos ecológicos e culturais, mas que enfrentam “a invasão de fora” e/ou “o desenvolvimento

descoordenado de dentro”, ameaçando sua própria existência. O festival foi realizado após meses de encontros e intercâmbios regionais que visavam atuar frente ao fortalecimento dos mecanismos de governança vigentes. O debate buscava estipular marcos que entrelaçassem as dimensões da diversidade, da ecologia e da epistemologia, o que implicava incorporar, como fator de preservação, conhecimentos de caráter autóctone e de propor medidas para que o próprio desenvolvimento dessas regiões operasse em apoio e correlação recíproca ao avanço econômico, social e cultural do seu próprio entorno. Ao tentar proteger em proposta de lei “uma série de valores e elementos de significação histórica e simbólica, epistêmica e política”, surgia implícita a defesa por se reconhecer comunidades locais (e seus saberes empíricos) como “sujeitos políticos fundamentais”. Para Alejandro Meitin, é “quando os povos se assumem como desenhadores do seu próprio ambiente” que se “configura a territorialização: o processo de apropriação simbólico-cultural de um espaço” (MEITIN et al., 2020, p. 28).

* * *

A casa de Alejandro Meitin estava localizada no distrito de Punta Lara e foi nela que o Ala Plástica concentrou suas atividades durante seus últimos anos de atuação. Com a dissolução do grupo em 2016, 25 anos após sua formação, a casa tornou-se sede do laboratório Casa Río, local onde atualmente se dão residências artísticas desdobradas a partir de processos de imersão e de investigação territorial e onde se organizam as pesquisas que dão seguimento aos estudos sobre as áreas do estuário e do Vale Central da Bacia Platina. Quando visitei a sede em 2021, Silvina Babich já não se encontrava mais vinculada ao projeto, Rafael dos Santos havia falecido e o Casa Río Lab reunia, então, uma nova equipe na qual se somava a participação da artista Graciela Carnavale, da curadora Alicia Vandamme, do biólogo Marcelo Miranda, do comunicador Dani Lorenzo, do professor e arquiteto Carlos Javier Diaz de la Sota, do programador de informática Ulises Cura Jáuregui, das advogadas Viviana Staiani e Eyra Jáuregui, do crítico e filósofo norte-americano Brian Holmes, além de Alejandro Meitin.

Foi o próprio Meitin quem me recebeu na sede em Punta Lara e quem me abriu acesso ao Arquivo Casa Río Lab, local onde se encontrava toda a documentação física, incluindo imagens fotográficas, gravações de áudio, contratos de associação, esboços de propositivas, imagens de satélite, desenhos, textos,

fitas cassetes, DVDs, HDs; e onde também se concentravam revistas, livros e catálogos publicados pela iniciativa, entre outros materiais bibliográficos de colaboradores parceiros e estudos referenciais para o modelo de trabalho que vinham propondo. Naquele mesmo ano, o arquivo começava a ser incorporado ao acervo documental do Moma, projeto à cargo de Jens Andermann, editor do *Journal of Latin American Cultural Studies*, autor de *Tierras em trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018), e pesquisador ligado ao Instituto Cisneros e ao centro de investigação de Arte Latino-Americana do Museu de Arte Moderna, em Nova York. Nesse período, a trajetória do Ala Plástica já havia se tornado conhecida no cenário artístico internacional e suas ações já vinham sendo discutidas pelo próprio meio, especialmente pelos vieses do ativismo ambiental, do antropoceno ou sob a perspectiva das crises de representação da arte e da política.

Além de minha vontade de contribuir com a ampliação da discussão do Ala Plástica e do Casa Río Lab no contexto brasileiro, o que havia me levado ao arquivo foi meu interesse no formato de trabalho interativo e distendido característico das ativações que vinham desenvolvendo às margens do Rio da Prata. Nesse sentido, as visitas que fiz ao centro de documentação e as conversas que pude ter com Alejandro Meitin sobre a maneira como ele vinha estruturando seu pensamento e sua metodologia de trabalho permitiram um contato mais próximo com o histórico de articulação comunitária do Ala Plástica ao longo do tempo.

Nos dias em que visitei o arquivo, lembro-me de ter dedicado boa parte da conversa com Meitin aos procedimentos de trabalho testados e incorporados pelo grupo, já que o artista parecia reconhecer com clareza alguns dos caminhos que passaram a guiar seus processos de pesquisa. Lembro-me da defesa que fez pelo envolvimento colaborativo a longo prazo – imprescindível ao tipo de trabalho que lhe interessava desenvolver – e da prioridade que deu ao mapeamento e à construção de elos com lideranças locais representativas naqueles contextos comunitários antes de dar início a qualquer tipo de ativação. Na argumentação do artista, era essencial identificar e se relacionar com articuladores sociais de diferentes setores (identificando-se, também, a pluralidade de suas visões e pontos de vista), antes de etapas voltadas à análise territorial e à concepção propositiva. Seria apenas depois desse processo inicial de vinculação e articulação que se estruturariam encontros coletivos, voltados a discutir diferentes pautas que pudessem dar início a qualquer escopo de trabalho. Mas além de reforçar que essas instâncias de criação e compartilhamento de ideias partiriam não de uma, mas de uma sequência de encontros e debates presenciais com membros da comunidade, Meitin defendeu, sobretudo, que a dinâmica dialógica favorecida nesses âmbitos de troca – na qual se dava a catalisação cognitiva e interpretativa entre participantes envolvidos – conduzia, ao seu ver, processos de criação epistemologicamente produtivos (MEITIN, 2021).

Na realidade, a aproximação que Meitin estabeleceu com Grant Kester em meados dos anos 1990 o havia levado a incorporar a ideia de dialogia como parte do seu vocabulário para a definição de seus processos interativos. Isso porque desde aquela época Kester já vinha elaborando o conceito de dialogia como uma lente de análise para se observar a emergência de práticas artísticas voltadas à troca discursiva. Em experiências poéticas que podiam ser compreendidas como “dialógicas” (KESTER, 2004), e entre as quais o pesquisador estadunidense situava o Ala Plástica como um estudo de caso, o elemento discursivo colocava-se como principal matéria de trabalho. Segundo Kester, por possibilitarem uma espécie de separação e distanciamentos suficiente entre interações sociais corriqueiras e o enquadramento e a autoanálise de seus âmbitos de troca (espacial, institucional, procedimental), tais experiências artísticas encorajariam um grau de autorreflexão, chamando a atenção para a interação em si como prática criativa (KESTER, 2011, p. 28).

O aspecto dialógico percebido em iniciativas desse tipo, contudo, não estava circunscrito ao contexto do encontro ou às assembleias coletivas disparadas pelas ações do Ala Plástica ou do Casa Río Lab. É dizer, ele se aprimorava especialmente a partir da experiência prática desdobrada no tempo (SENNETT, 2012, p. 6). Um dos autores que têm sinalizado essa relação intrínseca entre dialogia e temporalidade é Richard Sennett, sociólogo que tem como um de seus focos de interesse o estudo sobre habilidades implicadas na cooperação social. Para ele, a troca dialógica volta-se à “sensibilidade da troca e da escuta em circunstâncias de interação social; mas, mais que nada, trata-se também de um processo de aplicação prática dessa sensibilidade no trabalho em comunidade” desenvolvido no tempo (SENNETT, 2012, p. 10). O que Sennett ajuda a sinalizar é que o componente da continuidade presente em iniciativas como a do Ala Plástica, pelo seu formato extensivo e continuado, não é só central ao intuito dialógico (por agregar espessura à correspondência interativa) como é também um delineador de sentido do trabalho. Este ponto é também corroborado por Kester no momento em que defende que a continuidade dessas iniciativas (que indica um *status* quase programático e institucionalizante delas mesmas) torna-se atributo chave para a identificação de seus próprios significados, bem como dos significados das interações performativas que se desenvolvem a partir delas”. Nesse sentido, o significado simbólico ou representacional dessas iniciativas passa a ser reforçado especialmente por sua durabilidade – pelo fato de não serem temporárias e efêmeras; pelo fato de marcarem um desejo de concessão permanente ou quase permanente de espaço (e de poder) extraído e articulado, tanto com o estado, como com a comunidade (KESTER, 2011, p. 212).

Essas iniciativas compreendem estratégias dialógicas vinculadas a contextos sociais e antropológicos que se contrapõem à ideologia modernista da neutralidade da arte. Estas operam não apenas entre os pressupostos discursivos e os espaços institucionais do “mundo da arte” e seus públicos, mas também, neste caso, entre os discursos da arte e os do ativismo, abrindo a possibilidade para que a estética transcenda

seus limites disciplinares e suas esferas operacionais e se desloque para uma prática artística menos orientada ao espectador. [Tais iniciativas] compõem “comunidades experimentais”⁷ onde o comprometimento dos participantes se dá pela imersão no processo de sua criação e onde o pensamento e o debate público tornam-se material central e núcleo constitutivo de um “trabalho” que envolve um grupo social ou às vezes toda a população de uma região na encenação de “micro utopias” ou “microcomunidades” de interação humana. (MEITIN, 2009)

Mas seria de se esperar que, da perspectiva do campo da arte (e em especial daqueles que têm a defesa do estético como um princípio norteador do coeficiente artístico), o perfil de trabalho do Ala Plástica trouxesse seus pontos de tensão. Não pelo fato de se perceber nele uma prática supostamente mais próxima à esfera social (já que a própria produção moderna não reivindicou para si, de forma hegemônica, uma estética distanciada da arena social, propriamente dita), tampouco por vê-lo enunciar explicitamente um desejo de diálogo com o campo político (já que o próprio campo político sempre operou pela modalidade estética - KESTER, 2011, p. 36). Segundo Grant Kester, era o tipo de tensão que surgia entre a estética e a esfera social (entre seus pontos de sobreposição, corroboração e resistência) que, na sua fricção, apontava um gesto de renegociação com a ideia de autonomia. Era, sobretudo, o movimento de desafio da concepção estética do Ala Plástica aos protocolos organizacionais e ideológicos da preocupação ambiental, do planejamento urbano, do ativismo político e de outros campos da cultura (KESTER, 2011, p. 36), que ajudava a confundir qualquer suposta nitidez ontológica – o que não deixava de ser uma conduta proposital do próprio coletivo. Porque, em suma, havia no seu enunciado uma estima, ainda que implícita, de atuar a favor da dissolução dessa nitidez; a partir de uma estética capaz de escapar “de seus confins disciplinares e seus âmbitos operativos” e que pudesse superar o “isolamento das culturas especializadas, de suas linguagens esotéricas, exclusivas e rarefeitas” (MEITIN et al., 2020, p. 28). Nas palavras de Meitin, tratava-se de um desejo não só de se estimular a criatividade social, ao invés da auto expressão, como o de “devolver a experimentação estética de volta à esfera pública” (MEITIN et al., 2020, p. 28), de modo a atrelar a formatação do trabalho de arte contemporânea a situações imediatas do entorno onde ele vinha sendo desenvolvido, articulando-o também, diretamente, a exercícios simbólicos e criativos pensados no marco coletivo social por participantes apartados do regime de produção e de visibilidade do campo da arte.

7

A ideia de “comunidades experimentais” mencionada por Meitin havia sido posta por Reinaldo Laddaga em referência a práticas artísticas que extrapolavam seu contexto no disparo de circunstâncias interativas com membros participantes distantes do exercício criativo que se dá em meio ao campo disciplinar. Para Laddaga, esse modelo de produção estética apontaria para a “constituição de modos experimentais de coexistência” (LADDAGA, 2006, p. 20) – coexistências essas responsáveis pelo agenciamento de arranjos improváveis (LADDAGA, 2006, p. 15).

Há também quem possa perguntar como distinguir a diferença entre ações como as que temos discutido aqui e aquelas implementadas por organizações civis, como ONGs, voltadas ao trabalho ambiental ou à assistência social. Ao atuarem no pressuposto de uma atitude teleológica, a partir de um “conjunto predeterminado de soluções técnicas e administrativas”, o trabalho de ONGs, na concepção de Kester, faz com que o conhecimento local seja apenas útil na medida em que ele se torna um facilitador do desdobramento desses propósitos. Assim, evita-se que sua “capacidade generativa recíproca possa vir a alterar a consciência da lógica subjacente ao programa de auxílio ditado por um processo formal de desenvolvimento”. Para o autor, nessas circunstâncias, a comunidade local “raramente se encontra em posição para renegociar os parâmetros do paradigma de desenvolvimento já imposto”⁸. Ao mesmo tempo, por outro lado, o pressuposto dialógico implicaria na possibilidade de o grupo envolvido poder apresentar, compartilhar, analisar e remodelar seus conhecimentos – sendo esse processo de troca e de diálogo sua finalidade principal (KESTER, 2016, p. 39).

Alejandro Meitin também enxerga esses mesmos contrastes em relação à metodologia de trabalho com a qual operam. Além de geralmente partirem de agentes externos à vivência comunitária, a operação de projetos e de organizações de finalidade de reparação estritamente socioambiental se estruturaria, na sua argumentação, geralmente por meio de um plano ou objetivo previamente concebido. E, nesses casos, a consulta comunitária costuma estar limitada ao esforço de engajar a sociedade civil na implementação desse plano modular (MEITIN *apud* KESTER, 2011, p. 145). Já no campo experimental exercido ao longo da atuação do Ala Plástica, ou mesmo do Casa Río, ainda que

8

Sobre esse aspecto, poderíamos trazer como contraponto a produção de Bonnie Ora Sherk, artista norte-americana reconhecida por suas intervenções no espaço público direcionadas ao debate ambiental. Sherk, que desde meados dos anos 1970 vinha anunciando um modelo de trabalho artístico colaborativo e interdisciplinar, também apostou no formato de vinculação social imersivo e de longa duração. Um dos seus projetos de maior destaque foi *The Farm: Crossroads Community* (1974-1989), uma espécie de fazenda que atuava como um misto de parque ecológico, escola pública, biblioteca e espaço de encontro, fundada em meio a um intenso cruzamento rodoviário, no ponto de convergência de três riachos escondidos, na área urbana de São Francisco. Ao firmar parceria com o Departamento de Recreação e Parques de São Francisco, Sherk modulou o trabalho *A Living Library Nature Walk*, com o intuito de conectar comunidades de Islais Creek, expandindo e interconectando os bairros da bacia hidrográfica através de atividades práticas e educativas ligadas a conscientização sobre mudanças climáticas, mitigação de enchentes, espécies nativas e treinamento de habilidades ecológicas. No tempo, *A Living Library* transformou-se em um projeto contínuo, firmado em parceria com o Estado e instituições educativas locais. Instalando-se sobre áreas urbanas degradadas mapeadas pela artista, o projeto atualmente tem operado na transformação de espaços públicos caídos em desuso, através da implementação de atividades de aprendizagem e conscientização ambiental sobre essas mesmas localidades. Mas diferente da atuação do Ala Plástica, que contava com um exercício de reconhecimento de aptidões, saberes empíricos e experiências locais, o modelo de trabalho de Sherk relega mapeamentos prévios e atua na implementação informacional de conhecimentos já delimitados. Além do mais, não se pode dizer que *A Living Library*, ainda que estabeleça relação próxima com moradores e membros da comunidade, atente-se à valorização e ao envolvimento plural das diferentes presenças sociais nos contextos onde atua. Digo isso porque, ao objetivar a ocupação, a ressignificação e a reativação dos espaços públicos onde aloca suas atividades educativas ao ar livre, o exercício de revitalização de Bonnie Ora Sherk opera sob uma lógica impositiva e gentrificadora sobre essas paisagens sociais, ao promover o deslocamento de moradores de rua cuja base se encontra sobre essas áreas públicas. Segundo a artista, essa renovação espacial torna-se benéfica, uma vez que converteria focos de vulnerabilidade e insegurança por áreas de acessibilidade e livre circulação (SHERK, 2017). Assim, esses processos de remoção, apoiados pelo poder público, passam a ser impulsionados em nome do favorecimento de novos fluxos sociais onde são alocadas as bases do projeto da artista. *A Living Library* deu desdobramento ao trabalho *The Farm* e segue ativo até os dias de hoje. A trajetória de Bonnie Ora Sherk começou a ganhar reconhecimento especialmente em meados da década de 1990 e recebeu destaque no Pavilhão da Terra, de *Viva a Arte Viva*, da 57^a Bienal de Veneza (2017), orquestrado por Cristine Macel, à época curadora-chefe do Pompidou.

seja inegável reconhecer um viés de pragmatismo, de intervenção, bem como um desejo pronunciado por transformações de ordem social, a metodologia dialógica tida como base processual vai na contramão da delimitação de resultados objetivos ou metas definidas. A essência da colaboração dialógica faz referência a uma interação que se dispara sem qualquer pretensão resolutive específica, sem qualquer expectativa voltada a um determinado fim (SENNETT, 2012). Assim, seu formato interativo circunstancial e imprevisível refletiria muito mais um grau de abertura e contingência do que uma diretriz resolutive projetual. Na verdade, até a palavra “projeto” (enquanto termo que implica um nível de premeditação de resultados) é evitada conscientemente no vocabulário de Meitin. Para o artista, o termo denotaria a pressuposição de um saber de antemão (ou um saber como as coisas vão acabar) que não encontrava qualquer correlação na sua prática de trabalho (MEITIN, 2021). “Preferimos falar de ‘iniciativas’ e, dentro delas, vários ‘exercícios’ que se multiplicam e envolvem pessoas e grupos com os quais construímos um diálogo”. É a partir “dessa reciprocidade que nossas ações e seus próprios desdobramentos vão ganhando corpo” (MEITIN, 2021). Seria, mais que nada, através de um interesse pela vocação local que se formaria um mundo aberto de troca e de conversas, no qual a discussão e a experimentação poderiam sempre adotar uma direção imprevista.

Nesse sentido, o que se desencadeou pelas regiões costeiras de Punta Lara em decorrência das ações estimuladas pelo grupo surgiu mais de forma espontânea que como efeito premeditado, o que fez com que o campo de afetações e de desdobramentos provocados pelos processos de interação dialógica promulgados pelas ações do Ala Plástica e Casa Río, marcado pelas particularidades que atingem cada setor ou indivíduo, se mostrasse um tanto mais amplo ou impreciso que qualquer resultado objetivo. Para Alejandro Meitin, identificar essas reverberações na sua abrangência tem a ver com o mergulho em cada uma dessas experiências, nas suas singularidades. Nesse sentido, iniciativas como essas se constituem como um conjunto de forças e efeitos polifônicos que operam em inúmeros registros de sentido e interação discursiva.

Se o contexto de recepção das atividades pensadas pela iniciativa opera junto a uma multiplicidade de participantes diretamente envolvidos com a vivência em território, logo, o efeito ou sentido dessas experiências vai assumir aspectos particulares, seja a partir do tipo de contato estabelecido, seja a partir dos repertórios empíricos de cada um. Na concepção do artista, ainda que o reconhecimento da capacidade operacional dessas ações artísticas atue em múltiplos níveis de significados, isso não implicaria que seu significado fosse inteiramente indeterminado. Pelo contrário, isso permitiria uma proximidade com o espectador participante – um elo de acercamento entre a experiência e aquele que a viveu –, de modo que seus sentidos e suas ressonâncias pudessem ser analisados a partir de pontos específicos. Essa capacidade de capturar efeitos de significado entre espectadores particulares ou coparticipantes, na

concepção do artista, é uma “capacidade do feedback dialógico” (MEITIN, 2022), e a própria dialogia enquanto conceito e metodologia interativa sugere um mecanismo em busca desse reconhecimento particular.

Ao mesmo tempo, talvez seja justamente essa consciência de que o princípio dialógico era a base de seus processos (a consciência de estarem agitando um formato de trabalho marcado por uma participação coletiva essencialmente plural, que unia diferentes interesses advindos de sujeitos e setores distintos, e pouco direcionado a encontrar uma finalidade única em comum) que tenha permitido que os artistas do Ala Plástica e do Casa Río Lab transferissem essa mesma lógica de sustentação da diversidade (da multiplicidade cognitiva das visões e das perspectivas envolvidas em suas ações) aos seus registros e meios de organização material que compõem seu arquivo documental. Em retrospectiva, o Ala Plástica sempre deixou evidente seu interesse particular em se voltar ao mapeamento de conhecimentos embutidos na experiência local e na valorização da presença da oralidade dos sujeitos envolvidos nesses processos. Por essa postura, hoje seu arquivo reúne um composto bastante farto e sistematizado de diferentes práticas comunitárias (ritos específicos; relatos de histórias orais de resistência; tradições agrícolas; habilidades artesanais; estratégias da pesca e expressões culturais diversas), capazes de construir uma imagem multivalente da região do delta e de seus habitantes.

Boa parte desse conteúdo mapeado tem migrando para os arquivos do Casa Río Lab; para os bancos de dados dos mapas e das cartografias interativas mencionadas anteriormente (que se encontram em uma crescente de armazenamento digital de informação, servindo inclusive como plataformas de estudo de acesso público); para seus acervos de vídeos (*Arquivo Audiovisual TDC: Territorios de Colaboración Casa Río Lab*) que compilam memórias e saberes do delta; bem como para o *Arquivo Oral TDC*, através da *Rádio Mutante*⁹: um canal de rádio que tem convocado e juntado uma multiplicidade de conversas e perspectivas de residentes e trabalhadores das áreas costeiras. Com uma série de vídeos e mais de 50 episódios de entrevistas gravadas até então com moradores da região e outros especialistas direta ou indiretamente envolvidos com as ações da iniciativa, o repositório de vídeos e narrativas orais é um dos braços do arquivo Casa Río, o que permite vislumbrar o contexto local segundo o olhar de seus habitantes. Tal contato se oferece pelas imagens de impacto ambiental das áreas de colheita narradas na voz dos pequenos produtores rurais; pelos dilemas das propostas de incentivo ao turismo que tem se direcionado às ilhas do delta; por estudos de comportamento das aves e da sinalização de seus riscos, a partir da observação de ornitólogos especialistas ou autodidatas; pela consideração de engenheiros atentos às novas obras de

9

Arquivo de vídeos disponível em: territorios.casariolab.art/videos. Arquivo de entrevistas orais disponível em: territorios.casariolab.art/radio_mutante.

infraestrutura; pelo relato daqueles que tem sido afetados por essas obras de infraestrutura; pela fala de escultores, artesãos e ceramistas capacitados na compreensão sobre os recursos naturais e suas dinâmicas e demandas de mercado; bem como pelas percepções de representantes das assembleias de bairro e moradores das margens do rio que vêm atuando ativamente no debate sobre as propostas de lei voltada à preservação da diversidade natural e cultural dos corredores bioculturais da região do Rio da Prata.

RADIO MUTANTE

Conversaciones litorales con personas que habitan o trabajan en los corredores bioculturales de la Cuenca del Plata: pobladorxs, artistas, referentes de organizaciones e investigadorxs especializadxs. La Radio Mutante es un medio de información, articulación entre localidades costeras y espacio para la emergencia de nuevas prácticas simbólicas, ambientales y organizativas.













 <p>CASA RÍO: RELATOS EXPANDIDOS</p> <p>EPISODIO 45 2021</p> <p>Casa Río Lab fue una de las ocho sedes latinoamericanas de la cuarta edición de "Archivos del Común", un encuentro organizado en conjunto...</p>	 <p>ARCHIVOS ABIERTOS DEL SUR GLOBAL</p> <p>EPISODIO 44 2021</p> <p>Casa Río Lab fue una de las ocho sedes latinoamericanas de la cuarta edición de "Archivos del Común", un encuentro organizado en conjunto...</p>	 <p>UNDA: UNA INVESTIGACIÓN CON LAS FUERZAS DE LA NATURALEZA</p> <p>EPISODIO 43 2021</p> <p>Conversamos con la artista Alicia Vandamme de Damme galería y el arquitecto Carlos Javier (Toto) Díaz de la Sota sobre el proyecto que...</p>	 <p>AVES DEL PLATA</p> <p>EPISODIO 42 2021</p> <p>Cuando conversamos por primera vez con Cristian Williams estaba plantando unos arbustos nativos cerca de su casa a la vera del Arro...</p>
 <p>PARQUES LINEALES INUNDABLES PARA LA PLATA</p> <p>EPISODIO 41 2021</p> <p>En un nuevo episodio de #RadioMutante conversamos con la Secretaria de Planeamiento Urbano de la Municipalidad de La Plata. Ar...</p>	 <p>EL CAMINO DE LA AGROECOLOGÍA</p> <p>EPISODIO 40 2021</p> <p>De los 22 mil pequeños productoxs que integran la Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT), seis mil viven y trabajan la tierra en el...</p>	 <p>LA COMUNIDAD JAPONESA DETRÁS DEL FESTIVAL BON ODORI</p> <p>EPISODIO 39 2021</p> <p>Conversamos con la profesora y licenciada en Historia, Irene Isabel Cafiero en un nuevo episodio de #RadioMutante a partir de su...</p>	 <p>HISTORIAS DEL ABUELO FUEGO Y LA AVISPA ALFARERA</p> <p>EPISODIO 38 2021</p> <p>En este episodio de #RadioMutante, conversamos con Carlos Moreyra en la transmisión en vivo con motivo de la reapertura del Mercado de la...</p>
 <p>COSECHA INVERNAL DE MIMBRE EN EL MONTE</p>	 <p>FIRE PARAGUAY: CIENCIA, TÉCNICA Y EMPATÍA PARA</p>	 <p>PRODUCTO DIRECTO DEL CORAZÓN DEL MONTE</p>	 <p>VECINXS ADVIERTEN POR EL ARRASAMIENTO DE UN</p>

Imagem acima: Arquivo oral Radio Mutante TDC. Territórios de Colaboração Casa Río Lab. **Imagem próxima página:** Arquivo audiovisual de TDC. Territórios de Colaboração Casa Río Lab. Fonte: (CASARÍOLAB, 2022)

VIDEOS

Archivo audiovisual de TDC. Registros de webinarios, conversatorios con expertxs en temas específicos, entrevistas con pobladorxs referentes, videos institucionales y otros materiales.



EL RECREO BLONDEAU, ISAMEL FIRPO Y LA MÚSICA DE FERNANDO LERNOUD -..

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.10.15



EL CAPI: UNA EXPERIENCIA DE ORGANIZACIÓN ISLEÑA E INCIDENCIA..

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.10.08



EVA FALBO Y MATIAS BARUTTA. ACTIVADORES DE LA MIRADA. DELTA..

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.09.17



PEDAGOGÍAS DE LO ANEGADO | CORREDOR BIOCULTURAL - DELTA DEL..

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.09.10



ISMAEL GÓMEZ. CONSTRUCCIÓN DE EMBARCACIONES ARTESANALES..

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.09.02



GUILLERMINA WEIL - PDA CAP.09

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.09.02



DESTRUCCIÓN DEL CANAL SANTA MARÍA - PDA CAP.06

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

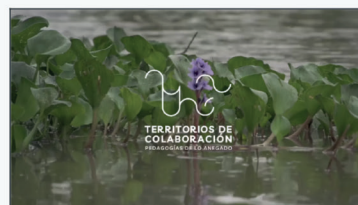
2020.09.02



RICARDO BAUDÍN - PDA CAP.03

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.08.26



ALEJANDRA, EVA Y FÁTIMA. POÉTICAS DEL DELTA - PDA CAP.05

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta para encontrarse con un río vivo y para conocer la singularidad de sus habitantes, tanto la visiones y...

2020.08.26



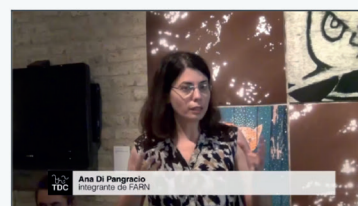
PRESENTACIÓN Y HUGO VEGA - PDA CAP.01

Pedagogías de lo anegado invita a dejarse instruir por el territorio mutante de los humedales del delta



LA CIUDAD Y SUS DESLÍMITES

Este video, producido por Estudios Pacífico está enfocado en el pensamiento de la interface ciudad -



LEY DE HUMEDALES, SITUACIÓN 2019 - ANA DI PANGRACIO (FARN)

Presentación a cargo de Ana Di Pangrazio, Directora Ejecutiva Adjunta de FARN, en el marco

Esse agrupamento de gravações e entrevistas (mais do que permitir um aprofundamento circunscrito sobre cada ponto que trazem à discussão) responde ao interesse de se configurar, no todo, um arquivo cultural específico das visões, das rotinas e das experiências daqueles que habitam os pantanais, na formação de um arquivo do imaginário local. Todo esse mapeamento de interesses corporativos nacionais e internacionais, de estratégias do poder público local e regional, somado aos saberes autóctones coletados por diferentes localidades da região (remanescentes às condutas tecnocráticas que tem abalado àquelas práticas sociais), tem permitido um reconhecimento sistêmico e polifônico da vida cultural das áreas costeiras – não só do Rio da Prata como também das margens fluviais da Bacia Platina, configurando na sua essência um arquivo comunitário local.

Frente à documentação oral desencadeada pela iniciativa, observa-se em evidência que o encontro entre perspectivas técnicas e saberes empíricos foi incentivado de modo sistemático e que essa equivalência de valores refletia uma crítica de revisão epistemológica nas condutas do Ala Plástica e Casa Río, ao levantarem a pergunta sobre quais formas de conhecimento são legitimadas e que outras poderiam ser apreendidas e reconhecidas na concepção coletiva de um contexto local (KESTER, 2011, p. 145). Tal interesse particular de se compor uma ecologia de saberes que permitisse a formação de um composto diverso e epistêmico (capaz de somar outros conhecimentos àqueles já estabelecidos¹⁰) foi reforçando o papel do exercício artístico e do atributo colaborativo no seu potencial específico de agir como uma forma de conhecimento para se perceber, investigar e contrabalançar um mundo dominado pela ótica da razão e por seus interesses específicos (MEITIN *apud* KESTER, 2011, p. 145).

Mais que nada, a iniciativa do Ala Plástica (e agora do Casa Río Lab) empreendeu seus esforços na experimentação de ações voltadas à conformação de novas possibilidades de articulação e de governança territorial, costurando olhares sistêmicos que fizeram do espaço geográfico onde atuava seu próprio campo de leitura. Dotado de uma quantidade visível de camadas e narrativas sobrepostas, esse campo interpretativo afirmou-se demasiadamente complexo,

10

Sobre esse ponto, Kester costuma resgatar o pensamento do antropólogo James C. Scott (1999), que faz uso do conceito grego *métis* para lembrar o valor do conhecimento “embutido na experiência local”. Diferentemente da noção de episteme, enquanto conhecimento “genérico”, “repetível” e “codificável” (tal como a *techne* ou o *know-how* técnico), *métis* implicaria uma forma de conhecimento enraizado nas condições específicas de um determinado contexto e na sabedoria agregada daqueles que ali vivem ao longo do tempo (FABRES, 2021, p. 6).

exigindo ser apreendido na sua diversidade, dialogicamente. Exercida tanto na formalização de seus métodos de trabalhos, como na sistematização informacional e discursiva dos seus registros documentais, a preocupação dialógica evidenciada em suas práticas pareceu contribuir justamente com a assimilação polifônica da paisagem social onde atuavam, marcada por enunciados e vetores políticos díspares justapostos entre si. Assim, deram visibilidade às vozes e perspectivas dos diferentes participantes envolvidos, favorecendo a compreensão da multiplicidade interativa que constituem tanto seus processos, como os registros de seus desdobramentos.

O caso JAF

traquejo com a terra no distrito de Jatiwangi

Dois maestros bem jovens, agitando uma batuta em cada mão, guiavam a orquestra que se formara em frente ao Fridericianum, museu que é também das principais sedes históricas da Documenta de Kassel. O corpo de músicos que se reuniu naquele dia, esparramado pela Friedrichsplatz naquela tarde quente sob o sol, agrupou algumas fileiras de instrumentistas sobre apetrechos de percussão. O som que se ouvia, ressoando praça afora, vinha do impacto da batida sobre telhas de cerâmica, o que dava um ar de batucada (de timbre agudo) ao conjunto como um todo. Levantando a melodia, via-se gente na corda e no sopro, além de um grupo de quatro mulheres juntas no canto. Mas nem todos eram músicos. Somavam-se ali também artistas de vários lugares, bem como educadores, funcionários do museu em frente e muita gente que era público espontâneo; de modo que em meio a alguns *experts* e já familiarizados com a instrumentalidade, havia aqueles que recém haviam aprendido o ritmo, enquanto outros até tocavam pela primeira vez.

A décima-quinta edição da Documenta de Kassel mal havia sido aberta e já atraía interessados em visitar a proposta do Ruangrupa, coletivo indonésio responsável pela direção artística e curatorial da edição de 2022. Parte dos membros da orquestra reunida na praça central também vinha da Indonésia ou, mais especificamente, do vilarejo de Jatisura (aldeia do distrito de Jatiwangi, situada na região de Majalengka, na província de Java Ocidental, a quatro horas de Jacarta), local onde aquela orquestra originalmente fora criada e fora modulando seu conceito, ganhando popularidade e formando história desde então.

A ação musical e performática era parte da programação da *documenta-fifteen* e reproduzia o chamado Festival de Música de Cerâmica (ou Rampak Genteng, no idioma indonésio), evento que dá nome a essa orquestra de percussão, montada toda ela com instrumentos feitos em barro. Criado em 2012 na região de Jatiwangi, o Rampak Genteng recém cumprira dez anos de vida, mas já vinha firmando tradição e atraindo o envolvimento de habitantes e do poder público da localidade, além de visitantes estrangeiros que foram aos poucos descobrindo a comunidade de Jatiwangi e sua localização no mapa.

Reconhecido desde o início do século XX por sua *expertise* na fabricação de telhas de barro, o distrito de Jatiwangi (que reúne ao redor de 90.000 habitantes dispersos entre os 16 vilarejos que o constituem) era tido como um dos maiores polos produtores de telha artesanal do Sudeste Asiático. Esse cenário de protagonismo da indústria da argila, cuja distribuição sempre alcançou todo o país, encarou, contudo, muita mudança nos últimos tempos. Com o plano desenvolvimentista do governo de Suharto – no qual se acirrou o fluxo da urbanização, se acelerou o êxodo de moradores do campo para as cidades e se iniciou um processo de estímulo e de formação de polos industriais em áreas voltadas para a produção agrícola –, afetaram-se em boa medida os modos de vida nos vilarejos, bem como as condições ambientais do território como um todo. Já com a intensificação da política neoliberal que se deu a partir do final da década de 1990, em consonância com a crise econômica que assolava o país, o governo indonésio começou a atrair investidores para acelerar a consolidação de áreas industriais na região de Majalengka, o que apressou ainda mais o abalo da paisagem da área rural. Junto a isso, a práxis da fabricação artesanal de telha foi sendo substituída por indústrias estrangeiras de maior porte, já que o modelo corporativo se apropriou de produtores menores e assumiu a demanda de mercado. Além da indústria de telhado, chegavam também multinacionais ligadas à confecção de roupas e calçados que foram se instalando sobre os arrozais. Como resultado, o motor econômico, que sempre havia ficado a cargo de moradores locais e empresas familiares, foi sendo transferido aos sistemas ligados ao mercado externo e ao grande capital. Nesse ritmo de profissionalização, técnicas tradicionais como a do forno de azulejo, de fabricação de tijolo e outras foram trocadas pela produção de novos materiais, bem como pela lógica da mecanização – de modo que, nos dias de hoje, o distrito ainda conta com cerca de 150 fábricas manufatureiras ativas e sobreviventes, embora ao redor delas, mais de 600 galpões esparramados pelo entorno se encontram vazios e desativados.

Foi no intuito de debater os sintomas desses processos de transição – de observar alguns dos impactos gerados na paisagem e no imaginário social da região de Jatiwangi – que se formou o chamado Jatiwangi art Factory (JaF), um coletivo artístico composto por moradores a fim de habilitar um espaço de encontros para avaliar as transformações em curso e aproximar a arte contemporânea da cultura local. Concebida por Arief Yudi Rahman e seu irmão

Ginggi S. Hasyim em 2005, a iniciativa se moldou a partir da estruturação de um espaço público, aberto ao convívio, adaptado no galpão de seus pais – donos de uma antiga e desocupada fábrica de telhas. Foi nesse mesmo local que a dupla começou a organizar pequenos projetos de mostras, exposições de filmes e apresentações musicais. Com o tempo – e com o vínculo que se criou com as famílias do entorno da sede –, Arief estimulou amigos, músicos e artistas de outras localidades a conhecer a vizinhança e a passar algumas semanas envolvidos com o cotidiano do bairro. Nesse modelo de trabalho, quem visitasse a localidade de Jatisura (pequeno vilarejo de Jatiwangi onde moravam) seria acolhido em casas da própria comunidade e se envolveria com a elaboração de uma proposta artística, cuja premissa era ser vinculada, material ou simbolicamente, à cultura de lá. Assim, dessas breves imersões de troca, estruturou-se o JaF Air, programa de residência do Jatiwangi art Factory, ativo até os dias de hoje, do qual também se desmembrou um festival de residência (Jatiwangi Residency Festival), realizado a cada dois anos.

Desde que o Jatiwangi art Factory se formou, havia por parte de seus membros fundadores um claro posicionamento a favor de uma prática criativa – nas suas palavras, “interventiva” (RAHMAN, 2022) –, na qual a arte estaria alocada justo na convergência entre a ativação da participação pública e o aproveitamento de recursos locais. Tanto é que foi precisamente nessa intersecção que o coletivo defendeu a presença da práxis da terracota, por reconhece-la como tradição cultural e como um possível elo entre ambas as dimensões. O barro sempre foi substância essencial à vida produtiva de Jatiwangi, assim como materialidade protagonista dos costumes locais, ainda que essa realidade perdesse espaço a cada dia. Buscando esse resgate pela interlocução com a produção artística contemporânea, o JaF centrou seu interesse no entorno da pesquisa da argila (prática essa na qual boa parte dos moradores já eram especialistas e cuja técnica, passada de geração a geração, era familiar à comunidade) a fim de resgatar e ressignificar seu caráter simbólico e de fazer uso de seu potencial de articulação social¹

1

O entrecruzamento entre procedimentos da arte contemporânea e a práxis da argila encontra paralelo com a produção criativa de iniciativas brasileiras situadas em comunidades onde a lida com o barro é também força local. Um exemplo é o trabalho *Dagmar, filha do barro*, realizado por Leonardo Remor e Denis Rodriguez, fruto do programa de residência Mirante Xique-xique, alocado em Igatu, na Chapada dos Diamantes, na Bahia. A partir da convivência com Dagmar, Rodriguez e Remor destacaram a produção cerâmica de uma artesã, habitante do vale do Jequitinhonha, representada como figura de “força do matriarcado” e de “luta pela sobrevivência de tradições ancestrais”. Comissionado pelo 37º Panorama da Arte Brasileira (Sob as cinzas, brasa) e apresentado no formato de vídeo e instalação sonora no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) em 2022, o trabalho demarcava seu objetivo de lançar “um olhar crítico sobre as práticas culturais ligadas ao território e sensibilizar o público sobre os modos de vida – e suas culturas – em desaparecimento” (RODRIGUEZREMOR, 2022). De caráter transversal, a residência é destinada não somente a artistas e pesquisadores, como também a arquitetos, escritores, biólogos e músicos interessados em desenvolver projetos de pesquisa e de criação no contexto de imersão na Chapada Diamantina. Através de instâncias de intercâmbio e de atividades culturais, o programa incentiva pesquisas artísticas e interdisciplinares em diálogo com o patrimônio material e imaterial da região. Outro exemplo é *Corpos de phonosophia*, trabalho conduzido entre setembro e novembro de 2021, por Camila Sposati, em parceria com Cristiana Tejo, na residência Belo Jardim, situada no Agreste de Pernambuco. Desde 2015, Sposati vinha desenvolvendo a série intitulada *Phonosophia*, composta por objetos confeccionados em argila cujas formas remetiam simultaneamente a instrumentos musicais milenares (percussão, trompete, corneta) e aos órgãos internos do corpo humano ligados ao tato e à audição. Em *Corpos de phonosophia* os instrumentos foram idealizados e realizados por um grupo de 14 moradores da cidade de Belo Jardim que participaram de encontros semanais

O Festival de Música de Cerâmica, o Rampak Genteng já comentado, nasceu desse intuito. A ideia surgiu do desdobramento das apresentações musicais que já vinham sendo coordenadas pelo JaF desde o início da formação do coletivo. Tedi Nurmanto, Andzar Agung Fauzan, Ahmad Thian Vultan, Muhammad Pipin Kaspin, Kiki Permana, Ika Yuliana e Tamyiz Ramadhan, habitantes da região, já vinham se debruçando há algum tempo sobre a lida com o barro e se envolvendo com pesquisas voltadas para o testar como um possível material para a confecção de instrumentos, bem como para provar diferentes sonoridades disparadas pelo impacto com a argila. A partir dessas experimentações, o projeto do Festival de Música de Cerâmica começou ganhar corpo. E assim, foi apresentado à comunidade como uma proposta de congregação social e de celebração festiva que buscava dar visibilidade a práticas habitualmente exercidas no cotidiano da população que encaravam um processo de apagamento como práxis laboral.

Realizado pela primeira vez em 2012, o Rampak Genteng se deu na praça da antiga Fábrica de Açúcar de Jatiwangi, própria da era da indústria açucareira firmada durante o período colonial holandês. E não à toa, o festival disparou bastante agitação. Montar uma orquestra com os habitantes de Jatiwangi – formando flautistas, percussionistas e cantores independentemente de conhecimentos prévios – exigia, contudo, um processo de envolvimento e de instrução e envolvimento com a comunidade. Nos meses que antecederam a realização do festival, escolas abriram espaço em sala para que alunos modelassem o barro em instrumentos musicais; fábricas ainda ativas doaram fundos para a produção; outras delas assumiram a fabricação das telhas e a queima dos instrumentos recém-criados; simultaneamente, aqueles moradores mais envolvidos com a preparação do evento (que atuavam como produtores, professores e até como maestros que guiariam a orquestra), responsabilizaram-se pela coordenação de oficinas musicais em diferentes bairros do povoado e arredores. Nesse fluxo de produção coletiva, viu-se toda uma comunidade envolvida em atividades de treino, de negociação, de preparo do barro, de produção de alimentos e organização de infraestrutura. Havia, ainda, aqueles que percorreram vila por vila do distrito, chamando a população à participação no festival, ou quem se reuniu para escrever as melodias que seriam tocadas no dia do evento.

A primeira edição realizada em 2012 foi ainda marcada por um pronunciamento público. Em acordo com lideranças religiosas e administrativas, a abertura do festival se deu justamente com a leitura de uma promessa solene, no

com Sposati e com Amália Lima, bailarina cuja atuação profissional inclui oficinas de preparação do corpo. Com base no *Teatro Legislativo* publicado em 1996 pelo dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal, o projeto buscou conectar o corpo pessoal ao social, por explorar a relação das peças com a anatomia dos seus próprios sujeitos criadores. Nesse sentido, o projeto de Camila Sposati dialogava com dois dos principais eixos culturais da cidade: a presença da musicalidade (resultado da influência negra, indígena e católica presente na região) e o artesanato de barro (significativa expressão cultural local).

formato de juramento cujo texto fora escrito pela própria comunidade e proferido logo antes de a orquestra começar, na voz dos 1.500 moradores de Jatisura e dos povoados vizinhos que se reuniam para participar do evento. Em conversa com um dos moradores da região e também membro do JaF, Ismal Muntaha comentou que lhe chamou atenção o grau de envolvimento participativo alcançado naquele dia. Para o artista, foi interessante ver aqueles moradores, entre os quais havia professores escolares, alunos, mães de família, funcionários do poder público, líderes muçulmanos, polícia local, soldados da força armada e até contrabandistas já conhecidos da região, todos juntos, fazendo um mesmo voto em comum. “Com a graça do Deus Todo-poderoso...”, habitantes de cada um dos 16 vilarejos do entorno entoavam aquele juramento, prometendo “respeitar as obras de seus antepassados e sempre criar, inovar e transmitir esses saberes às futuras gerações; se preparar, o melhor possível, para desenvolver o progresso de Jatiwangi no futuro; manter a cultura do barro, cultivando-a com dignidade, criatividade e respeito às normas ambientais”; bem como “manter o conforto, a paz e a segurança, baseados no amor e no respeito mútuo” (JAF, 2022).

Foi então que a práxis da terracota começou a emergir não só como um repertório técnico ou como forma de ativação econômica por meio de recursos locais, mas como uma narrativa-guia para a reorganização do imaginário social. Foi então que o barro passou a ser alocado como um elemento simbólico capaz de representar aquela consciência coletiva identitária, assumindo posto de recurso, de materialidade de fácil acesso, bem como um signo para se pensar prática e conceitualmente sobre as noções de trabalho, território e até de sua dimensão ambiental. Frente ao rito impulsionado no dia de abertura, o barro e, em consequência, a cerâmica, afirmavam-se também como saberes sagrados cujo conhecimento culturalmente acumulado passava a agir como um ferramental de rearticulação comunitária. E a força ritualística e de celebração facilitava abertura e adesão à integração social – até porque, elas sempre tiveram ingerência nas práticas sociais de Jatiwangi, seja nos encontros de oração coletiva mobilizados no vilarejo; nos cantos que acompanhavam o plantio do arroz; nos rituais sonoros de prevenção de pragas; nas preces sobre o conto do rosário feito em barro na hora da colheita; nos teatros de sombra que recuperavam o mahabharata (livro sagrado do hinduísmo); bem como junto à tradição islâmica javanesa cuja reza despertava o povoado, a cada nascer do sol, nas manhãs do mês do Ramadã. Quer dizer, imbricada no cotidiano, a gestualidade simbólica e espiritual era parte integrante daquele corpo social, ainda que ela se visse no embate entre sua perda de espaço junto aos hábitos contemporâneos e seus próprios esforços de resistência. Para Richard Sennett (2012), a prática de uma determinada habilidade técnica (que envolve nela mesma um trabalho físico exercido em grupo), tende a reforçar o estímulo à vinculação social. E quando o rito se envolve nesses processos, facilita-se ainda mais a possibilidade da presença da conduta dialógica em meio a esses encontros. Na sua habilidade de servirem como motor de instâncias de sociabilidade, para

o autor, tanto o exercício manual como o ritualístico, exercidos coletivamente ao longo do tempo, tornam-se meios em potência para que a colaboração se materialize, se mantenha ativa e se faça presente.

A primeira edição do festival reuniu cerca de 1.500 pessoas entre habitantes locais e moradores de áreas vizinhas. De caráter ainda essencialmente local, a prática foi crescendo em escala e impacto dali em diante. Desde então, o Rampak Genteng foi incluído na agenda da programação oficial do vilarejo, tornando-se um evento trienal. Ao atrair cada vez mais a participação de habitantes das aldeias vizinhas na composição da orquestra, o festival garantiu maior alcance, vendo seu corpo de músicos aumentar. A segunda edição que se deu em 2015 chegou a reunir 5.000 participantes. Na edição de 2018, somaram-se mais de 11.000 pessoas. E assim, em poucos anos, as músicas que haviam sido escritas e compostas para a orquestra começaram a ser “consideradas folclore” pelos habitantes da região² (SAMBOH, 2016).

Certa tarde, em Jatiwangi, centenas de pessoas chegaram em um campo vazio. Alguns vinham de moto, outros de ônibus, outros de caminhão. Em menos de uma hora, aquele campo recebeu cerca de 5.000 pessoas. Como se já soubessem o que fazer, aquelas 5.000 pessoas formaram algumas filas e se posicionaram aguardando instruções. Três jovens subiram em uma espécie de palco erguido junto às filas recém-formadas. Cada um pegou seu instrumento e cumprimentou a multidão a sua frente, enquanto acertava a afinação. Em seguida, os três jovens começaram a mencionar o nome dos povoados de cada grupo de pessoas que chegava; citavam o nome das aldeias; o nome das escolas ou o nome da própria comunidade [...]. Era como se esses três jovens conhecessem cada uma das 5.000 pessoas que estavam ali naquele momento. Pensei, como é possível conhecer tanta gente uma a uma? Os três jovens no palco nem se apresentaram; possivelmente porque todos já deviam saber quem eram. Cada um deles começou a conduzir as pessoas a sua frente, tornando-se o maestro que guiaria aquele grupo. A música começou. Metade da multidão tocava percussão. Tocaram canções que eram estranhas àqueles que não estavam tocando. A música que escutávamos tinha sido composta por eles mesmos. (SAMBOH, 2016)

Nesse contexto, vale mencionar o peso que a música já ganhava em meio às atividades do JaF, ainda que seus membros tivessem vínculo mais próximo com o campo das artes visuais. Para Ginggi e Arief, alocar a linguagem musical como expressão centralizadora, haja vista sua permeabilidade cultural, era uma forma de buscar um meio de integração coletiva de fácil acesso, que pudesse disparar engajamento com menor exigência de mediação. Illa Syukrillah,

2

A realização do festival impulsionou a formação da banda local *Hanyaterra*. De acordo com seus membros, a formação da banda, toda ela com instrumentos em cerâmica, se deu pelo interesse de seus membros de olhar para o passado de Jatiwangi e perceber sua relação entre o barro e a comunidade. Além do mais, o grupo tem feito a defesa da “recuperação da confiança no futuro da indústria de cerâmica” (HANYATERRA, 2022), recentemente apagada, frente ao estabelecimento do novo polo industrial.



Imagens acima e ao lado:
Rampak Genteng (Festival de Música de Cerâmica), ação realizada pela iniciativa Jatiwangi Art Factory situada no vilarejo de Jatisura. Fonte: (JAF, 2022). **Vídeo** ação da *Rampak Genteng* em Jatisura, (minuto 37 – 57) acessar: www.youtube.com/watch?v=iL1ioieymrU



Imagens acima e ao lado:
Rampak Genteng (Festival de Música de Cerâmica), ação realizada pela iniciativa Jatiwangi Art Factory situada no vilarejo de Jatisura. Fonte: (JAF, 2022).

Imagens acima e ao lado:
Rampak Genteng (Festival de Música de Cerâmica), ação realizada pela iniciativa Jatiwangi Art Factory situada no vilarejo de Jatisura. Fonte: (JAF, 2022).





Imagens acima, ao lado e abaixo:
Rampak Genteng (Festival de
Música de Cerâmica), ação realizada
pela iniciativa Jatiwangi
Art Factory situada no vilarejo de
Jatisura. Fonte: (JAF, 2022).



habitante do vilarejo e atualmente membro do JaF, comentou a influência que a iniciativa do festival teve na formação de uma cultura musical no contexto de Jatisura, antes inexistente como tradição (SYUKTILLAH, 2022).

O Rampak Genteng, que havia surgido a partir de um pequeno grupo de moradores já interessado na investigação sonora e material sobre instrumentos feitos em barro, também se desmembrou em outros projetos de experimentação e de estudo musical, o que fez com que, aos poucos a região se conformasse como um polo de pesquisa voltado para pensar possibilidades de desenvolvimento musical e criativo com base no uso da argila como recurso. Essa ativação deu margem à formação de um consórcio de música de cerâmica, o chamado Konsorsiumusikeramik, responsável por destinar apoio a músicos e artistas locais, nacionais e estrangeiros, com o objetivo de promover, distribuir e criar cultura musical baseada na prática da cerâmica (JAF, 2022).

Na concepção de Ana Merliana, moradora de Jatiwangi e operária da Fábrica de Telhas Abadi, “a principal força do festival era sua capacidade de articulação social”, haja vista sua abrangência e capilaridade. Para ela, o festival servia principalmente como um motivo de celebração coletiva e como uma lembrança importante do papel de relevância que a localidade teve junto à produção de telha. “Para nós, o Rampak é sempre esperado. É como uma festa que a gente aguarda com entusiasmo e nos permite continuar dizendo que a telha estará sempre por aqui” (MERLIANA, 2022). Além de ser apresentado como performance em instituições artísticas mundo a fora (a partir do deslocamento de moradores da comunidade que viajam para a reproduzir a orquestra em outras localidades), o Rampak Genteng também tem sido apresentado no formato de vídeoarte e instalações, enquanto dispositivo de registro para sua circulação.

Paralelamente à consolidação do Festival de Música de Cerâmica, o programa de residência artística do JaF seguiu recebendo artistas indonésios e estrangeiros que somavam outros olhares à localidade de Jatiwangi, ampliando o escopo de pesquisa sobre a cultura local e propondo outros exercícios de cruzamento do pensamento de arte contemporânea com a prática da terracota. Chih-Hua Huang, artista de Taiwan ligada ao coletivo Suaveart, buscou repensar a produção da telha para além da construção de telhados, testando suas possibilidades como elemento arquitetônico estrutural. Paulo Nazaré, artista brasileiro ligado à performance, propôs um intercâmbio entre culinárias, léxicos e trânsitos antepassados ainda presentes na organização identitária de Jatisura. Grace Samboh e Togar (Julian Abraham), curadora e artista indonésios, respectivamente, criaram a chamada Copa de Jatiwangi, uma competição de fisiculturismo, definida por voto popular, cujos concorrentes eram trabalhadores das fábricas locais fazendo o levantamento das pilhas de telha que carregavam diariamente.



Calendário Anual e Registros do Concurso *Copa de Jatiwangi*, a partir da ação realizada por Julian Abraham "Togar" e Grace Samboh, em residência no Jatiwangi Art Factory no ano de 2015. Fonte: (SAMBOH; ABRAHAM, 2019).





Imagens ao lado: Registros do Concurso *Copa de Jatiwangi*, a partir da ação realizada por Julian Abraham "Togar" e Grace Samboh, em residência no Jatiwangi Art Factory no ano de 2015. Fonte: (SAMBOH; ABRAHAM, 2022). **Imagens abaixo:** Material publicitário de divulgação do concurso *Copa de Jatiwangi*, a partir da ação realizada por Julian Abraham "Togar" e Grace Samboh, em residência no Jatiwangi Art Factory no ano de 2015. Fonte: (SAMBOH; ABRAHAM, 2022)



Durante esse período, começamos a discutir a ideia de uma competição de fisiculturismo com o pessoal do JaF e com os proprietários das fábricas, que logo se mostraram interessados em apoiar o projeto [...]. A participação no concurso estava aberta apenas aos trabalhadores das fábricas de telhas, cuja força e músculos eram resultantes de um trabalho físico extenuante exercido dia a dia. O prêmio da Copa era de 10.000.000 IDR, o que seria o equivalente a seis vezes o salário médio mensal dos trabalhadores. [...] Vários proprietários de fábricas com quem estávamos em diálogo ajudaram a convencer outros proprietários a apoiar e a enviar seus funcionários como participantes, oferecendo a eles uma taxa de registro de 100.000 IDR a cada um. (ABRAHAM; SAMBOH, 2019)

A ação, resultante da imersão de um ano em que Grace Samboh e Togar permaneceram em Jatisura, teve suas repercussões após o término da residência. Isso porque, desde a primeira edição do concurso realizada em 2015, a competição ganhou mais popularidade que o previsto. O evento envolveu boa parte das fábricas locais, ativou um movimento de interação entre funcionários e engajou um público de moradores que começou a torcer pelo seu funcionário, pelo seu familiar, pelo seu conhecido, ou por aquele que o cativasse por carisma ou força muscular. A primeira edição da Copa Jatiwangi se deu em 11 de agosto, data que marcava o início das celebrações anuais do Dia da Independência da Indonésia. Samboh e Togar comentaram intencionalidade na definição dessa data. De acordo com a dupla, relacionar o concurso com esse dia histórico ajudaria a estabelecer um marco na memória daqueles que se envolvessem com o evento, de modo que a Copa de Jatiwangi pudesse, eventualmente, ser abraçada pela comunidade local, após sua partida, já que esse formato de eventos populares competitivos já fazia parte da cultura local e de outras festividades ligadas a comemorações nacionais. Por fim, a Copa tornou-se um marco. “Quando o projeto começou, não imaginávamos que ele continuaria ativo por tanto tempo” (ABRAHAM; SAMBOH, 2019). Mesmo após a saída dos artistas do vilarejo, a Copa Jatiwangi seguiu ocorrendo anualmente, sendo autogerida pela comunidade e financiada pelos proprietários das fábricas. Até 2019, ela já tinha contado com cinco edições. “Depois de anunciar os vencedores da Copa de 2015, Edi Malik Azis, proprietário da pequena indústria de telhas em que trabalhava o primeiro vencedor, anunciou que sua fábrica PG Edy Jaya sediaria a Copa no ano seguinte” (ABRAHAM; SAMBOH, 2019). A partir de então, a Copa manteve essa tradição e segue sendo realizada na fábrica em que trabalhava o vencedor do ano anterior. No relato dos artistas, comenta-se que não se imaginava que o evento começaria a ser televisionado nacionalmente e que sua popularidade tornaria boa parte dos seus competidores “heróis e ídolos locais” (ABRAHAM; SAMBOH, 2019). Materialmente, a propositiva resultou (para além dos registros de fotografia e vídeos que documentaram o concurso) em uma série de calendários com a imagem dos competidores ilustrando cada mês do ano.

De modo geral, em decorrência das atividades que passaram a ser detonadas

pela atuação do coletivo ao longo do tempo, foi se estruturando pelos vilarejos de Jatiwangi uma programação cultural própria e diversa, representativa de aspectos muito particulares que identificavam a localidade, sua memória e o dia a dia local. Foi então que passou a formar uma rede abrangente e capilar de articulação social que, além de alcançar os vilarejos do entorno, começou a atrair atenção de gestores e moradores do resto do estado. Além do mais, o envolvimento que o JaF passou a ter no cotidiano da comunidade o colocou como braço de apoio da administração pública do vilarejo, em especial para a organização de eventos e cerimônias públicas. Ao configurar-se como uma espécie de órgão institucional artístico em uma região desabastecida de qualquer infraestrutura formal ligada à cultura, à medida que os irmãos Ginggi Hasyim e Arief Rahman foram firmando laços e garantindo reconhecimento local, o JaF foi expandindo sua atuação e embarcando também na implementação de uma rádio comunitária (JaF Radio), de um programa televisivo (Jaf TV), começou a produzir festivais anuais de vídeo (Village Video Festival), ao mesmo tempo que consolidou um programa de fórum público (Forum 27an), em que membros da sociedade, professores, agricultores, operários de fábricas, administradores municipais e artistas passaram a se encontrar mensalmente para discutir tópicos de interesse comum. Frente à ampliação dessa agenda, outros moradores foram se incorporando à formação do coletivo, de modo que, se em 2005 a iniciativa era conduzida pela dupla de Ginggi e Arief, pode-se dizer que, nos dias de hoje, ela tem pelos menos 15 membros fixos (entre artistas, musicistas, videomakers, designers e locutores de rádio), ainda que, atualmente, o grupo de colaboradores informais conte com uma equipe de mais de 40 pessoas.

* * *

Com o setor da construção civil crescendo em grande escala na região de Jatiwangi; com um tanto de corporações estrangeiras instalando-se sem muita dificuldade sobre áreas de matas nativas; e com centenas de hectares de arrozais virando, aos poucos, fábricas têxteis – fator esse que estimulou até a construção do Aeroporto Internacional de Kertajati (o segundo maior da província de Java Ocidental, recentemente concluído, cujo efeito foi uma nova dimensão de tráfego aéreo e rodoviário no entorno das vilas rurais), aquela localidade tornava-se, há tempos, um ponto estratégico para a industrialização. Jatiwangi situava-se junto a dois grandes portos comerciais, apresentava preços de terra muito inferiores em comparação às áreas suburbanas de Jacarta e ainda atraía empresas interessadas em sua flexibilidade regulatória cuja exigência de salários e direitos permitia a contratação de trabalhadores

por períodos limitados e isentos de custos de seguro exigidos em outras partes da Indonésia (SAMBOH, 2019).

Frente a um cenário que vinha sendo pressionado pela industrialização e estruturado pela precarização do trabalho, os representantes do Jatiwangi Art Factory, mesmo na sua vinculação próxima com órgãos executivos e administrativos do setor público, evitaram um posicionamento de oposição explícita a esse vetor desenvolvimentista que era o carro-chefe do plano gestor. O peso da ingerência e proximidade que o coletivo adquiriu sobre as instâncias de articulação comunitária havia, desde sua formação, lhe garantido uma relação bastante próxima com representantes do poder público. Não só com a gestão administrativa do subdistrito de Jatisura ou do distrito de Jatiwangi (Ginggi, fundador do JaF, já havia sido subprefeito do vilarejo de Jatisura), como também com executivos da região do estado de Majalengka. Ainda assim, nunca houve por parte do JaF qualquer tipo de pronunciamento contra as políticas públicas de incentivo à ampliação do parque industrial, tampouco algum tipo de organização coletiva que tentassem frear ou mesmo desacelerar o estímulo à atração dos empreendimentos. Seu posicionamento sempre fora diplomático o que, para Ismal Muntaha, membro do JaF, era uma conduta consciente.

Para muitos vizinhos, moradores e companheiros nossos, esse processo intenso de urbanização que nosso vilarejo atravessa é muitas vezes compreendido como um impulso de oportunidades e como principal alternativa de reparação econômica. E para nós, ainda que estivéssemos assistindo a uma conduta de impactos constantes e até irremediáveis no ecossistema local, sempre foi importante manter aberto o diálogo com os representantes públicos, empresariais e com os habitantes diretamente envolvidos com esses setores. O que fez com que nós, ainda que pessoalmente estivéssemos contra essas políticas do Estado, passássemos a avaliar outras maneiras de rebater essa lógica que já estava em curso (MUNTAHA, 2021).

Foi em 2019 que o JaF intensificou seu diálogo com o governo do estado de Majalengka. A aproximação tinha como objetivo a apresentação de uma proposta, por eles idealizada, em defesa do reconhecimento da práxis cultural da terracota no contexto distrital de Jatiwangi. Em contato com representantes do setor de planejamento, o coletivo propôs a implementação de um programa intitulado Terracota City – projeto que tinha como finalidade a obtenção do apoio estatal para que a localidade de Jatiwangi pudesse estabelecer-se como um polo referencial de estudo e de inovação da produção de argila.

A ideia posta em mesa previa um cronograma de planejamento para os próximos 20 anos, a partir do qual seria estruturada uma demanda de mercado para a produção da terracota – o que colocava a instituição governamental como apoiadora direta de um ecossistema de economia criativa, a partir de

regulamentos de proteção às ditas fábricas tradicionais de argila. Na prática, isso significava uma delimitação conceitual das políticas de financiamento público, na qual estariam previstos o apoio à atividade fabril artesanal, a atração de novos públicos consumidores e até a determinação do uso de elementos de terracota em edifícios públicos e em mobiliários urbanos (YUSMANTO, 2022, p. 4). Para reforçar a visibilidade do projeto, JaF também atrelou a proposta à Ceramic Biennale, evento nacional do qual passaram a participar artistas, designers, funcionários das fábricas, arquitetos e ceramistas interessados em colaborar com a experimentação dessa nova prática artesanal e a formar uma rede de reativação da cultura manufatureira não só ligada à produção de telhas, como também de diferentes peças cerâmicas, louças, mobiliários e estruturas arquitetônicas feitas em barro.

Por fim, assinado como política pública regional, o governo incluiu o projeto Terracota City junto ao documento do plano diretor do governo de Majalengka e emitiu um mandado para que as instituições estatais se comprometessem a usar produtos de terracota oriundos da região. Nwa verdade, o poder público não só começou a apoiar a proposta, como passou a vê-la como lucrativa para o desenvolvimento econômico dos setores do comércio e do turismo. Quer dizer, na compreensão de Ridwan Kamil, governador de Java Ocidental, “o projeto ampliaria o escopo produtivo da argila” e ainda colocaria a localidade de Jatiwangi como um possível “símbolo identitário de Majalengka” (SIAGIAN; MUNTAHA, 2022).

Na concepção de Yulia Lukito e Rifandi Nugroho, pesquisadores do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universitas Indonesia, o que os representantes do JaF estavam fazendo era resgatar o valor da memória ligada às fábricas de telhas pela ação da orquestra e articular esse repertório coletivo como uma alternativa de redirecionamento do plano do governo de Majalengka, cujo apoio ao setor corporativo e industrial vinha suprimindo o amparo à produção local (LUKITO; NUGROHO, 2021, p. 20). De acordo com os pesquisadores, o festival Rampak Genteng, que anteriormente era tido como uma celebração musical e como um primeiro impulso de reconexão com a matéria do barro, começou a se efetivar como uma estratégia mais ampla de preservação histórica e cultural (LUKITO; NUGROHO, 2021, p. 30). A revitalização da lida com recursos locais passava aos poucos a ser reconsiderada alternativa de renda e marco identitário coletivo. Independentemente, na visão do poder público a inovação da cultura da fábrica de telhas tornava-se uma nova possibilidade de atração turística, de *marketing* político e capital econômico.

É interessante observar que a implementação da proposta do Terracota City não só angariou apoio para o reconhecimento patrimonial imaterial dos saberes da cultura cerâmica na região, como viabilizou diálogos com o Departamento Nacional de Assuntos Fundiários, ligado ao setor do meio ambiente. De acordo

com o levantamento feito pelo BKP: A Land Study Agency (laboratório de estudos artísticos criado em Jatiwangi, com ênfase em práticas especulativas sobre paisagens culturais e questões fundiárias, formado em colaboração com as atividades do JaF), a institucionalização do programa acabou negociando a implementação de novas regras de mineração que prestassem atenção ao discurso ecológico (YUSMANTO, 2022, p. 4), bem como o levantamento de pautas ligadas ao cuidado com a terra, tais como resíduos, poluição e equilíbrio ecológico do solo (SIAGIAN; MUNTAHA, 2022). Dessa maneira, o Terracota City firmou-se como um programa de caráter interdisciplinar idealizado por um coletivo artístico que sobrepunha inter-relações entre os setores públicos de modo transversal.

Além do mais, dessa mesma articulação política trazida à tona pela aprovação do Terracota City, desmembraram-se, pelo próprio JaF, outros projetos de cruzamento entre a prática artística e movimentos de proteção ao ecossistema local. Um exemplo foi o trabalho intitulado Perhutana que consistiu na obtenção de uma área de terra, na extensão de oito hectares, destinada à venda por metragem (venda essa, em grande medida, destinada a colecionadores da arte) cujo intuito era impulsionar o crescimento de uma floresta secundária, como área de reserva natural. Em matéria publicada no jornal regional *Sinarpagi News*, Pandu Rahadian, membro do JaF, explicou que a floresta que começava a ser cultivada era uma tentativa de dar garantias, a longo prazo, de áreas verdes em Jatiwangi, protegidas da expansão industrial (NUGRAHA, 2022), em grande medida, financiada por atores do meio artístico. A venda de parcelas do terreno, que segue em curso até os dias de hoje, prevê a entrega de um comprovante de compra feito no formato de um tijolo de terra, fabricado na localidade, além de um certificado *nft* e uma placa personalizada cravada *in loco*, atestando o nome do comprador³.

* * *

Em 2022 – ano em que o Jatiwangi Art Factory ganhou destaque na 15^a Documenta – aquele coletivo de artistas, que surgira de dois irmãos, fazendo dos fundos do galpão desativado de seus pais um espaço de experimentação estética vinculada à cultura local, já havia atingido outra proporção e alcançado escala e estrutura quase institucionais. Assim, um dos desafios que ele (e outros coletivos presentes nessa edição da Documenta) passava a

3

O projeto Perhutana foi acoplado no Plano de Detalhe Espacial do Distrito de Jatiwangi (RDTR) e apoiado pelo governo de Majalengka. O projeto é um passo coletivo e experimental no cultivo de novas florestas por meio de um método de parcela semelhante ao modelo de investimento imobiliário. A ideia é que futuramente, Perhutana seja projetada como uma floresta consuetudinária e seja registrada no Ministério do Meio Ambiente e Florestas (KLHK), após a conclusão do processo de venda dos lotes (NUGRAHA, 2022).



Terracota City, aplicação cerâmica feita de solo vermelho a partir da terra de Jatiwangi, praça central de Malajenka. Ação do Jatiwangi Art Factory disparada desde o ano de 2019. Indonésia. Fonte: (YUSMANTO, 2022)





Imagens da página à esquerda: *Oemar was here*; 1905, [referência à liderança comunitária de Jatisura, um dos primeiros fabricantes de telha do século XX na região]. Jatiwangi art Factory, 2022. *documenta fifteen*, Kassel. Relevo em terracota, vídeo, instrumentos musicais em telha, palco em tijolo. *New Rural Agenda Temple*, Jatiwangi art Factory, 2022. *documenta-fifteen*, Kassel. Instalação de tijolo não queimado, vídeo, terra de diferentes vilarejos e banners de tecido. **Imagens da página à direita:** Sequência de vídeos de registro sobre a atuação do Jatiwangi Art Factory em Jatisura e Sala de Oficina de experimentação sonora musical com instrumentos feitos de barro. Jatiwangi art Factory, 2022. *documenta fifteen*, Kassel. Fonte: (LUMBUNGALLERY, 2022) e arquivo pessoal



enfrentar era o de como resumir e comunicar seus processos de trabalho em obra no espaço expositivo. Ao carregar consigo um fator de inseparabilidade do cotidiano com o qual se via envolvido, o impasse que se encarava era o de como materializar e narrar experiências artísticas que vinham sendo desdobradas há mais de uma década no seu território de origem.

No caso da 15ª Documenta, foi em diferentes mídias e dispositivos que essas ativações se materializaram no contexto de Kassel. Tanto é que quem visitasse o *Hübner Areal* (galpão que acolhia parte da produção artística da Documenta e que era também o espaço expositivo em que se encontrava a maior parte das ações trazidas de Jatiwangi) se depararia com um conjunto de instalações nas quais a terra e o tijolo apareciam com força na estrutura material. E, em meio a tudo isso, encontraria depoimentos daqueles que viviam em Jatisura e que, portanto, comentavam a ação do JaF e de seu impacto no povoado; toparia com vídeos que abordavam a condição socioeconômica da região de Majalengka e que traziam dados sobre o processo de industrialização e de ampliação do parque industrial; conheceria ainda maquetes e documentários que resumiam parte do projeto Perhutana, cujo intuito era a revenda de metragem da terra destinada a áreas de reserva florestal; bem como veria alguns daqueles certificados feitos em peças de tijolos, disponíveis aos que quisessem adquirir parte do terreno. Nesse galpão, havia ainda produções resultantes das experiências de alguns dos artistas que estiveram presentes no programa de residência do JaF Air, em Jatisura, ao lado da organização de salas de trabalho, adaptadas como espaços de oficinas de fabricação de instrumentos musicais, que traziam parte dos estudos sonoros ligados a apetrechos de percussão e sopro feitos em barro. Por fim, não havia como deixar de estar presentes registros de vídeos que recuperavam parte do cotidiano e das cerimônias de cantos, preces e juramentos que marcavam a vida na aldeia de Jatiwangi e que documentavam aqueles dias em que milhares de habitantes se reuniam montando sua própria orquestra em dias de festival⁴.

Ainda que cada peça exibida guardasse em si uma dimensão temporal e processual incapaz de ser resumida em uma síntese única e objetual, quem caminhasse pela instalação montada no *Hübner Areal* perceberia a presença do barro como matéria central de trabalho – e como um elo entre as ações promovidas no povoado indonésio, junto do envolvimento continuado da

4

O exercício expositivo tornava-se um meio para se contar um pouco da história de Jatiwangi àqueles de além de sua fronteira, bem como uma forma de colocar frente a frente os processos adotados pelo JaF com outras iniciativas vindas de seus contextos específicos. Afinal, chancelava-se, via Documenta, a presença do coletivo no circuito artístico *mainstream*, ainda que sua presença no meio específico já viesse sendo articulada há mais tempo, tanto no contexto institucional asiático (em exposições na Asian Art Biennial, em Taichung, na Gwangju Biennale, na Coreia do Sul, na Jakarta Contemporary Ceramic Biennale ou no Museum of Modern and Contemporary Art, de Seoul) como em cidades como Amsterdam (Stedelijk Museum), Copenhagen (Alternative Art Fair) ou mesmo Toronto (Art Biennale, de 2022), por exemplo.

comunidade local. Nas palavras de Syukrillah, morador da região e membro recente do JaF, “de lá para cá, desde seu surgimento, o objetivo da iniciativa sempre foi e segue o mesmo até os dias hoje: que é basicamente o de garantir a permanência do empoderamento dos habitantes de Jatiwangi, bem como o da própria terra onde moram” (SYUKTILLAH, 2022). Mais que uma referência em comum entre os projetos lançados pela iniciativa, o elemento da terra (da terra de Jatiwangi) aparecia como base material, como base simbólica e como ponto de convergência entre ações de participação pública e a experimentação de novas formas de gerenciamento de recursos locais. Mais que nada, o barro (signo da herança de um passado recente e base criativa para o desenvolvimento de ideias frente aos desafios e às transformações econômicas que vinham marcando a vida produtiva no vilarejo) fora mobilizado pelo JaF no contexto da Documenta como um meio para se repensar a noção da “terra como propriedade cultural” e também “comunitária” (DARMAWAN, et al., 2022, p. 124).

Além do mais – além do trabalho performático que reproduziu o Rampak Genteng em plena Friedrichsplatz (praça central de Kassel onde reuniram-se mais de 40 moradores de Jatiwangi, formando orquestra ao lado de visitantes, profissionais da arte e de qualquer um que se aproximasse e se somasse ao conjunto) –, o JaF apresentou ainda um trabalho inédito, pensado especificamente para o contexto da décima-quinta Documenta. O trabalho era a realização de um programa de conferências intitulado A Nova Agenda Rural (The New Rural Agenda) que atuou como “uma cúpula transnacional entre redes de comunidades rurais” (DARMAWAN, et al., 2022, p. 124). A proposta se apropriava do modelo das conferências internacionais (em que se reúnem representantes de distintas procedências, a fim de fabular alternativas frente a problemáticas comuns) e lançava uma agenda de debates sobre o futuro social e econômico, ao redor do globo, a partir da perspectiva rural. O propósito da reunião de cúpula era debater formas de reforçar, via o exercício artístico, a organização de identidades coletivas de comunidades alocadas fora dos centros urbanos que têm encarado o curso de seu próprio apagamento. Ao longo dos encontros, discutiram-se com o público, e com as demais iniciativas envolvidas, maneiras de como o raciocínio da arte contemporânea poderia contribuir (na sua capacidade crítica e de identificação dos saberes criativos já existentes nos territórios em que estivesse atuando) com a elaboração de processos de integração capazes de problematizar coletivamente alguns dos desafios enfrentados por aquela comunidade, suas dinâmicas sociais internas, suas relações de poder e modos de convivência. Nesse sentido, indagou-se, no contexto da Documenta, como organizações colaborativas, situadas fora das grandes cidades e dos aparelhos convencionais de cultura, poderiam incorporar procedimentos do campo artístico como mecanismos de proposição prática e conceitual, cujos processos estimulados fossem conectados com os imaginários específicos daquele grupo social e dotados de um sentido simbólico comum.

Nessa perspectiva, A Nova Agenda Rural, desenhado pelo JaF para a edição de 2022, ajudava a sugerir que, mais do que facilitar o conhecimento sobre o que vinha sendo disparado na vila de Jatisura e seus arredores ao longo dos últimos 17 anos, talvez o principal sentido da sua presença e participação na mostra em Kassel (ao lado de outras iniciativas também ali presentes) era o de servir como um possível referente de procedimentos interessados em testar



Programas contínuos lançados pelo Jatiwangi Art Factory: JaF Galley, JaF TV, JaF Rádio, JaF Forum, Konsorsiumusikeramik, JaF Air, Ceramic Music Festival, Jatiwangi Art Residency, Village Video Festival. Fonte: (JAF, 2022).

intersecções entre o campo da experimentação artística e práticas sociais já estabelecidas de caráter local. Quer dizer, mais do que viabilizar um contato e um mergulho em suas ações, em seus intuitos, nas especificidades de suas linguagens ou de suas idiosincrasias culturais e territoriais, a apresentação de sua trajetória no contexto da Documenta (como uma plataforma de visibilidade internacional especializada) servia como exemplo de um formato de trabalho cujas metodologias criativas baseavam-se em esforços de integração social. Porque, além de um laboratório de experimentação interessado em testar formas de descentralização da prática artística para além dos seus espaços convencionais de mediação e de circulação, além de sua capacidade de formar outros públicos distintos daqueles que são encontrados em visitaçãõ no museu, o JaF apresentou-se como um polo de experimentação estética baseado em procedimentos de produção coletiva em contextos comunitários, assim como um laboratório capaz de ser estudado, remodelado, readaptado e replicado em outras circunstâncias e localidades distintas mundo afora.

Experimentações institucionais

a documenta-fifteen

– O objetivo não é o trabalho de arte, mas a própria cooperação.

A frase que ouvi da então Diretora Geral da Documenta e do Museu Fridericianum, Dr. Sabine Schormann, dita à plateia de imprensa e convidados que se juntou na arquibancada do Auestadion, estádio esportivo da cidade de Kassel, oficializava a abertura da décima-quinta edição da Documenta. A mostra que abria aquele mesmo dia, no 15 de junho de 2022, expressava seu esforço em mapear um conjunto de práticas artísticas marcadas por premissas da colaboração, da interdisciplinaridade e da articulação social. Ao lado de Schormann, reuniam-se também sobre o palco do evento de abertura membros do Ruangrupa, junto aos demais profissionais que se somaram à equipe da direção artística curatorial. Eu já conhecia o coletivo desde que ele participara da 31ª Bienal de São Paulo, no ano de 2014; mas foi com sua nomeação frente à curadoria da 15ª Documenta que passei a acompanhar sua trajetória mais de perto.

O Ruangrupa é um coletivo de artistas indonésios baseado em Jacarta, surgido no ano 2000 logo após o fim do regime autocrático de Suharto. Talvez por ter iniciado sua atuação em meio a um contexto de desestruturação institucional, seu interesse se dirigiu, desde sua formação, à discussão de maneiras para que a arte pudesse circular por espaços distintos àqueles que representavam o circuito formal, exercendo um papel de maior entrosamento social e

tornando-se ela mesma um meio para se pensar o desenvolvimento de novas capacidades criativas, de conhecimentos profissionais e pensamento crítico em países cuja infraestrutura institucional da cultura fosse marcada por sua própria fragilidade. Essa inclinação por uma arte “operante em meio à vida cotidiana” (que não mais buscasse uma expressão individual; que não mais tivesse que ser exibida como objeto autônomo; nem vendida a colecionadores ou a museus do estado; mas que buscasse pensar em outras cenas possíveis para o exercício de experimentação estética), não foi só ganhando força no percurso do Ruangrupa, como permitiu que o grupo estabelecesse contato com um universo mais amplo de artistas e coletivos igualmente interessados em experimentar novas formas de mobilização da arte em meio à esfera social por outras localidades (DARMAWAN, *et al.*, 2022, p. 17). Foi nesse sentido que a ideia de ‘cooperação’ frisada no pronunciamento de Dr. Sabine Schormann (elevada a um posto de protagonismo antes mesmo da dita arte em si), sinalizava a ênfase que a décima-quinta Documenta buscava dar aos diferentes modos de organização, operação e funcionamento que vinham sendo testados por práticas artísticas envolvidas em seus próprios territórios, especialmente naqueles onde o estado havia hesitado em prestar suporte para a garantia de sua subsistência. Quer dizer, não se tratava de fazer referência a trabalhos oriundos de coletivos de artistas ou que fossem fruto de processos criativos de autoria compartilhada, reforçados pelo elo do afeto – ao menos não somente. O que estava em xeque na ideia de ‘cooperação’, nos termos da propositiva era especialmente um olhar sobre diferentes tipos de cooperação que vêm sendo estabelecidos entre a esfera da arte e outras esferas produtivas; entre artistas e não-artistas (envolvidos em um mesmo processo criativo); entre a experiência estética e outros públicos configurados no seu entorno imediato; assim como entre a prática da arte e outros desenhos possíveis de práticas institucionais. Mais do que nada, o foco curatorial sustentado sob o lema da ‘cooperação’ direcionava-se com atenção sobre distintos modelos de produção criativa alternativos à formatação do sistema artístico dominante.

Desde fevereiro de 2019, momento em que se comunicou quem seriam os responsáveis pela direção artística da próxima edição em Kassel, já se via a circulação de manchetes por revistas e jornais mundo afora que assinalavam algum tipo de ineditismo no fato de se ter um coletivo de artistas do Sul Global assumindo lugar da curadoria; o que sugeriria por si só uma quebra no percurso institucional da Documenta, historicamente acostumado a ter no cargo a figura do curador europeu. Até então, a única exceção à regra havia sido a nomeação de Okwui Enwezor, curador nigeriano responsável pelo projeto expositivo de 2002; edição emblemática ao debate decolonial. A atuação de Enwezor frente à Documenta havia inclusive mobilizado alguns pontos que seriam ainda mais aprofundados pelo desenho curatorial do Ruangrupa – uma vez que não só deu peso ao mapeamento de artistas atuantes fora do mercado global e do eixo euro-estadunidense, como mostrou um esforço em incorporar no circuito contemporâneo produções até então invisibilizadas que

surgiam distantes dos centros urbanos. Para quem lembra, sua propositiva levou ao *Documenta Halle* iniciativas artísticas entranhadas em vilarejos de Hamdallaye, no Senegal (Huit Facettes), ou na região de Kinshasa, na República Democrática do Congo (Le Group Amos), que de acordo com o curador, assumiam uma posição de vanguarda de um novo tipo de debate na esfera pública global (ENWEZOR, 2019, p. 193). E mesmo que esse perfil de projeto não tivesse assumido protagonismo no projeto curatorial como um todo, tratava-se da sinalização de uma ampliação de foco já em curso: o de perceber esses contextos remotos como locais também propícios à produção de arte contemporânea¹. De acordo com Enzewor, seria nesses outros espaços sociais, nas vastas periferias de grandes capitais, em vilarejos mais distantes ou mesmo em povoados essencialmente rurais, que se encontraria a presença de “comunidades esquecidas”, “à beira da amnésia oficial”, mas cuja produção simbólica e criativa resguardava a potência de servir como um elo temporal entre passado e presente; bem como um elo espacial entre o local e o global (ENWEZOR, 2019, p. 192). Foi também na 11ª edição que trabalhos de natureza participativa, envolvidos com o que poderíamos chamar de “micropolítica da prática colaborativa” (KESTER, 2011, p. 202) – como os de Tania Bruguera, como *O Monumento Bataille* de Thomas Hirschhorn, modulado a partir de workshops e treinamento de mídia para jovens turcos, ou como Park Fiction, projeto de longa duração que vinha testando processos de urbanismo e planejamento democrático na área portuária de St. Pauli, na cidade de Hamburgo –, começaram a ganhar maior repercussão no contexto institucional internacional.

Na verdade, embora a prática artística vinculada à interação social e colaborativa já viesse encontrando espaço tanto em exposições de peso no marco global, como na argumentação teórica até então, pode-se dizer que, com o projeto conceitual da *documenta-fifteen*, essas ações ocuparam ainda maior centralidade, não só no plano curatorial, como nas discussões da crítica especializada e do cenário *mainstream*. Até porque a Documenta sempre ocupou um lugar de ponta de lança enquanto sinalizadora daquilo que poderia ser entendido como correntes experimentais no mundo da arte; e, embora trabalhos artísticos de caráter colaborativo não evidenciassem qualquer novidade em si, haja vista sua proliferação desde os anos 1990, o que a edição do Ruangrupa trazia como particularidade, mais do que a ideia de cooperação

1

Não à toa, ainda hoje o lugar de produção das artes visuais se vê bastante atrelado à esfera urbana, numa lógica que não deixa de reproduzir a reiteração de um discurso modernista acostumado em considerar a vida no campo (e nas cidades menores) pela ótica do provincianismo, enquanto via a cidade como o lugar da cultura cosmopolita avançada, por excelência. Essa oposição redutora, que ainda hoje paira no imaginário comum, desconsidera não só as mudanças que passaram a ser registradas na área rural através do processo de globalização (na sua complexidade), bem como a constitutiva interdependência que organiza suas relações com a cidade (KESTER, 2011, p. 99). E esse renovado interesse em culturas e contextos rurais, especialmente reforçado desde os anos 2000 (que exige de si mesmo um novo tipo de atenção “desurbanizada” e “não-nostálgica” ao rural), vem caminhando num processo que, embora lento, sinaliza de modo cada vez mais abrangente um empenho oriundo de coletivos, organizações e pesquisadores da arte em contribuir com a emancipação da produção contemporânea da ainda vigente hegemonia urbana (MYVILLAGES, 2019, p. 12-14).

como aspecto conceitual da curadoria, era sua vontade de direcionar os holofotes de Kassel sobre a variedade de mecanismos e procedimentos práticos que vinham estruturando esses trabalhos internamente.

Em termos metodológicos, o projeto curatorial partiu essencialmente da seleção de 14 coletivos centrais²: tratava-se de iniciativas e organizações com um longo tempo de vida, firmemente enraizadas em seus contextos comunitários específicos e diretamente envolvidas com as dinâmicas sociais dos territórios de onde surgiam. Em todos esses casos mapeados, a ideia de localidade era um ponto fundamental, o que nos indicava que a natureza desses coletivos era justamente determinada por seu próprio contexto, bem como pelos públicos específicos mobilizados no entorno de suas esferas de atuação. Com a formação desse ecossistema central (o chamado '*lumbung members*', que dava o tom do perfil da Documenta), o que se buscou foi precisamente reunir profissionais e agentes da arte que tivessem larga vivência em procedimentos de interação social, de modo que pudessem compartilhar suas estratégias de trabalho e aprender uns com os outros novas abordagens que contribuíssem com seus métodos de pesquisa, com suas agendas de trabalho, suas dificuldades e formas de sobrevivência. Mais que nada, o intuito em agrupar esses coletivos era também o de entender o modo como eles se estruturavam internamente; o tipo de cena cultural que eles vinham esboçando ao seu redor; a forma como eles incorporavam uma pluralidade inter-relacional nos seus processos criativos; e a maneira como vinham firmando a presença de colaboradores externos ao campo da arte junto de si. E assim, ao reunir esse primeiro conjunto de organizações e iniciativas atuantes em diferentes partes do planeta (muitas das quais situadas em regiões de aspecto remoto – desabastecidas de uma infraestrutura formal ligada à arte – e responsáveis por acionar audiências próximas e relativamente pequenas no entorno de suas atividades), agrupava-se, por consequência, um composto de experiências, cada qual comprometida em testar formas de se reestruturar espaços de coprodução artística conectados com práticas sociais do dia-a-dia e de experimentar a possibilidade de formatos institucionais alternativos à produção e à recepção do exercício artístico.

Ao mesmo tempo, para se atingir um mapeamento geográfico com algum tipo de abrangência representativa global, a equipe de direção artística contou com os próprios artistas selecionados para ampliar seu campo de pesquisa (campo este estabelecido a partir de seus fluxos de circulação, majoritariamente circunscritos no contexto asiático; que não à toa apareceu com forte presença e até maior consistência no levantamento curatorial). Isso porque, neste caso, buscava-se identificar especialmente a existência de práticas que se viam distantes do circuito de visibilidade do sistema das artes, muitas vezes restritas

2

Britto Arts Trust; FAFSWAG; Fondation Festival Sur Le Niger; Gudskul; INLAND; Instituto de Artivismo Hannah Arendt; Jatiwangi art Factory; Más Arte Más Acción; OFF-Biennale Budapest; Project Art Works; The Question of Funding; Trampoline House; Wajukuu Art Project; ZK/U – Center for Art and Urbanistics.

em seus territórios específicos, o que exigia outro tempo de acesso e de investigação. Buscando a garantia de um estudo de alcance mais amplo – bem como em nome da premissa da descentralização e da recusa da concentração de poder alocado tradicionalmente no setor curatorial – os membros desses primeiros 14 coletivos selecionados foram chamados pela direção a ampliar o convite a outros colaboradores, numa soma que inicialmente alcançou 53 novos participantes (*lumbung-artists*). Por sua vez, esses foram também incentivados a chamar outros parceiros, grupos ou ativistas, conforme necessário para a realização de suas propostas. E como resultado, a *documenta-fifteen* alcançou o maior número de artistas na história da instituição, somando um total de 1.500 de colaboradores creditados como participantes.

Em suma, ao incorporar esse grupo mais amplo à lista de selecionados, garantiu-se um grau de capilaridade territorial que reforçou um dos fundamentos centrais da proposta conceitual da edição. Com a ampliação de escala, contudo, os outros artistas e coletivos assimilados à mostra (cujos procedimentos de trabalho começavam a se distanciar e se diferenciar entre si) já não necessariamente respondiam aos mesmos preceitos inicialmente estabelecidos pela argumentação curatorial. Quer dizer, nem todos, agora, traziam consigo expertises de imersão contextual ou de envolvimento comunitários sustentados a longo prazo, aportando alguma dispersão frente ao interesse de discutir a processualidade de projetos comprometidos com a configuração de novas cenas culturais circunscritas fora do eixo hegemônico do sistema das artes, embora aportassem correlações de outros tipos. Nesse sentido, se o intuito da décima-quinta edição era o de debater metodologias operativas através de experimentações coletivas de caráter local, vale avaliar alguns dos fatores que possam ter tanto assegurado, como prejudicado a comunicação de seus propósitos. Assim, uma das perguntas a serem feitas é se a proposta curatorial conseguiu transmitir, na sua complexidade, uma visibilização dos sistemas internos daqueles trabalhos que se estruturavam em procedimentos alargados (calcados na interação social) e, por sua vez, se foi possível, até então, disparar e consolidar um debate crítico a esse respeito.

* * *

Cheguei em Kassel um dia antes da abertura, sabendo que teria menos de cinco dias para visitação. Esse período talvez até nem fosse breve, caso os trabalhos apresentados não exigissem um tipo de dedicação maior e mais prolongado a quem buscasse compreendê-los no detalhe. Porque em resumo, cada imagem, objeto ou situação guardava muita história de bastidor. Havia, sim, coletivos presentes os quais eu acompanhava de perto há mais tempo. Jatiwangi Art Factory, coletivo indonésio que surgiu no interior rural da indonésia, disp o algumas peç as instalativas e séries de vídeos que contavam sobre as atividades que o grupo vinha desenvolvendo ao longo dos últimos dezessete anos em uma pequena aldeia rural, em processo de industrialização, a algumas horas de Jacarta. Em parceria com os moradores dos vilarejos de Jatiwangi, as ações do coletivo se viam relacionadas a um resgate do valor da argila, enquanto recurso local, por meio de ações comunitárias. Um de seus eventos mais emblemáticos era a organização de uma orquestra local, realizada a cada três anos e tocada com instrumentos feitos em barro pelos próprios habitantes; o que explicava sua proximidade no galpão do *Hübner Areal* com o coletivo Fondation Sur le Niger, cujas atividades também haviam surgido no entorno de um festival de Música, que ocorria todo mês de fevereiro em Segou, em Mali, no noroeste africano. Contudo, enquanto a espacialização de obras do Jatiwangi Art Factory garantia a apresentação de seus métodos de trabalho (acessados a partir da voz e do relato de habitantes envolvidos no projeto repercutidas pelo espaço exibitivo, especialmente a partir de vídeos e gravações), Fondation Sur le Niger apresentava-se enquanto um conjunto de instalações e esculturas, aparentemente isoladas, sem uma narrativa de contextualização que situasse as interconexões estabelecidas entre elas. Nesse sentido, cabia ao visitante carregar o catálogo em mãos ou conversar com os artistas que transitavam pelo galpão para compreender que por tr s daquele grupo de obras que representavam o coletivo (por tr s das bandeiras de *Homenagem aos caçadores Mand *, realizadas há mais tempo na década de 1990 por Abdoulaye Konat ; por tr s da parede forrada de bonecos de marionetes feitas por Yaya Coulibaly; ou por tr s dos encontros musicais organizados naquela tenda   estilo tuaregue, estruturada com base na cultura arquitet nica maliana), havia a presenç a de uma rede de artistas conformada no entorno de uma associação institucional. Além de coordenar eventos musicais, Fondation Sur le Niger tornou-se uma instituição responsável por programas de ensino voltados à formação em artes, comprometida com a configuração de um setor cultural descentralizado e ativo pelo território de Segou. Além

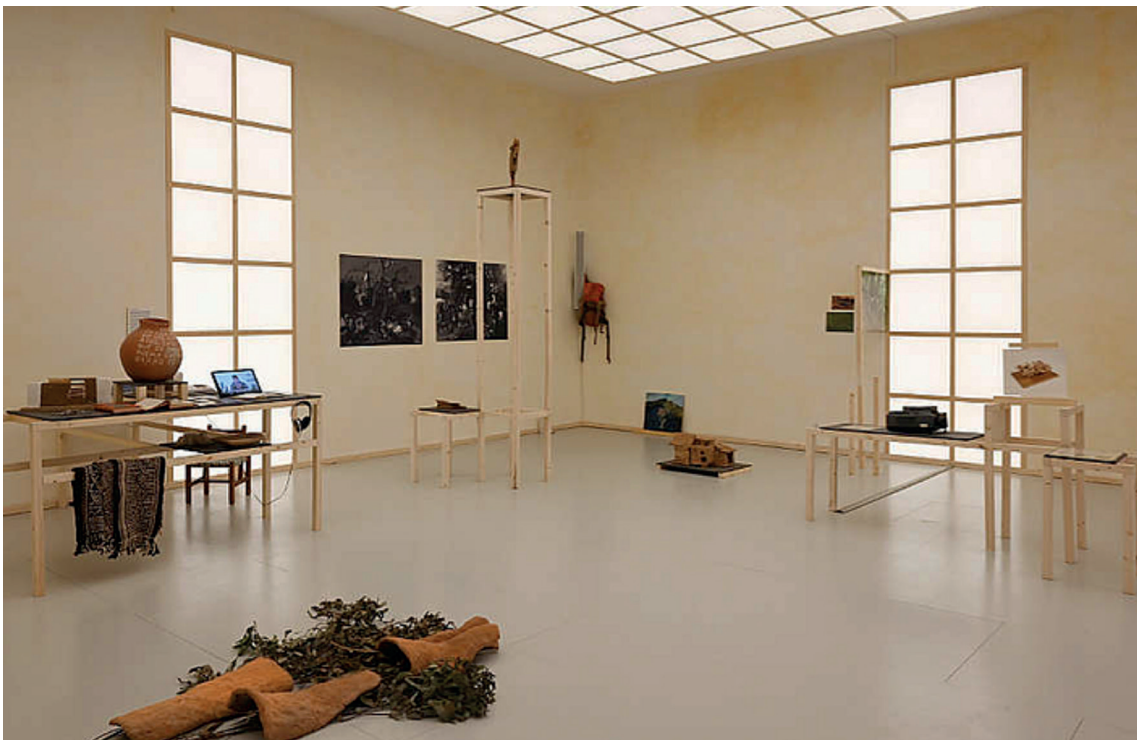
Fondation Sur le Niger,
Hübner Areal, *documenta-
fifteen*, Kassel, 2022 Fonte:
(UNIVERSES, 2022)



do mais, a organização também tocava projetos paralelos ligados a ações de salvaguarda de patrimônio e à promoção da economia regional. Pensado por Mamou Daffé, Fondation Sur le Niger havia surgido no ano de 2009 e sua expansão (possível via negociações cooperativas) foi dando corpo ao principal polo de desenvolvimento e fortalecimento cultural e artístico de Mali, chegando a interromper o êxodo de artistas para Bamako, capital do país, ou ao exterior (DARMAWAN, *et al.*, 2022). No entanto, aqueles que percorressem o espaço expositivo e se vissem interessados em compreender a trajetória da iniciativa (seus desafios específicos, suas estratégias pedagógicas, seus funcionamentos práticos e programáticos ou suas reverberações imediatas junto aos habitantes do entorno), sairiam de lá tendo de busca-los através de conversas ou pesquisas de outro tipo. Mesmo que nem as informações expográficas disponíveis, nem a estrutura formal dos trabalhos dispostos proovessem dados gerais sobre aquele modelo institucional, de todo modo, a presença do coletivo naquele contexto exibitivo tornava-se um primeiro canal de contato capaz de nos direcionar a esse universo mais amplo.

Presente também na mostra, via-se a instalação da iniciativa INLAND montada no Museu de História Natural Ottoneum, cujo formato assumiu uma espécie de “gabinete de curiosidades que abrangia desde conhecimentos ecológicos sobre terras agrícolas e florestais até uma antropologia sobre as possibilidades de declínio e de revigoramento rural” (KONSTFACK, 2022). A expografia prevista buscava situar o contexto de surgimento daqueles trabalhos, embora carecesse de uma maior explicitação de suas particularidades. Digo isso por não se evidenciar o fato de que boa parte das obras havia partido de circunstâncias de troca com produtores e pequenos agricultores rurais de vilarejos pela Espanha, ou por não se encontrar dados sobre essas situações de pesquisa e criação coletiva. Além da obra em vídeo produzida em parceria com Hito Steyerl, *Animal Spirits* (que recebeu devido destaque até que fora retirado da mostra com o acirramento das polêmicas de antissemitismo), a instalação montada no Ottoneum ambientava as ações promovidas pela iniciativa do INLAND, ativa desde 2009, mas deixava de lado um histórico mais amplo de atividades, ao mesmo tempo que interditava o escrutínio de uma agenda programática que regia o projeto nos seus bastidores, constituído por projetos de residências, conferências internacionais, por uma escola de pastores, uma rádio e uma academia, cujo intuito há mais tempo vem sendo o de pensar outros modelos de ruralidades possíveis e o de contribuir com o desenvolvimento econômico da vida no campo através da promoção de programas artísticos. Quem, como eu, tivesse o desejo de adentrar na discussão sobre o tipo de reverberações que esses projetos vinham surtindo em seus territórios ou sobre a forma como eles vinham sendo vistos pelos habitantes rurais envolvidos com o disparo dessas experiências, saía do Ottoneum com a curiosidade ativada, mas com interrogações em aberto. O argumento curatorial que defendia aquela Documenta como um espaço propício para se cruzar procedimentos testados por coletivos mundo afora – capaz de colocar em xeque estratégias em comum,

Inland, Museu de Hist3ria
Natural Ottonium, *documenta-
fifteen*, Kassel, 2022 Fonte:
(UNIVERSES, 2022)



assim como metodologias de êxito e de fracasso testadas no tempo –, por vezes distraía-se em meio a um composto instalativo que indicava (sem nem sempre situar) um universo mais amplo para além de sua natureza indicial.

E assim, ao transitar por essas salas expositivas, era possível intuir que boa parte dos aspectos constituintes daquelas obras em evidência transbordava para muito além do espaço expositivo – o que por um lado era estimulante, mas por outro, permitia-nos reconhecer a dificuldade que era possibilitar uma compreensão fiel de suas dimensões. O conjunto de coletivos reunidos enfrentava o desafio de como comunicar, condensar e sistematizar o complexo de estratégias e atividades que eles mesmos vinham desenvolvendo ao longo de anos. E, já que a grande maioria carregava consigo um fator de inseparabilidade com os cotidianos com os quais se viam envolvidos, a tarefa central passava a ser o de como contar, materializar, descrever ou narrar ações artísticas específicas, trazendo junto com elas a transparência de seus sistemas operativos de atuação. Tratava-se, afinal de contas, de projetos que pareciam compartilhar entre si o impasse de como resumir espacialmente conteúdos que garantissem a tradução dos processos que os originaram – propícios, mais que nada, a ativarem discussões que buscassem repensar os desafios sobre como apresentar formalmente seus próprios procedimentos.

Ao mesmo tempo, é claro que algumas obras em exibição não eram assim tão reféns de mediação e permitiam alcance e compreensão de modo mais imediato. Penso aqui nas narrativas contadas por Agnus Nur Amal, espacializadas na montagem de um cenário instalativo na *Grimmwelt Kassel* que replicava à própria estrutura cênica montada pelo artista nos seus contextos de contação e encenação de histórias por pequenos povoados da Indonésia. Penso também no contexto interventivo montado na St Kunigundis, onde o grupo Atis Rezistans Ghetto Biennale arranjou um composto de peças escultóricas trazendo parte de sua vivência cultural pela região central de Porto Príncipe (Haiti) ao ambiente de uma igreja católica romana em restauração; ou mesmo no trabalho de Amol K. Patil, que recuperou a tradição e experimentação musical e performática incrustadas e sobrepostas no dia-a-dia de moradores de bairros operários da cidade de Bombaim.

Eram, em especial, justamente aquelas peças expostas que surgiam como desdobramentos de estruturas programáticas mais complexas – de caráter quase-institucional ou intitucionalizante – que mais encaravam o impasse de seu próprio acesso e compreensão. Obras resultantes de procedimentos metodológicos fruto de articulações colaborativas desencadeadas a partir de processos dialógicos interativos mais prolongados, ativadores de cenas locais que vinham permitindo o livre fluxo da arte em circunstâncias apartadas dos seus espaços convencionais de mediação, eram aquelas que aparentemente mais evidenciavam opacidade ao alcançar a instância expositiva. Afinal,



■
Imagem acima: Atis Rezistans Ghetto Biennale, St Kunigundis. **Imagem abaixo:** Agnus Nur Amal PMTOH, Grimmwelt Kassel, *documenta-fifteen*, 2022 Fonte: (UNIVERSES, 2022)

dificultava-se nas suas estruturas imagéticas, documentais, objetuais e instalativas a percepção do composto conceitual e organizacional que originava boa parte de seus processos, bem como seus propósitos centrais. E nesse sentido, ao guardar consigo um composto informacional muito mais amplo do que aquele que conseguia ser transposto em transparência, esses trabalhos careceram, por vezes, de exercícios curatoriais que viabilizassem sua síntese: aqueles capazes de representar os mecanismos operativos que regeram seus procedimentos criativos; de apresentar os principais autores envolvidos e suas procedências compartilhadas; de viabilizar as intensões de suas formulações; e de diagramar visual ou textualmente a contextualização das conjunturas territoriais onde se viam inseridos e com as quais lidavam diretamente – para além daquilo que os verbetes dispostos em sala alcançavam informar. Em princípio, eram esses casos específicos que maior potência apresentava para se insuflar debates interessados em reavaliar alternativas possíveis para que a lógica da institucionalidade da arte pudesse rever alguns de seus próprios preceitos, ou ao menos pensar condições de ampliação de suas possibilidades de atuação. Foram nesses casos também que a necessidade de se desenvolver expertises curatoriais comprometidas com um sistema de análise e notação diacrônica se fez mais evidente; ainda que sobrepor a essas obras um olhar sistêmico descritivo encare o desafio de como fazê-lo sem borrar ou neutralizar a força das ambiguidades inerentes de sua concepção – que não culminam, correspondem ou cabem necessariamente em uma totalidade sintética. De todo modo, somente, então, se apreenderia “uma possibilidade de obra (como complexidade) cuja ocorrência e assimilação se dará somente através do conhecimento e da emergência de suas partes” (BERNARDES, 2004).

Somado a isso, percebia-se também alguma falta de calibragem na maneira como cada um desses trabalhos era editado e formatado curatorialmente. Como a maioria trazia consigo um perfil radicalmente processual, de longa duração, sendo também diretamente atrelados aos seus contextos específicos, sua contextualização contribuiria com a complexificação da noção de cooperação que vinha sendo mobilizada em cada caso. Às vezes o composto informativo que acompanhava e mediava a obra era farto, às vezes até inexistente. Mas isso não deixava de ser um sintoma da autonomia dada aos coletivos na espacialização de suas produções, fruto do perfil de descentralização da figura do curador. Ao invés de buscar uma estratégia de sistematização da totalidade daquele composto plural e múltiplo de projetos e organizações artísticas ali reunido, a equipe curatorial se afastou da abordagem clássica que “reivindica o controle ou a detenção de uma autoria narrativa centralizadora” (DARMAWAN, 2022b). Na verdade, não só a construção conceitual da mostra e a definição de seus participantes se deu através de um trabalho compartilhado entre artistas e curadores, mas também boa parte desses processos decisórios voltados às dinâmicas de resolução expográfica ocorreram imersas em assembleias e reuniões coletivas onde artistas e equipe de direção, traçaram soluções em comum, a fim de dispensar estruturas organizacionais hierárquicas como

postura ideológica. De acordo com sua premissa, a abordagem curatorial e a responsabilidade *lumbung* residiam nessa coletividade. Como resultado, garantiu-se a liberdade dos artistas e coletivos nas suas soluções de formalização e ocupação do espaço, mas também se deixou de implementar um sistema informacional que compactasse, padronizasse e apresentasse alguns dados centrais para que eles pudessem ser melhor relacionados e comparados entre si, a partir de um esforço de edição curatorial. Nesse sentido, entende-se aqui que a ideia de edição não implicaria um apagamento das vozes que estavam ali sendo exibidas, tampouco no modo como elas seriam pronunciadas. Ao invés disso, seria uma forma de assegurar sua escuta e de comunicar suas circunstâncias e diretrizes internas, haja vista que essas vozes se viam em meio a um contexto cuja escala pedia justamente um exercício de sincronização capaz comunicar pontos de reciprocidades e atravessamentos, mesmo que resguardando a polifonia do conjunto como um todo.

Vale também comentar que, junto a essa autonomia de proposição e experimentação garantida internamente, os coletivos selecionados também puderam ofertar programações próprias dentro da agenda da Documenta, promovendo uma variedade de atividades de encontros e a ativação de debates como desdobramento e adensamento dos seus projetos. Em meio a tudo isso, era inegável perceber certo vigor e entusiasmo que se rebatia entre visitantes e participantes – possivelmente fruto da diversidade cultural e identitária impregnada na mostra como um todo. Ao dar visibilidade a um universo insurgente de práticas artísticas que vinham reorganizando cenas culturais mundo afora, que vinham emergindo com força por vilarejos do Camboja, em áreas de fronteira da Palestina, em colônias de imigrantes do Vietnã ou por áreas florestais de conflito armado na Colômbia, o mapeamento feito pelo Ruangrupa trouxe em peso a presença e a revisitação de novas formas de agenciamento do exercício artístico em paisagens socioculturais historicamente colonizadas, o que permitiu com que a representatividade Sul Global viesse com força e assumisse uma escala ainda não vista pelas ruas ou pelos museus de Kassel. Nesse ponto em específico, digo também que a proposta curatorial deu uma chacoalhada. Sufocou o protagonismo europeu, deu relevância a um levantamento de produções de coletivos de caráter local ainda pouco rastreados no circuito *mainstream* e firmou alguns esforços de inclusão, não só na sala expositiva, mas também no agenciamento de processos administrativos e decisórios internos. Ao apostar nessa interação entre práticas locais e globais, o ambiente de exposição e visita tornou-se também um espaço de atividades e de integração, de forma que dentro mesmo dos museus e pelas salas laterais aos ambientes expositivos, via-se colchão, tapete, travesseiro e estrutura de cozinha no meio de um tanto de dormitório improvisado. Porque ao longo dos cem dias, a mostra se ampliou para além do que estava exposto e viabilizou a presença desses profissionais pela cidade de Kassel, ativando espaços de encontros para que se pudessem criar elos mais diretos entre a rede de artistas e colaboradores envolvidos com a experiência trazida por cada um. Nesse fluxo,

dividindo salas de exposição, dormindo nos mesmos cômodos, frequentando as mesmas festas ou convivendo nos mesmos ambientes de sociabilidade, as tais transferências de saberes, de vivências e de processos de trabalho (que nem sempre alcançavam seu próprio escrutínio no âmbito expositivo) tiveram menor interlocução com o visitante externo, mas sem dúvida correram soltas pelas redes internas do ecossistema montado por essa edição.

Além do mais, talvez um dos pontos mais disruptivos levantados na edição de 2022 pode ter sido sua aposta em um modelo de descentralização orçamentária. Com o custo de 43 milhões de euros financiados pelo estado alemão, a dita *documenta-lumbung* garantiu uma remexida na distribuição dos recursos de produção, pondo pressão para que parte do *budget* pudesse ser destinado a territórios fora de Kassel: às localidades onde surgiram as práticas mapeadas e onde os coletivos tinham como base de atuação. Aliás, vale lembrar que o termo *lumbung* (mobilizado como uma espécie de título do projeto como um todo) fazia referência a uma prática tradicional na Indonésia de armazenamento comunal do excedente da colheita de arroz – já que a decisão sobre como seria utilizado o acúmulo da colheita sobressalente se dava no coletivo, pela voz de decisão da própria comunidade produtora. No contexto da Documenta, cada coletivo recebeu uma mesma parcela (cerca de US\$ 25.000) para a produção de seus trabalhos; ao mesmo tempo em que uma reserva comum fora estabelecida para cobrir despesas resultantes (KHALIL, 2022). No entanto, mais que o compartilhamento da gestão financeira, o acordo firmado pela direção curatorial permitia com que parte do monte orçamentário pudesse ser destinado à subsistência das atividades dos coletivos residentes fora da Alemanha. E assim, conectando seus próprios territórios por um lado, e Kassel por outro, pode-se redistribuir esses recursos em um fluxo circular de capital econômico cultural entre ambos as localidades (DARMAWAN, *et al.*, 2022, p. 31) – num gesto de descentralização financeira inédito na história da instituição.

Com a irradiação orçamentária, a *documenta-fifteen* dava margem à ampliação do seu alcance e à propagação do seu impacto para além dos limites geográficos e institucionais previstos. Poderíamos até imaginar estruturas de coletivos indonésios garantindo a ampliação de suas agendas programáticas; ou artistas de Mali recebendo verba para dar continuidade a projetos em suspensão – mas falo aqui hipoteticamente, já que o mapeamento do direcionamento de verbas exigiria um rastreamento caso a caso; algo que por fim nos apresentou um bom problema: o de como organizar o acompanhamento das reverberações que essa realocação orçamentária possa ter impulsionado, já que esse mapeamento viabilizaria ainda uma maior precisão sobre a real dimensão da Documenta de 2022.

Com tudo isso, talvez não seja tão surpreendente que essa tomada de espaço (que reconfigurou procedimentos administrativos e orçamentários internos, que transformou salas de museus em alojamentos temporários e colocou

nas paredes da Documenta nomes que possivelmente não teriam lugar se dependessem do seu reconhecimento e circulação pelo meio artístico internacional) tenha disparado algum incômodo em profissionais do circuito e na estrutura cultural e burocrática alemã. Tampouco é de se estranhar que, uma vez aberta, a *documenta-fifteen* tenha atraído um tanto de críticas relativas à reestruturação operacional proposta pela equipe de direção artística, como a uma suposta falta de preocupação estética da experiência expositiva.

Além do mais, como bem sabemos, a mostra também se tornou foco de escândalos disparados por acusações antissemitas que ofuscaram o debate posto em xeque pelo plano curatorial. Na verdade, antes mesmo da abertura oficial da exposição, a mostra já lidava com críticas à postura de coletivos como *The Question of Funding* – cuja trajetória de mais de vinte anos tem se voltado a refletir sobre a dependência de centros artísticos palestinos à financiamentos estrangeiros. Por expressar apoio ao Movimento BDS (Movimento de Boicote, Desinvestimento e Sanções ao Estado de Israel), o posicionamento do coletivo foi visto por moradores locais e pela Aliança contra o Antissemitismo de Kassel como um reflexo ideológico da *documenta-fifteen* (lembrando aqui que o BDS e o antissemitismo são igualados no marco formal legislativo do estado Alemão, o que por si só, abre boa margem para discussão). Desde então, comentários críticos que surgiram do âmbito digital começaram a ganhar fôlego e a serem repercutidos pela imprensa alemã. Uma vez aberta a mostra, aqueles que vinham defendendo que a edição *lumbung* sinalizava uma conduta de oposição ao povo judaico, encontrou maior força de argumentação ao ver na programação da Casa de Cinema Independente Gloria-Kino, a presença dos filmes *Tokyo Reels* (projeto que vem relatando histórias de conflitos palestinos a partir da revisitação de arquivos de locais). Instalada a crise, por um lado, cada vez mais foram aparecendo pronunciamentos de cobrança do compromisso institucional em respeito à pauta antissemita e ao respeito identitário-racial (que começou a pressionar pela retirada de trabalhos). Por outro, mobilizavam-se, em decorrência, reivindicações em apoio ao projeto, bem como em nome da liberdade de expressão.

A principal resposta à polêmica dada pela equipe curatorial foi a elaboração de um comitê de avaliação de cenário, formado por artistas, intelectuais e docentes, visando instalar uma discussão aberta sobre antissemitismo, semitismo, islamofobia, formas de censura e racismo, com o intuito de aprofundar o debate e de revisar a noção de antissemitismo de acordo com configurações geopolíticas mais atuais. O fórum procurou não só reunir um “painel de especialistas com opiniões divergentes que pudessem iluminar e discutir as premissas iniciais desse debate para melhor compreender as posições envolvidas”, como também confrontar e problematizar as denúncias em sua amplitude (RUANGRUPA, 2022). Nesse processo, ao mesmo tempo em que se reprovou a ausência de membros da direção artística nos foros organizados; ouviu-se também críticas rebatidas pela própria equipe

curatorial contra a resistência expressa pelo Conselho Central e por alguns meios de comunicação à conceituação multidirecional dos painéis planejados do fórum, que tinham como intuito trazer a reunião de perspectivas distintas que sobrepusessem tanto aquelas afetadas pelo antissemitismo, como aquelas afetadas pelo racismo anti-muçulmano ou anti-palestino.

O escândalo atingiu seu ápice quando se ergueu o banner *Justiça Popular*, obra do coletivo indonésio Taring Padi (instituto fundado em 1998, em aliança com jovens artistas, comunidades agrícolas e pesqueiras, em resposta às convulsões sociopolíticas da era Reformasi na Indonésia) em plena praça central de Kassel. Uma vez estendida aquela grande lona pela Friedrichsplatz, cuja pintura mural trazia a representação pictórica da era militar de Suharto (a partir de uma narrativa que incluía a participação de serviços secretos ocidentais e da própria agência de inteligência israelense em apoio ao regime da Nova Ordem da Indonésia, como responsáveis por sustentar um regime violento e genocida em nome do anticomunismo), as imagens nela representadas não deixaram espaço para contestação. Os oprimidos do período nazista apareceram, na pintura coletiva de Taring Padi, como opressores dos dias atuais – e tudo isso tocou fundo nos fantasmas da história nazista que ainda guiam os marcos históricos e legais da Alemanha, aos quais a Documenta até hoje está sujeita³ (KHALIL, 2022).

O caso implodiu Alemanha afora. Roubou o espaço da reflexão da crítica especializada e chamou a atenção de políticos alemães e israelenses, assumindo lugar nos noticiários televisivos e no jornalismo internacional. Profissionais como o diretor do Museu Anne Frank, apoiado pela artista Hito Steyrl, fizeram críticas severas à conduta da crise. Apontaram à urgência por uma conduta deliberativa e sinalizaram a morosidade e as falhas organizacionais de supervisão e responsabilidade por parte da direção curatorial. Sobre o mural *Justiça Popular*, o prefeito de Kassel logo colocou um manto preto, escondendo a imagem. Em seguida, o Ministro da Cultura ordenou a retirada da obra de forma definitiva – o que se deu sob gritos de “Palestina-livre” pronunciados pela praça num coro proferido em alemão.

O episódio também desencadeou na renúncia de Sabine Schormann, então Diretora Geral da Documenta, o que não deixava de situar a décima-quinta edição no meio de uma guerra cultural geopolítica, cujos efeitos imediatos implicaram numa tentativa de deslegitimação do projeto expositivo como um todo. A enxurrada de críticas que assombrou o programa do início ao fim, ao menos durante o período de vigência da exposição, ofuscou em grande medida o debate do conteúdo do projeto e suas intenções, registrando um fechamento

3

Vale lembrar que a Documenta nasceu de uma conjuntura bem específica, no cenário do pós Segunda-guerra, no compromisso com sua própria reparação e com seu reposicionamento geopolítico na conjuntura global. Financiada com verba pública do estado Alemão, a luta contra o discurso antissemita, hoje balizada em lei, é tida como um compromisso institucional da Documenta.

traumático tanto aos organizadores e participantes do evento, como à instituição e ao estado financiador. Com isso, sob alegações de não prestar agilidade, nem comunicar deliberações de caráter mais determinante, a responsabilidade do conflito recaiu sobre o Ruangrupa. Para muitos, a estrutura descentralizada da sua gestão foi um dos principais “motivos da perda do controle da crise” (FARAGO, 2022). No entanto, mais que nada, a resposta dada pela equipe curatorial era dialógica por excelência. Para se avaliar assuntos marcados por sua complexidade (diferentemente interpretados pelos sujeitos que se vêm neles envolvidos), o grupo havia justamente defendido a necessidade da formação de uma comitiva interdisciplinar capaz de produzir análises que respeitassem e problematizassem a pluralidade ótica sociocultural em jogo e que também garantissem o pronunciamento das falas de quem se entendesse oprimido, independente de quem fosse o opressor. Ao invés de buscar uma solução definitiva, o objetivo tornava-se o próprio processo de rebatimento e de aproximação de distintos pontos de vista. Ao invés do apagamento de imagens ou do silenciamento de vozes, sustentar aquela tensão seria entendê-la como uma possível catalisadora de um processo de revisão conceitual e institucional sobre o tema – embora qualquer conduta de sustentação, naquele caso, não deixasse de demarcar contraposição aos marcos legais. Mas como não havia como deixar de ser, assim como qualquer conduta dialógica, na compreensão conceitual do termo, a proposta de resposta dada pelo Ruangrupa operava na contramão da urgência da crise instalada. Até porque, a temporalidade da dialogia não costuma agir de forma imediata, tampouco localizar resoluções únicas e definitivas, tornando-se, assim, incapaz de servir às pressas e pressões da imprensa, da esfera pública ou do próprio campo político e institucional. Ao se recusar qualquer tentativa de sustentação da divergência, optou-se pela supressão das nuances que marcavam a discordância, pela desmobilização do pronunciamento das diferentes concepções culturais então envolvidas, de suas perspectivas e discrepâncias. E enquanto isso, viu-se o Ruangrupa sendo posicionado como alvo, na medida em que se apontava ao seu método curatorial como “o principal motivo do colapso” (FARAGO, 2022).

* * *

Ainda assim, o que se apresentou na *documenta-lumbung* – mesmo que ofuscado pelas polêmicas disparadas e independente de possíveis

empecilhos hermenêuticos referentes à compreensão da complexidade de parte dos trabalhos apresentados – não deixou de situar nesse marco público internacional de referência um composto de estratégias artísticas que vinham excedendo à simulação dos espaços normativos da arte contemporânea e que vinham aportando, por sua vez, com a apresentação de um leque metodológico operativo bastante útil para se pensar em alternativas de descentralização da arte para além de seus circuitos específicos. Afinal, ao reunir projetos com muita experiência prática sobre como encarar a ideia de descentralizar a arte para além de suas balizas oficiais (projetos responsáveis por consolidar cenas específicas há mais de dez, vinte ou trinta anos), o que se viu em exibição era um conglomerado de exercícios capacitados a situar contextos remotos (como os seus) enquanto locais propícios à produção de arte contemporânea – um movimento interessado na emancipação artística da hegemonia urbana e do eixo global.

Justo Pastor Mellado, teórico e curador chileno, também diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Chile entre os anos de 2002 e 2010, tem se debruçado teoricamente na análise de iniciativas artísticas alocadas em contextos distantes das cenas oficiais já mapeadas pelo eixo global e discutido a importância de se refletir sobre a produção e gestão da arte em contextos locais, fora dos circuitos dominantes, a fim de reforçar a importância de elaborarmos, coletivamente, outros esboços institucionais possíveis à prática artística. Mellado também tem destacado a importância em se dar “voz pública a interlocutores” que tem se dedicado a “revisar e organizar conceitualmente” (MELLADO, 2015, p. 9) programas artísticos que tem surgido, com algum grau de autonomia, em espaços marcados por “taxas mínimas de institucionalização”⁴ (MELLADO, 2015, p. 203). Projetos artísticos como esses, que envolvem diferentes atores sociais (em catalisações recíprocas entre artistas, curadores, gestores públicos e comunidades locais), além de promoverem um contato com outras formas de representação e interpretação da realidade local, contribuem não só com o questionamento das narrativas dominantes, como têm proposto maneiras de se recuperar e redesenhar a demanda cultural num sentido mais amplo (MELLADO, 2015, p. 169). E assim, apresentam-nos situações de interpelação negociadoras no seio de suas comunidades que, ao trabalhar com um material simbólico específico, acabam dando conta de um estado determinado de manifestação de um imaginário local (MELLADO, 2015, p. 165).

4

Noção proposta por Justo Pastor Mellado para designar a existência de situações locais que não alcançam se constituir como cenas artísticas propriamente ditas, mas que funcionam de modo relativamente eficiente, a ponto de atingir um grau de reconhecimento local em meio àquela comunidade. Na sua concepção, o reconhecimento desses indícios depende do fortalecimento de agrupações autônomas de artistas, bem como de suas capacidades de negociação com grupos sociais circundantes e com a institucionalidade política local. Além do mais, tais indícios também se manifestam em um grau avançado de consumo local de informações atualizadas de arte contemporânea e tem estimulado a gestão de projetos criativos articulados com agentes já conectados com circuitos artísticos de maior reconhecimento no sistema, tanto no marco nacional, como fora dele (MELLADO, 2015, p. 203-204).

E foi justamente isso que se viu como esforço central: um esforço, da Documenta e de seus curadores, em se dedicar à leitura desses formatos de produção capazes de oferecer outros modos “de validação da arte, enquanto um exercício de reflexão específico” (MELLADO, 2015, p.11) – e de inseri-los em um contexto social e histórico próprio, de modo a promover uma mobilidade institucional dessas cenas locais. Até porque, mais que justificar geopoliticamente essas outras zonas de produtividade, o que essa Documenta permitiu foi um contato com espaços de experimentação destinados a qualificar a formação de cenas locais (MELLADO, 2015, p. 87), comprometidos não só em testar outros formatos de produção e de recepção, como em desenvolver pesquisas interessadas em compartilhar experiências estéticas junto de grupos sociais que se aproximam por tramas simbólicas em comum.

Mas apenas com intuito de visibilizar a potência da décima-quinta edição da Documenta (e de contribuir com a elaboração de outros projetos expositivos similares no futuro), vale pontuar que a dimensão do esforço de descentralização *lumbung* talvez tenha se tornado, ela mesmo, uma faca de dois gumes. Isso porque ao mesmo tempo em que se postulava como fator disruptivo (de capilaridade, de polifonia, de repasses de verba para além dos limites institucionais, bem como de abrangência representativa), fora também ela uma das principais responsáveis por dificultar a garantia de sua própria inteligibilidade – já que mergulhar na complexidade estrutural de 1500 artistas torna-se uma tarefa muito mais árdua do que o aprofundamento que pode ser exercido em grupos mais restritos. É dizer, é possível que a escala assumida (ainda que tenha acarretado um real gesto de inclusão, tornando-se ainda um meio para formação e ampliação de redes), tenha sido causa central do entrave de sua própria apreensão. Esse mesmo ponto foi postulado por Ade Darmawan (membro do Ruangrupa), falando em nome do coletivo, em entrevista para *The Art Newspaper* (DARMAWAN, 2022a), quando assumiu que a dimensão alcançada seria talvez seu principal ponto de revisão, olhando em retrospectiva. E assim, ao invés de alcançar uma comunicação explícita do seu próprio vigor, o projeto da décima-quinta edição acabou ocasionando a formulação de uma reação crítica (majoritariamente dicotômica) cujas leituras voltaram-se a percebê-lo ou pela lógica da reprovação (justificada por uma suposta ausência de valor artístico, sem encontrar no projeto curatorial o fator estético em prevalência), ou pelo olhar idealista, encantado com a premissa colaborativa.

Ao se afastar da lógica da produção de uma “obra” artística – da lógica da escultura, do mural, do livro, do vídeo ou de algum objeto tangível como único resultado final – boa parte dos projetos então agrupados apontavam para o que Gregory Shollete já havia definido como “coreografias das próprias experiências sociais” sendo o “próprio social o principal meio e o material de expressão” (SHOLETTE, 2015). O reconhecimento, porém, do coeficiente artístico fruto dessas instâncias criativas parece ainda ser difícil de ser

delimitado ou compreendido, ao menos tomando como referência o modo como parte da crítica especializada organizou seus argumentos, já que além da primazia do critério estético (na recepção), o centro de sua resistência parecia também se localizar na dissolução dos limites autorais, na difusão de fronteira do campo de pertencimento dessas ações e no hábito de se buscar compreender o formato coletivo de colaboração como atributo único.

Tais processos, frequentemente agenciados na produção contemporânea recente, imbricados em articulações coletivas, em vez de serem “auxiliares ou colapsados pela estrutura formal de um objeto físico”, passam a pedir que sejam tematizados enquanto tal (KESTER, 2011, p. 24). E talvez justamente por isso, pela não exigência da materialidade, por sua “opacidade fundamental” (LADDAGA, 2010, p. 121), por imporem a inviabilidade de sua transposição na íntegra e, em especial, por armazenarem neles mesmos a resultante de processos dialógicos, esse conjunto de fatores acaba levando-nos a entender que essas práticas aportam, ainda hoje, desafios ao exercício hermenêutico que os narra, os exhibe e os analisa criticamente.

E ainda que a compreensão de arte enquanto processo já fosse há tempos consolidada (ainda que exercícios poéticos marcados por atributos da participação já fossem incorporados há algumas décadas na história da arte), mesmo assim, boa parte dos comentários sobre a mostra oscilou entre posturas de valorização da ideia de colaboração em si (como se a noção de colaboração pudesse servir como categoria ou valor por si só), e argumentos de desautorização das solutivas formais – de modo que parte das alegações críticas disparadas durante o período de vigência da mostra passaram a adjetivá-la como “visualmente decepcionante”, marcada por uma “estética seca” (KHALIL, 2022), ou próxima à estética de uma ONG (DAVIS, 2022). Tanto uma, como a outra, pareciam esbarrar e frear na superfície externa desses projetos, incorrendo no ofuscamento dos seus sentidos mais fundamentais, bem como daquilo que eles mobilizavam no seu entorno.

A imprensa alemã tem sido mordaz. Os escritores dos folhetins nacionais do país classificaram o programa como um “fracasso”, uma “desgraça”, “catastrófico” e ainda pior. No entanto, a Documenta 15 teve uma recepção mais calorosa na imprensa de arte de língua inglesa, onde foi chamada de “notável” e “afirmativa da vida”, e os críticos se deliciaram com seu desdém pelo objeto de arte fetichizado e, por extensão, pelo estabelecimento de arte global. [...] A coletividade foi tratada como um fim em si mesma: Estávamos aqui, como nos exortava Ruangrupa, para “fazer amigos, não arte!” Bem, isso parece divertido. Mas e se a arte de seus amigos for ruim? Essa “controversa” Documenta foi – para falar do que os visitantes realmente viram em Kassel – a mais segura e chata deste século, como evidenciado pela discussão quase inexistente em torno de qualquer arte em exibição. [...] Tudo tem sido uma vergonha terrível, mas por que alguém de fora da Alemanha deveria se preocupar? Porque a Documenta sempre foi pioneira - e a edição deste ano

certamente apontou para uma mudança maior, vista também em nossos museus, nossas escolas de arte e nossas revistas, longe da ambição estética e seriedade intelectual e em direção aos confortos mais fáceis de união, defesa e diversão. Se a arte de seus amigos é uma droga, isso não é grande coisa – porque estar juntos é mais importante do que fazer algo bem. E se a imprensa alemã diz que a arte de seus amigos é uma droga, tudo bem também – tranquilizador, na verdade, como evidência de que esse mundo podre de colonizadores não tem lugar para nós. [...] A incompreensão e a raiva que esse show suscitou são a prova que eles sempre quiseram não ter um futuro comum. (FARAGO, 2022)

Não tenho bem certeza se críticas como as exercidas por Jason Farago, correspondente do New York Times, puderam perceber que o que esses “amigos” estavam mostrando era justamente processos criativos que vinham abrindo espaços de recuperação de demandas culturais nos seus entornos específicos, bem como compartilhando procedimentos que documentavam em primeira mão um conjunto de alternativas artísticas programáticas que emergiam e garantiam sua existência em conjunturas de conflito ou escassez – tal como era o caso dos trabalhos desenvolvidos ao longo de anos na região de Chocó, junto a áreas de disputa territorial no litoral colombiano (Más Arte Más Acción); ou das produções que têm surgido dos intercâmbios interdisciplinares entre cientistas e artistas chineses, a fim de discutir a força da presença d’água na conformação da vida humana ao seu redor (Cao Minghao e Chen Jiajun). Também não sei se a suposta ausência de uma “seriedade intelectual” que caminharia em “direção aos confortos mais fáceis de união, defesa e diversão”, mencionada pelo crítico, faria jus para definir alguns dos processos de compartilhamento presentes na mostra – como as estruturas coletivas acionadas em nome da luta por políticas de emancipação dos povos aborígenes (expresso no *The Aboriginal Tent Embassy* do australiano Richard Bell e em suas narrativas pictóricas); como os esforços de levantamento de histórias orais e narrativas folclóricas coletadas por terras palestinas (trabalho de Jumana Emil Abboud, voltado a reconfigurar mitologias alternativas em cenários de tensão permanentes); ou como as pesquisas direcionadas aos ecossistemas sociais e naturais que vieram se estruturando em localidades previamente ocupadas por instalações militares no território coreano (IkkibawiKrrr). O que vale frisar é que não se tratava só de um composto de colaborações via afeto e amizade – talvez essa seja a leitura mais simplista, ainda que houvesse um pronunciamento explícito em nome da valorização desses preceitos como motor criativo (embora não como fim). Na realidade, boa parte da exaltação conceitual em nome da colaboração trazia consigo diretrizes cooperativas que tem testando a aproximação do exercício artístico com outros agentes do campo social, bem como com outros saberes e áreas de conhecimento, criando novos elos de contato com sujeitos distintos àqueles frequentadores da estrutura institucional do mundo da arte – diretrizes essas que nos ajudam a pensar os modos como a disciplina da arte tem dialogado e exercido atravessamentos para além dos seus limites específicos.

Exemplos como esses, onde o trabalho artístico começa a agenciar esferas de negociação e de envolvimento direto com sujeitos externos ao circuito artístico (ao mesmo tempo em que passa a coordenar âmbitos de articulação institucional e procedimental como seus aspectos integrantes), passa também a nos requerer formas de identificar a complexidade de seus sistemas internos. Com isso em mente, vale indagar o motivo de se trazer à instituição – ao âmbito expositivo – trabalhos que parecem concentrar sua essência nos territórios onde se encontram e cuja localização principal é a comunidade que os abriga. Qual o sentido de aglutinar em obra processualidades que evidenciam dimensões mais amplas? Qual o sentido de deslocá-las para fora de seus contextos ou, mais ainda (a famigerada pergunta), de chamá-las de arte? Creio que se entendermos boa parte desses projetos por seu caráter prototípico, por sua potência indicial (quase como esboços de modelos institucionais possíveis), incorporá-los na agenda exibitiva de instituições do cenário artístico (espaços por excelência referenciais para o debate sobre o que o campo vem agenciando na conjuntura vigente) é compreender onde que muitos artistas contemporâneos vêm direcionando suas forças de produção, bem como reconhecer a relevância desses processos enquanto marcos de alternativas ao exercício artístico. Assim, parece ser justamente quando essas práticas ocupam lugares de legitimidade e visibilização que se acaba garantindo a demarcação do seu debate no marco global, de modo a situar o próprio sistema e seus agentes frente à frente com um conjunto de exercícios responsáveis pela criação de cenas alternativas à lógica artística institucional que se vê demarcada pela síndrome do fetiche pela formação de espaços de audiências (MELLADO, 2015, p. 87), acostumada com a mobilização da produção de arte apenas enquanto commodity ou espetáculo (MELLADO, 2015, p.45).

Nesse sentido, o que a *documenta-fifteen* parece sugerir, para além de um levantamento significativo de mapeamento territorial e de incorporação inclusiva de práticas operantes fora das balizas de visibilidade do circuito da arte, é precisamente um contato com metodologias que, ao se verem reunidas em um só contexto expositivo, atuam como uma escola de novas formas de auto-organização: como laboratórios de “articulações facilitadas ou negociadas por desenhos institucionais⁵ que artistas exercem enquanto produção” (LADDAGA, p. 15). Nessa totalidade de coletivos, iniciativas e organizações deslocados do eixo global, a soma dos projetos incorporados, na sua diversidade, acabou apresentando-nos um conjunto de esforços políticos

5

Para Justo Pastor Mellado a ideia de institucionalização significa a habilitação de espaços e o investimento de “modos de fazer” nesses mesmos contextos. Além do mais, trata-se da manutenção dessas relações orgânicas, de modo a mantê-las ativas, mobilizando suas lógicas de inter-relação entre os agentes envolvidos durante um certo tempo. É também a capacidade de reconhecer cada papel e função em uma trama de produções específicas, assegurando condições de reprodução dessas ditas posições. Isso supõe definir uma gama de negociações cujos efeitos estarão determinados pela dimensão dos problemas previamente delimitados e pelos objetivos propostos pelos seus próprios agentes (MELLADO, 2015, p. 31).

e propositivos sustentados a longo prazo, bem como nos servindo de métodos de conhecimento que há tempos vêm instalando, naturalizando e enraizando recursos simbólicos e materiais em seus espaços sociais circunscritos.

Ao sinalizar a relevância do seu próprio trabalho de mapeamento, essa edição também tornou visível o desafio que se enfrenta no momento em que se busca dar síntese, inteligibilidade e transparência aos aspectos estruturais dos projetos trazidos a público, utilizando-se, para esse fim, do espaço expositivo de uma das maiores instituições internacionais da arte contemporânea. As possibilidades de se esquivar desses impasses, contudo, não parecem poder ser encontradas ao se retornar ao modelo hierárquico centralizado da direção artística curatorial, nem ao se resgatar a lógica da concentração do repasse orçamentário em seus limites geográficos e institucionais circunscritos, tampouco ao se evitar processos decisórios de natureza multifocal e compartilhada. Pelo contrário. Parecem residir justamente no aprimoramento e na insistência dessas premissas, já que elas evidenciam na prática os preceitos conceituais que se buscava discutir.

Aliás, o redesenho operacional implementado pela gestão *lumbung* afirmou-se, ele mesmo, como o principal laboratório metodológico trazido à Documenta – dentre os tantos outros deslocados para o marco expositivo – ao evidenciar em si mesmo uma espécie de experimentação prática das expertises conceituais e procedimentais de tudo aquilo que o Ruangrupa vinha mapeando e investigando. Assim, refletiu também o principal ponto de debate por ele anunciado: o interesse em voltar seu olhar sobre alternativas institucionais possíveis, capazes de lançar um estímulo à descentralização da prática artística e de complexificar as interfaces de interlocução que ela mesmo estabelece com aquilo que se encontra ao seu redor.

De perto

Supressões sintomáticas

o que não cabe no museu

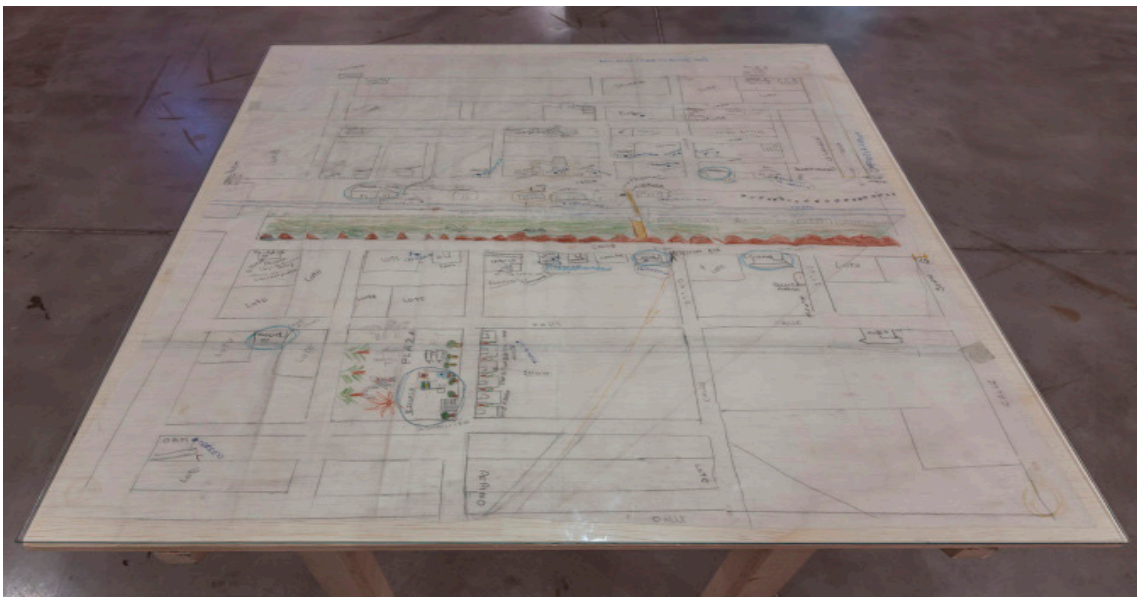
Logo que entrei na sala expositiva, lembro que fui vendo aos poucos aquele mobiliário de madeira que se distribuía pelo espaço dando um ar de casa antiga. Era maio de 2018, e o Museu da Imagem e do Som ainda ocupava a sede do Jardim Europa, bairro do oeste da cidade de São Paulo. A sala era pequena e estava toda pintada com um tom salmão-rosa-claro, em alusão a um cômodo doméstico qualquer. A iluminação era baixa e se dava por cabos de luz que vinham do alto suspendendo lâmpadas caseiras que pendiam pelo espaço. Ao entrar, via-se um vídeo projetado na parede logo em frente; ao lado, um pequeno núcleo de cadeiras e cômodas que guardavam um conjunto de carimbos de algumas décadas atrás. No outro extremo, notava-se uma velha colcha, estampada com leões e tigres, erguida ao alto, no lado oposto da sala. Havia também uma urna e peças de madeira penduradas pelas quatro paredes fazendo as vezes de pequenos suportes de estantes espalhados no ambiente. E, justamente nessas prateleiras, apoiados sobre elas, acomodavam-se cartões-postais com imagens que exibiam grupos de pessoas – grupos maiores e grupos menores, uns mais jovens, outros mais idosos, todos posando para a foto, assinalando algum tipo de atividade. Além dos cartões-postais que decoravam todo o espaço, uma pequena mesa destacava-se no centro da sala. Sob ela, via-se um mapa feito a punho: era uma espécie de anotação cartográfica que nos indicavam as ordens espaciais do lugar ao qual a artista fazia referência.





Vista da Exposição *Bermúdez se extinguen las fieras?* Temporada de Projetos Paço das Artes, 2018. MIS - Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil. De 19 de maio a 08 de junho de 2018. Instalação composta por cartões postais, cobertor, vídeo, carta, mapa, quadro e mobiliário de madeira composto por fragmentos de móveis usados. Curadoria de Galciane Neves Texto de Galciane Neves e Flávia Mielnik. Trabalho fruto do programa de residência Comunitaria. Fotos de Leka Mendes. Fonte: arquivo pessoal da artista.





Bermúdez: se extinguen las fieras? era o nome da mostra, e foi em Bermúdez que eu e Flávia Mielnik, artista da exposição, trabalhamos juntas cerca de dois anos atrás. O título combinava o nome dessa pequena cidade rural no interior da Argentina, no noroeste da Província de Buenos Aires, com o nome de uma enciclopédia ilustrada que catalogava felinos em estado de extinção. O vilarejo de Bermúdez, situado em meio ao pampa-argentino, fazia parte do município de Lincoln, região que desde 2016 vinha recebendo a visita de artistas de diferentes localidades, a fim de elaborar trabalhos artísticos a partir de processos de interação com os moradores locais.

Assim que vi o mapa, diagramado no centro da sala, lembrei-me de quando visitei Flávia anos antes, logo que ela chegara ao povoado de Bermúdez, algum dia de novembro de 2016. Nos encontramos numa sala de aula dentro da casa que abrigava a escola do vilarejo e o jardim de infância, onde Flávia havia se hospedado nos primeiros dias de estadia. A primeira coisa que comentou foi que o pouco tempo que tinha permanecido lá já parecia dilatado. Disse que o local se assemelhava a uma ilha – uma ilha banhada por terra com uma só antena telefônica, localizada no quintal da escola que poderia funcionar dependendo do dia –, e comentou que recém começava a compreender um pouco como se estruturava aquele lugar. De pronto abriu um mapa no qual se viam ruas e casas tracejadas às pressas. A antiga linha férrea que cruzava a cidade bem ao meio mostrava um vilarejo dividido em dois. Para atravessar de um lado a outro, teria que se cruzar pela grama já crescida ou se contornar os quarteirões ocupados por galpões de cereais desativados junto à via do trem. Flávia contou que, debruçada naquela mesma sala escolar onde nos reunimos, juntou-se com Lidia Speroni e Vanina Balmaceda, cozinheiras do colégio e moradoras do povoado. As duas haviam ajudado a montar aquele mapa, assinalando o que havia na localidade.

“Aqui é por onde passava o trem”. “Vanina mora logo ali, ao lado de onde era a padaria”; “Evelina mora na rua de trás, onde ficava o antigo cabelereiro”. “Essa é a casa de Lidia: é onde nos juntamos todas as quintas à noite para comer empanadas, jogar carta e futebol”...

O esboço de mapa construído via relato e apontamentos permitiu que ela assimilasse melhor as disposições do que havia por lá. Permitiu também que viesse à tona uma série de locais, instituições e ofícios que deixaram de existir com o passar dos anos.

■ Fragmentos da mostra *Bermúdez se extinguen las fieras?* Temporada de Projetos Paço das Artes, 2018. MIS - Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil. Fotos de Leka Mendes. Fonte: arquivo pessoal da artista.

Bermúdez é um distrito pequeno. À época, um censo local desatualizado feito no ano de 2010 registrava apenas 96 moradores, mas aquele povoado um dia já havia abrigado mais 900 habitantes. Desde os anos 1980, com a desativação da ferrovia, com a falta de acesso e um tanto de inundações, muitos habitantes foram migrando para as cidades vizinhas ou até outras mais afastadas. Isso explicava por que havia distâncias tão longas entre cada moradia. Ao rascunhar essa cartografia, entendeu-se que não só boa parte das casas ali presentes encontrava-se abandonada, mas que muitos terrenos baldios que demarcavam os vazios entre elas avisavam o desmanche de uma antiga construção. Feitas em adobe, muitas casas não resistiam o passar dos anos e foram caindo aos poucos. O tempo também fez com que espaços públicos, como a praça ou o campo onde se jogava bola, fossem tomados pelo pasto.

Nesse dia em que revisitaram a memória daquilo que um dia havia existido nos espaços já desabitados, Flávia anotou um total de 18 atividades, hoje inexistentes: a administração municipal, o açougue, o posto de gasolina, a borracharia, a cooperativa, a oficina de pintura, o correio, a ferragem, a estação de trem, o consultório médico, o estábulo com produção de laticínios, o cabelereiro, o clube, a igreja, a praça, a padaria, a delegacia de polícia e a quadra de esporte.

Com isso, a artista e outros moradores começaram a fotografar cada um desses lugares – ou o que havia restado deles. O processo ativou bastante gente do entorno. Enquanto Flávia permaneceu no vilarejo, a cidade foi reocupando os pontos assinalados e se fantasiando dos ofícios que já haviam sumido do mapa. Foi com algum grau de impulso e de improviso que construíram cenas que se recordavam da cidade nos seus anos de vigor.

Lídia, cozinheira da escola conhecida pelas melhores empanadas da região, reuniu sua família junto com Flávia, vestiu seu avental e abriu trilha no facão até chegar ao velho forno que avisava o local da antiga padaria, então desmornada e tapada pelo mato. Pedro, o dono do armazém, abriu o cadeado que trancava a igreja e entrou envolto no lençol de casa, assumindo o posto do padre que há alguns anos já havia se ido da cidade. Carla, que queria ser prefeita, ergueu a bandeira nacional e se fotografou frente à antiga casa administrativa, local vazio desde que o subprefeito começara a administrar Bermúdez a distância, morando no povoado ao lado. Pepino e Jose Luis viajaram até Triunvirato, distrito vizinho mais próximo, a tomar empresado os caps do uniforme da polícia. Em seguida, posicionaram-se trajados frente à delegacia desativada, apresentando-se como os novos guardas locais. Dona Rosa, moradora mais idosa do vilarejo, antiga dona do clube, foi atrás da chave do estabelecimento que um dia emprestara a algum vizinho. Quando localizou a chave extraviada, destravou a porta que o mantinha fechado há mais de 15 anos e fotografou-se junto ao balcão. Atrás dela, um grupo de crianças que



■
La panadería (três gerações e a receita do pão). Da série Bermúdez. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



Imagem acima: El Cura (Pedro do armazém com lençol lilás sobre os ombros em altar de igreja fechada, porque em Bermúdez não existe padre). Da série Bermúdez **Imagem abaixo:** La delegación (a subprefeitura encontra-se a 30km do povoado de Bermúdez). Da série Bermúdez. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



■
Imagem acima: *La Comisaría* (para chegar na delegacia há que perguntar onde é a casa da Vanina). Da série *Bermúdez* **Imagem abaixo:** *La peluquería* (salão de beleza no jardim de Evelin). Da série *Bermúdez*. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



Imagem acima: *La bolichera Rosa (a dona do bar e seu balcão vermelho).* Da série Bermúdez. **Imagem abaixo:** *El club (o bar e sua clientela fiel).* Da série Bermúdez. **Imagens à direita:** *El correo (o correio é onde hoje vive Ortiz).* Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria





Imagem acima: *La carnicería* (o melhor chouriço da região). Da série *Bermúdez*. **Imagem abaixo:** *La Médica* (Doutora Karen chega a Bermúdez). Da série *Bermúdez*. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



■
Imagem acima: *La Gomeria* (os irmãos mecânicos da casa nº93). Da série *Bermúdez*. **Imagem abaixo:** *La Estación de tren* (chave de trilhos controlada pelos Balmaceda). Da série *Bermúdez*. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



Imagem acima: El galpón de cereales (armazén de cereais instalado na via do trem que deixou de passar em 1980). Da série Bermúdez. **Imagem abaixo:** La cooperativa (onde o trem pararia e as pessoas comprariam se ele não tivesse desaparecido dos trilhos). Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



■
Imagem acima: *El taller de pintura (Marta y los Tigres)*. Da série *Bermúdez*. **Imagens abaixo:** Frames do vídeo da série *Bermúdez*. Ação de Flávia Mielnik realizada no povoado de Bermúdez no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria. Disponível em: vimeo.com/199147253

acompanhava a montagem da cena, conheceu o espaço por dentro pela primeira vez. A foto tirada aquele dia fora o último registro do clube de Bermúdez ainda em pé. Anos depois, a estrutura ruiria, tornando-se apenas algumas peças de esquadrias e montes de tijolos acumulados pelo chão.

Antes de voltar ao Brasil, a artista deixou as fotos com os moradores. Imprimiu e enquadrou as imagens em porta-retratos comprados por lá mesmo e as deixou em cada uma das casas do povoado. Pelas cômodas das salas de estar, por armários nos quartos de dormir, pelas mesas em que fazem refeição e até em meio às prateleiras do armazém, hoje ainda se encontram emoldurados os registros daqueles dias de encenação.

Os cartões-postais que se espalhavam pelo mobiliário que ocupava a instalação montada na exposição de *Bermúdez: se extinguen las fieras?*, mostra que apresentou a ativação de Flávia Mielnik alguns anos depois na cidade de São Paulo, reproduziam a série fotográfica clicada pelas ruas do vilarejo, ao mesmo tempo em que se dispunham a colher quaisquer recados e impressões de espectadores que passassem pela exibição. Esses mesmos postais, com comentários do público visitante, seriam então remetidos posteriormente de volta à Bermúdez¹.

* * *

1

O trabalho realizado por Flávia Mielnik, em Bermúdez, traz aproximações com o projeto *Collaborative Village Play* (concebido pela artista alemã Antje Schiffers, membro do coletivo Myvillages, junto com a curadora e dramaturga húngara Katalin Erdődi), projeto de caráter nômade que viaja por localidades rurais desenvolvendo peças performáticas em parceria com as comunidades de cada lugar. Ao longo de um processo colaborativo de longa duração, as artistas ativam instâncias de encontros com membros da população local, no intuito de se compartilhar impressões e conhecimentos sobre o território que ocupam. Desses âmbitos de troca, nascem personagens e apresentações performáticas encenadas pelos próprios habitantes diretamente embasadas na realidade cotidiana, nas narrativas, nas problemáticas e nos papéis sociais que marcam a vida do povoado. Desde 2021, o projeto tem se desenvolvido em diferentes lugares na Europa rural, como pelo vilarejo de Nagykomarás, região de cultivo de melancia no sudeste da Hungria, pela cidade Porto do Son, localidade na costa atlântica noroeste da Espanha, na Galícia atrelada à atividade pesqueira, e na aldeia de Bostelwiebeck, na Alemanha, onde a mudança de gerações e o futuro de fazendas familiares centenárias vem sendo debatido por seus próprios habitantes. *Collaborative Village Play* é um projeto em andamento de Myvillages, coletivo de artistas fundado no ano de 2003 por Wapke Feenstra (Holanda), Kathrin Böhm (Reino Unido/Alemanha) e Antje Schiffers (Alemanha), a fim de defender uma nova compreensão do rural como um lugar em potência para a produção cultural ligada à arte contemporânea. Pensado e gerido por artistas oriundas de localidades distantes dos centros urbanos, o coletivo vem se envolvendo com projetos cooperativos por geografias mundo afora e vem propondo exercícios artísticos em que os imaginários e os recursos locais dos territórios onde atuam tornam-se base para a produção criativa. Registrado como uma fundação internacional com base na Holanda, Myvillages promove e organiza projetos translocais e internacionais, ativando projetos colaborativos de longo prazo em diferentes localidades fora do eixo urbano.

Entre aqueles que circulavam pelo espaço do museu, só Flávia e eu tínhamos algum tipo de memória (vaga, circunscrita e talvez até inverossímil) do pequeno distrito de Bermúdez. Os demais construiriam ali mesmo suas noções especulativas. Foi assim que a instalação pensada por Flávia no Museu da Imagem e do Som, contemplada na Temporada Paço das Artes, na cidade de São Paulo, buscou disponibilizar ao espectador uma perspectiva sua do processo vivido, bem como um rascunho de contextualização cultural e cartográfica daquela paisagem social. Foi assim que o mobiliário disposto pela sala entrou em cena como vestígio de um passado e como índice das construções daquele lugar. E foi assim também que as urnas, os carimbos, as gavetas e os postais serviram como suportes de interlocução entre geografias e tempos distintos – entre São Paulo e Bermúdez; entre passado e presente – e entre aqueles que ocupavam cada qual. Na tentativa de assinalar o âmbito das trocas e interações que marcaram todo o processo de captação de imagens que se deu no vilarejo argentino, notou-se o intuito da artista em chamar o visitante para próximo da vivência, ao acercá-lo, via registros em vídeo, dos bastidores do projeto fotográfico.

Ainda assim, o ambiente expositivo apontava para a limitação inerente do exercício documental. Quer dizer, pelo contato com o trabalho alocado no museu, pouco se poderia saber a respeito das particularidades dos vínculos que surgiram durante a vivência apresentada ou sobre o modo como se deram. Pouco também se poderia saber sobre as memórias acessadas, sobre impasses enfrentados, sobre expectativas que podem ter sido disparadas ou até incômodos que podem ter surgido ao se ter uma estrangeira revolvendo histórias do passado da região. Levando em consideração especificamente o contato com a obra instalativa montada no Paço Municipal, tampouco poderíamos reconhecer tão bem a maneira como a ação foi percebida no momento em que se deu ou a forma como ela vem sendo assimilada, tempos depois, por aqueles que se envolveram. A mostra documentava parte da experiência de Flávia e, como qualquer documento, elidia-se nela boa parte das histórias que a circundava. Algo que, em consequência, impossibilitava a compreensão de minúcias, ao mesmo tempo em que inviabilizava o acesso a dados que constituíram o trabalho e que poderiam permitir outros vieses interpretativos, seja a seu respeito, seja a respeito da condição territorial onde ele se deu. O que tampouco se coloca como uma insuficiência da exposição em si. Ao contrário, essa supressão informacional é constituinte de trabalhos processuais desse tipo. Produções artísticas que partem de uma dada localidade, que envolvem instâncias de articulação social, que se expandem no espaço e se prolongam no tempo acirram ainda mais o desafio do seu deslocamento, seja para a esfera expositiva, seja para a narração historiográfica – o que nos leva a perceber o limite inevitável que demarca o enfrentamento da distinção entre a experiência *in loco* e seus subsequentes modos de abordagem ou representação.

Na verdade, sequer seria possível apreendermos uma visão completa da ação que sucedeu, através de seu deslocamento até o espaço expositivo. É o que defende Reinaldo Laddaga. Para ele, qualquer gesto de apresentação relativo a esse tipo de trabalho “corresponderá necessariamente a apenas uma parte dele”, já que entende que o conjunto total de suas partes “não consegue ser reconstruído” (LADDAGA, 2010, p. 111). Sua “condição estrutural” é justamente a inviabilidade de sua reconstrução completa e, por isso mesmo, compreende que trabalhos assim forcem abordagens particulares por parte de quem os apresenta. E se essa apresentação provém de alguém que atuou internamente, que participou e acompanhou os desdobramentos daquelas ações de perto, por um lado, garante-se a potência informacional e até afetiva carregada pela experiência; por outro, evidencia-se, invariavelmente, o caráter pessoal da perspectiva que se coloca (LADDAGA, 2010, p. 111).

Para Grant Kester, esse tipo de supressão refere-se a uma “elisão sintomática” (2011, p. 68) que resulta do distanciamento entre a documentação e os aspectos relacionais constitutivos desse formato de trabalho. Claro, poderíamos também defender que toda e qualquer obra concentra em si um gesto de elisão – de supressão de seus elos com o entorno, bem como dos impulsos e intuítos ligados a seus processos disparadores e criativos. Mas entendo que o universo suprimido em procedimentos artísticos que apostam na dialogia, na interação e em imersões territoriais, assume outra dimensão. Porque, em geral, a obra de arte, caso fosse uma pintura, um desenho ou mesmo uma instalação (tal como a instalação aqui mencionada), é pensada e organizada pelo artista de antemão. A partir disso, é posicionada frente ao espectador. Por isso, quando estamos diante pinturas, desenhos ou instalações, ou seja, quando estamos diante, como diria Laddaga, de “entidades mais ou menos definidas” (mesmo que tais entidades resguardassem nelas mesmas um universo simbólico a ser perscrutado), ainda assim, estamos diante de “objetos concluídos” (2006, p. 44), “objetos mais ou menos sustentados sobre si” (2006, p. 11). Mas isso não ocorre com o trabalho artístico que emerge de um dado contexto, sendo este uma experiência vivida no local, compartilhada coletivamente e que se transforma ao longo do tempo, haja vista a incapacidade de delimitar essas experiências, de resumi-las ou de defini-las formalmente. É assim que a instalação de Flávia implicava um esforço de apresentação de uma processualidade mais ampla e complexa, que, por ter mobilizado diferentes formas de afeto intersubjetivo, de identificação e ficção, se dispersava frente às tentativas de apreensão, adaptação ou materialização ao migrar para o espaço expositivo.

Além disso, o modelo de fruição que regia o ambiente da exposição no Museu da Imagem e do Som, em sua lógica de decodificação individual e contemplativa, se contrastava com o estado de receptividade do trabalho no espaço onde ele se deu, pelas ruas do vilarejo. Por um lado, a pequena escala do distrito de Bermúdez permitiu que a artista pudesse alcançar uma interação com grande parte dos habitantes. Mas, ainda assim, as imagens eram pensadas e clicadas

em escalas menores, em escalas familiares, que tornavam o contato com a experiência um contato próximo, particular e vinculado a memórias e afetos específicos. Afinal, cada morador envolvia-se, especialmente, com o registro fotográfico daqueles locais aos quais suas histórias (ou vontades) pareciam estar mais entrelaçadas. E assim, foram se mobilizando experiências circunscritas de visitação a cada local abandonado que incorporavam um público próprio, restrito e pertencente àquele contexto territorial. Já o contato com o conjunto das imagens fotografadas em um mesmo espaço, de modo simultâneo e abrangente, se tornou possível apenas na sala expositiva do museu. Se, no âmbito das encenações fotográficas, a recepção do trabalho decorria de um tempo factual, pontual, passageiro, para um grupo seu, convocado pela artista, no museu, o contato e a fruição se davam em um horizonte de tempo prolongado, um tempo monumental, disponível a um público mais amplo.

Além do mais, por mais que pudéssemos querer apontar a uma dimensão interativa proposta pela própria exposição, tendo em vista o convite que fora lançado para que o visitante deixasse anotações e comentários nos cartões-postais, ainda assim vale frisar que os “papéis de composição e recepção” que se organizavam no contexto do museu mantinham-se “fixos” e estáveis (KESTER, 2011, p. 36). Não havia ali a confusão da delimitação dos traços que resguardavam os papéis de autoria e fruição. O processo de criação coletiva, como fator que tensionava a fusão das instâncias de produção e recepção, se deu apenas na experiência *in loco*. De qualquer forma, ainda que o processo criativo (situado junto a instâncias de interação social) não residisse exclusivamente na atuação de Flávia, de forma autônoma e individual, tampouco creio que seja possível desassociá-la da noção da figura de artista, responsável pelo disparo da ação, ao menos tomando referência o modo como ela segue sendo lembrada por lá.

Pensei sobre esse grau de elisão ao qual Grant Kester fez referência quando escutei Flávia comentar sobre as anotações que foram surgindo dos visitantes nos postais, próximo ao encerramento do período da exposição. O compartilhamento de palavras de nostalgia (de solidariedade ao cenário de despovoamento e de empatia frente ao efeito melancólico do trauma da migração em uma localidade em estado de abandono) foi fator presente nos escritos da maior parte do público que deixou impressões sobre o trabalho. Talvez não tivesse como deixar de ser, se pensarmos que todo e qualquer processo migratório carrega consigo “algum mal-estar que sempre surge da partida” (MELLADO, 2015, p. 19). Pastor Justo Mellado, crítico e curador chileno, se perguntou se seria possível existir um modelo não traumático de migração, uma vez que “todos sabemos que, no fundo, uma migração é o sintoma de uma derrota que afeta a condição de permanência de alguns agentes na sua terra de origem” (2015, p. 19). Essa leitura tampouco foi exclusiva daqueles que acessaram o trabalho na exposição montada em São Paulo. Ela também foi expressada por alguns moradores dos povoados vizinhos de Bermúdez que

tiveram contato com a experiência. Noemi Palomino, habitante da cidade de Lincoln, compartilhou comigo, alguns anos depois da passagem de Flávia por Bermúdez, que o primeiro em que pensou quando viu as imagens clicadas por lá foi na imagem da casa de sua mãe. Perguntou-se se a casa onde fora criada ao sul de Tucumán seguiria em pé ou se já estaria tombada no momento em que conseguisse revisita-la outra vez. Naya Bonicalzi, moradora de Pasteur, vilarejo situado a 75 km de distância de Bermúdez, também se lembrou do trabalho fotográfico impulsionado por Flávia, anos após sua realização. Disse que entendia a ação da artista como “uma síntese da vida de quem vive nesses povoados: de quem acompanha diariamente a partida de habitantes que buscam outros destinos, de quem presencia o desmonte da estrutura urbana e de quem convive, constantemente, conscientemente ou não, com esses vazios na rotina e no cotidiano” (BONICALZI, 2022).

Mas é interessante comentar que, quando coletei os relatos de Flávia relativos à experiência, bem como alguns comentários orais de moradores que estiveram com ela na ação, em nenhum momento se percebia uma nostalgia em suas falas. O espírito do riso que acompanhava a lembrança era o que mais se sobrepunha no relato. O planejamento das vestimentas, as estratégias para a construção dos cenários, as fotografias frustradas, as gargalhadas..., eram os episódios cômicos aqueles que mais haviam ficado gravados na memória. Mesmo que o tom de lástima ou de solidariedade pudesse parecer central tanto para moradores de povoados vizinhos, como para boa parte daqueles que visitaram a mostra no Brasil, nas palavras da artista, os dias de encenação em Bermúdez haviam sido guiados pela “catarse da risada” (MIELNIK, 2018) e por um componente lúdico bastante atrelado ao jogo e à brincadeira. Talvez esse espírito do riso (evidente no vídeo projetado na exibição) pudesse ter atuado como uma espécie de ferramenta de mobilização de enfrentamento à nostalgia. Para essa averiguação, apenas a presença, a escuta, a coleta de dados e impressões ao longo do tempo. De um jeito ou de outro, momentaneamente ou não, compartilhou-se ao longo daquelas semanas vividas em Bermúdez um passado comum. Algo que viabilizou o acesso a um modo específico de conhecimento situado e um contato com o modo como se vêm organizando as memórias naquele lugar. Até porque, como diz Justo Pastor, “a ruína também se dá pela maneira como se fala dela” (MELLADO, 2015, p. 128).

* * *

A vivência de Flávia Mielnik, durante sua estadia no vilarejo – em convivência com os moradores de Bermúdez, naquele lugar que não era seu –, não deixou de apontar alguma aproximação operacional entre seu processo de trabalho artístico com procedimentos do campo etnográfico. Diferentemente da produção criativa de caráter colaborativo que se dá entre artistas e habitantes de um mesmo contexto territorial (e que, portanto, compartilham uma noção de pertencimento), no caso da experiência de Flávia, seu olhar sobre o povoado argentino não deixava de ser um olhar de fora.

É certo, porém, que pressupostos etnográficos resguardem diferenças em relação a atividades artísticas como essas. Mesmo demarcada pela imersão e pela análise descritiva, a etnografia não traz como premissa qualquer intuito interventivo, tampouco busca o disparo de ações de fricção, de resignificação ou mesmo de problematizações de ordem simbólica com as quais o gesto artístico costuma operar. Pastor Justo Mellado entende que “artistas são portadores eficazes de habilidades etnográficas necessárias para a realização de estudos de campo”, embora as utilize para organizar investigações de caráter participativo (MELLADO, 2015, p. 167) e desencadear ações de reformulação perceptiva entre diferentes atores sociais e sua posição em uma determinada comunidade.

De todo modo, como sinalizado por Hal Foster há mais tempo, mecanismos esses (vinculados ao deslocamento geográfico, a períodos de imersão em conjunturas comunitárias distintas e ao estabelecimento de contato com um sujeito cultural outro) começaram a se tornar cada vez mais recorrentes e constitutivos dos sistemas de criação de obras de arte da produção contemporânea das últimas décadas. A chamada “virada etnográfica”, que surgiu para sugerir um gesto de aproximação da arte em direção ao campo antropológico (ou de certa contaminação entre os discursos de ambas disciplinas), discutida em “O artista como etnógrafo” (1995), apontava justamente à penetração do exercício artístico junto à área da antropologia: aquela que toma a cultura como seu objeto, que se volta ao outro e se estrutura via imersão em contexto, habitando o interdisciplinar (FOSTER, 2014, 171-172). No texto, o autor pontuou um processo histórico de deslocamento do comprometimento político por parte

do artista (outrora centrado na figura do proletário como sujeito da exploração do capital e do desequilíbrio de classe²), em direção àquele constituído pela opressão colonial sob a chave do debate identitário cultural. E, ao reconhecer no vetor da alteridade um eixo central de engajamento – é dizer, ao reconhecer nele uma espécie de língua franca tanto da prática artística contemporânea, como do discurso crítico que se configurava à época –, Foster também problematizou a forma como essas práticas têm lidado com o enquadramento institucional da arte, bem como os riscos de autocontradição, de apropriação cultural ou de mecenato ideológico (p. 162), que tanto o artista como a conjunção da autoria representativa ocidental e da própria crítica dominante passaram a correr ao se verem imersos nesses contextos de trabalho. O que estava em jogo no texto de Foster era especialmente o reconhecimento da centralidade que o debate da alteridade e de seus procedimentos passou a assumir no meio artístico. Ao mesmo tempo em que o autor reconheceu algum grau de atração da arte pelo sistema antropológico e por seus mecanismos de operação, observou uma movimentação autocrítica voltada a se pensar o lugar tradicionalmente ocupado pelo artista ou etnógrafo enquanto sujeitos situados “ao centro” e que, portanto, acabavam conservando um olhar de romantismo sobre o outro (p. 171). Essa suposta centralidade do artista muitas vezes se fazia ainda presente e visível no modo como trabalhos criativos que envolvessem a cooperação social migravam para o espaço expositivo. Nesse sentido, ao encarar um escopo de contradições que rondavam o emprego da abordagem etnográfica na produção artística mais recente, a análise de Foster ajudou a complexificar as implicações éticas estabelecidas nas relações entre artistas e comunidades, a partir de suas formas de interação, suas relações de poder e condições de representação e visibilidade envolvidas na experiência de criação coletiva e em seus modos de repercussão.

No entanto, se os trabalhos artísticos aos quais Foster fez referência no texto transbordavam muito além do espaço de exposição (por estarem atrelados e enraizados em vivências externas que permitiram sua emergência e materialização), talvez para debatermos seus preceitos e contradições fosse importante estendermos o escopo de análise a seu respeito para além dos meios de visibilidade e de circulação ligados ao campo estético, o que implicaria adentrarmos também nos meandros da prática social (SIEGENTHALER, 2013). O argumento é de Fiona Siegenthaler, historiadora da arte e antropóloga social sul-africana, que defendeu que a abordagem crítica de Foster em “O artista como etnógrafo” (resguardando toda relevância da reflexão sobre a guinada etnográfica, seus impulsos e sintomas aferidos no meio artístico) desconsiderou uma qualidade central da disciplina etnográfica na sua análise: seus métodos específicos de observação e participação no campo. Isso porque o olhar de Foster direcionado a práticas artísticas supostamente disparadas

2

Walter Benjamin, “O Artista como Produtor”, 1934.

in loco partiu fundamentalmente de suas inserções no marco institucional.

Tomando como objeto de estudo a produção de artistas como Ed Ruscha, Dan Graham, Hans Haacke, Andrea Fraser, Martha Rosler e Allan Sekula (dos quais Sekula talvez fosse quem mais apresentasse um traço imersivo e interativo na sua conduta criativa), o autor se baseou especificamente na visibilização desses trabalhos no contexto de exposições, através dos resultados materiais e visuais derivados da pesquisa artística, sem contato direto com qualquer instância de encontro de alteridade ou com os contextos onde esses trabalhos foram concebidos. O que Siegenthaler traz como ponto é que a processualidade particular de obras de arte que passam a englobar metodologias de caráter interativo e imersivo (na sua natureza extemporânea e participativa) parece não mais permitir o uso exclusivo de métodos interpretativos já consagrados na história da arte, passando a requerer abordagens adicionais para sua apreensão (SIEGENTHALER, 2013, p. 737).

No seu artigo “Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship”, a historiadora defende que, embora uma virada etnográfica tenha de fato ocorrido na prática artística, “esse não foi necessariamente o caso da pesquisa acadêmica em arte contemporânea” (SIEGENTHALER, 2013, p. 737), o que nos indicaria um problema de metodologia da própria análise crítica. Nesse aspecto, reivindica a importância de repensarmos métodos de pesquisa que permitam outras formas de percepção, recepção e reconhecimento dessas práticas artísticas que emergem de circunstâncias de integração em territórios com grupos comunitários específicos (SIEGENTHALER, 2013, p. 747), visando a reorganização de sua compreensão hermenêutica. Junto a isso, indaga se não seria mais efetivo, para aquele que busca pesquisá-las e compreendê-las avaliar, o emprego de outras técnicas tipicamente associadas às das ciências sociais, de modo a possibilitar o direcionamento do olhar analítico aos disparos que se dão *in loco* e às interações que ocorrem durante tais processos – mais do que um direcionamento exclusivo do olhar aos objetos expostos nos espaços representativos do museu.

Artistas que trabalham na modalidade etnográfica normalmente buscam a interação social, mas a análise acadêmica dificilmente considera a troca real que ocorre durante o projeto de arte e suas implicações sociais e estéticas. A fim de acompanhar as novas práticas artísticas, os estudiosos da arte precisam adotar abordagens empíricas que vão além do espaço de exposição e outros locais de mediação da arte e, em vez disso, levar em consideração os processos sociais e estéticos factuais e os impactos no “campo”. Afinal, esses processos ocorrem durante o período do projeto e trazem consequências na vida do artista, bem como na vida das pessoas / grupos envolvidos. Chamar a atenção para essas interações e interpretações sociais é necessário não apenas na análise de projetos de artistas “do norte” em contextos do “sul”, mas em qualquer prática artística que envolva e objetive o intercâmbio social. (SIEGENTHALER, 2013, p. 737)

No texto, a autora defende que para lidar com uma arte que insurja do seio da prática social no seu aspecto relacional, precisaríamos pensar estratégias atreladas a própria participação, à observação, à coabitação de longo prazo, à coleta de entrevistas, ao levantamento de estudos qualitativos na produção, à recepção e percepção social e estética, bem como a partir da geração de conversas informais, num modelo de atuação que transborde a conversa exclusiva com artistas ou o exame de documentos finais (SIEGENTHALER, 2013, p. 749). Como já posto por Grant Kester, se o trabalho artístico se distancia do visual e do sensório, aproximando-se da troca e da negociação discursiva (KESTER, 2013a), as estratégias comportamentais que levaram o artista a desenvolvê-lo tornam-se parte constituinte do conjunto dessas intervenções, bem como objetos de estudo ao seu respeito.

O ponto defendido pela autora é significativo para a qualificação do debate, embora, mais que alegar que o pesquisador deva, invariavelmente, incorporar metodologias de estudo em campo, vale talvez sinalizar aqui a relevância da combinação entre pesquisas que acompanham esse modelo de trabalho de perto, com outras cujo olhar se dê a distância. Trata-se, talvez, de frisar o valor da convergência entre o olhar próximo (aquele que é familiar com a localidade onde o trabalho artístico é disparado; que conhece e acompanha o grupo de pessoas que se envolve em torno dele; que compreende as características históricas, econômicas e socioculturais daquele território; que entende dos jogos de poder que organiza boa parte daquela estrutura social; que se vê inserido nas conversas, nas negociações e nos processos interativos; e que domina o funcionamento e o imaginário que conforma os costumes locais, bem como os conflitos e receios que acompanham os moradores das comunidades envolvidas), e aquele que vem mais de longe (aquele mais distante e que, por vezes, alcança o trabalho somente através de sua circulação enquanto relato, enquanto reflexão no âmbito da crítica discursiva ou enquanto documento no contexto institucional).

Por um lado, tem-se uma proximidade direta “experimentada subjetivamente de maneira incorporada” (SIEGENTHALER, 2013, p. 742), por outro, como colocado Claire Bishop (2012), tem-se um olhar que potencializa a objetividade – o qual permite uma conduta menos situada ou condicionada por pressões internas e menos implicado por afetações pessoais, por desejos circunscritos ou inclinações interpretativas. Por meio da perspectiva mais afastada, seria ainda possível mobilizar a construção de visões gerais e ponderações de caráter panorâmico, tais como projetos expositivos curatorialmente interessados em propor um levantamento de experiências estéticas do tipo; ou produções intelectuais comprometidas com o debate sobre o modo como a modalidade etnográfica tem estruturado teórica e criticamente a disciplina artística no seu período recente – como o olhar posto por Hal Foster.

No seu livro *Conversations Pieces: Community and Conversation in Modern Art*, Grant Kester não só entende a importância da constituição de leituras críticas formatadas por olhares próximos e mais afastados como sugere ainda a possibilidade da interação direta entre ambas as perspectivas. Nesse quesito, o autor fez referência a Hans Herbert Klöger, autor de *The Power of Dialogue: Critical hermeneutics after Gadamer and Foucault* (1996), que já defendia a substituição da relação convencional do “intérprete/outsider” e do “agente/insider” do campo das ciências sociais, por um tipo de aproximação dialógica entre o teórico e o agente situado. De acordo com Klöger, seria possível combinar o ferramental conceitual e metodológico do comando teórico com a autocompreensão complexa do sujeito inserido para desafiar tanto os pressupostos simbólicos ocultos que definem o contexto desse sujeito situado, quanto a limitação da teorização abstrata. O resultado seria uma reconstrução cruzada dialógica, a fim de uma elucidação recíproca de um dado contexto social (KESTER, 2013a, p. 95).

Enquanto os teóricos ajudam o agente a obter uma compreensão mais clara de como o poder funciona, o agente ajuda o teórico a reconhecer quais restrições estruturais contam como poder. A análise de Klöger tende a subestimar até que ponto o teórico é também um agente social politicamente situado, mas demonstra a importância de um processo de triangulação entre múltiplas perspectivas na recuperação da “verdade” das relações de poder em um determinado contexto. (KESTER, 2013a, p. 95)

Nesse sentido, talvez a principal contribuição de Siegenthaler diga respeito à sinalização de um cenário de escassez do uso de metodologias de mapeamento circunscrito por parte de profissionais do meio artístico, bem como à constatação da importância da incorporação de métodos de pesquisa situada na disciplina da arte, haja vista a proliferação do exercício criativo imbricado em contextos comunitários – ainda que se acrescente que esses procedimentos de avaliação em campo possam (e até devam) ultrapassar o escopo de atuação do crítico ou do pesquisador acadêmico. É dizer, esses recursos de análise e observação podem advir dos próprios artistas, gestores e curadores que se veem envolvidos com experiências em território, de forma que esses mecanismos de pesquisa se tornem capazes de contribuir com a formação de um pensamento autocrítico sobre o desenrolar de seus projetos. Até porque, não raro, artistas ou curadores diretamente envolvidos indicam alguma relutância no reconhecimento de vulnerabilidades ou de pontos falhos em seus projetos ou às vezes demonstram alguma hesitação em compreender o disparo de conflitos, em mapear instâncias de violação de confiança, bem como em observar e solucionar confusões, disfunções, incoerências ou descontinuidades de ordem prática e/ou conceitual ao longo de seus exercícios artísticos (KESTER, 2016).

Seja ao artista, ao curador, gestor ou pesquisador, a incorporação de procedimentos de pesquisa de campo – embora ainda seja pouco debatida e exercitada pela disciplina das artes visuais – coloca-se como meio de aproximação de aspectos circunscritos e constitutivos do processo criativo e daquilo que ele tem reverberado ao seu redor. A escuta contínua, a atenção aos relatos pessoais, a coleta de oralidades, tudo isso parece tornar-se ferramental para se adentrar na complexidade estrutural coletiva dessas experiências, para se reconhecer a composição das subjetividades que delas participam, bem como para se acompanhar as circunstâncias de reformulação perceptiva e interpretativa às quais essas consciências estão sujeitas ao longo do tempo. E assim, mesmo que esses espaços nos quais emergem essas experiências de troca e criação aportem condições imersivas desafiadoras para a objetividade teórica, são, ainda assim localidades férteis para a elaboração de enfoques analíticos de natureza dialógica.

São, como já defendido por Fiona Siegenthaler, laboratórios propícios para a identificação das diferentes afetações neles disparadas. Mais que nada, a colocação de Siegenthaler contribui para sugerir que o campo social em que esses trabalhos se dão podem ainda ser ressignificados. Além de ambientes já reconhecidos por abrigar a emergência da atividade poética, esses espaços sociais podem ser percebidos e acionados como laboratórios prático-teóricos em potência, capazes de estimular a produções intelectuais e discursivas sobre essas produções, suas repercussões e desdobramentos. Partindo desse pressuposto, o trabalho realizado por Flávia Mielnik nem poderia ser plenamente alcançado somente via visitação no Paço das Artes, no Museu da Imagem e do Som, na cidade de São Paulo. Boa parte das ressonâncias reverberadas pela ação avisa que seu mapeamento poderia alcançar outra escala e acessar outros pontos de vista se acessado junto ao seu local de disparo e agitação: se fosse acessado naquele pequeno vilarejo do pampa-argentino, ao lado dos moradores de Bermúdez que, junto com Flávia, permitiram que o trabalho acontecesse.

Ideação

metodologia em processo

Era meados de 2016 quando recebi um convite para atuar na documentação e no acompanhamento curatorial de um programa de residência que recém vinha sendo desenhado. O convite veio de Laura Khalloub, artista e gestora, e de Rodolfo Sala, também gestor cultural e seu companheiro de trabalho. Laura e Rodolfo tomavam frente na Direção Geral dos Museus do Município de Lincoln, cidade da Província de Buenos Aires de onde ambos são. A ideia de montar esse programa já vinha de mais tempo e foi se dando pela vontade de alavancarem naquela região um modelo de trabalho que explorasse pontos de contato entre instâncias de produção artística e a comunidade do entorno. Enquanto artista, Laura vinha desenvolvendo trabalhos vinculados à prática social. Vinha encabeçando, há algum tempo, ações de reconhecimento cartográfico e de integração entre habitantes de bairros centrais e periféricos por onde morava; ao mesmo tempo em que ativava ações de resgate e visibilização da cultura síria (descendência que trazia de seu avô e avó paternos), em parceria com a comunidade de Angelita, pequena colônia próxima a sua cidade. Um pouco com essa bagagem, um pouco com a experiência que vinha acumulando na gestão pública, ela e Rodolfo começaram a esboçar uma proposta de residência de arte contemporânea que ativasse exercícios de análise territorial e do imaginário local a partir da interação entre artistas de outras localidades e moradores do município onde viviam. De todo modo, esse primeiro esboço ainda tinha traços em aberto, o que exigiria definições de formato e de metodologia. Foi então que incorporaram à coordenação do programa a participação de Jorge Sepúlveda T., curador e pesquisador chileno, envolvido com o estudo de iniciativas de gestão autônoma direcionadas a aproximar a

prática artística de processos sociais (também coordenador do programa de residência Social Summer Camp, situado no vilarejo de Villa Alegre, no Chile). Foi nesse momento em que agregaram também a minha participação e a de Guillermina Bustos, artista e pesquisadora natural de Córdoba – equipe, esta, que, com o passar dos anos, passaria por novas configurações e pela admissão de outros pesquisadores no grupo de coordenação. De todo modo, quando nos fizeram o convite naquele momento em meados de 2016, Laura e Rodolfo já tinham recebido aprovação da prefeitura e já haviam levantado recursos para organizar uma primeira edição que seria financiada pela Secretaria de Educação e Cultura do Município de Lincoln.

Até então, nunca havia pisado em Lincoln. Mal entendia porque a cidade se chamava assim. Levei algum tempo até entender que seu o nome havia sido cunhado justamente em homenagem à figura presidencial norte-americana, já que a cidade fora fundada no ano do seu assassinato. Historicamente, a região começou a ser estruturada no século XIX com as expedições da dita “*conquista*” *del desierto* que impulsionou o avanço do exército argentino sobre as áreas de ocupação indígena situadas além do *Río Salado*. Ao noroeste da província de Buenos Aires, nas terras por onde transitavam povos originários do pampa (em especial *ranqueles*, mas também *tehuelches* e *mapuches*), o exército edificou fortes, contribuindo com a organização de novos povoados cujo assentamento facilitaria a garantia da demarcação de terra. Foi assim que em 1865 fundou-se a cidade de Lincoln, cidade que aos poucos vinculou sua extensão territorial à exploração agropecuária, atividade econômica que começou a entrar com cada vez mais força no mercado internacional.

Não à toa, a região de Lincoln oferece uma boa síntese das vicissitudes dos desdobramentos da economia produtiva argentina ao longo do século XX. Lincoln foi palco de chegada da entrada massiva da mão de obra de imigrantes europeus que ali foram se instalando como peões rurais, arrendatários ou como proprietários de terra. E para facilitar o transporte civil e de cargas que começou a mobilizar a economia local, a região garantiu a instalação da linha férrea logo nos primeiros anos do século XX, o que deu margem ao crescimento de vilarejos pelo entorno. Com o trem, acelerou-se ainda mais o motor econômico, abastecido através da criação de gado, da produção leiteira e de grãos. No entanto, ao longo da segunda metade do século XX o que se viu foi a concentração da atividade econômica no viés agroexportador. Além do mais, o enriquecimento crescente do local, que se deu especialmente via os processos de mecanização do agronegócio, caminhou em paralelo com índices de concentração e desigualdade (LÓDOLA, 2012), impondo a reorganização das práticas laborais de todo o perímetro. Uma vez que a exigência por mão de obra diminuía, foi diminuindo também a densidade populacional dos vilarejos e, em consequência, crescendo a concentração do núcleo urbano *linqueño*. Hoje, Lincoln reside em meio ao pampa agroindustrial, local onde a otimização da agropecuária foi tomando conta, ganhando terra e sufocando parte da demanda de trabalho de lá.

Nesse momento, eu ainda não sabia que o município onde trabalharíamos correspondia não apenas ao núcleo urbano de Lincoln, como abarcava também outros dez vilarejos rurais, menores e circundantes, dispersos no entorno da cidade. O que eu em princípio imaginava ser algo pequeno e circunscrito, logo assumiu uma escala territorial cujo atravessamento de um extremo ao outro exigia uma viagem de mais de 130 km. Na sua totalidade, o município (um dos maiores da província em extensão) contava com cerca de 42.000 habitantes, dos quais a maior parte concentrava-se na grande cidade; enquanto o restante espalhava-se pelos vilarejos ou por áreas essencialmente rurais cuja população diminui a cada dia. A desativação do transporte ferroviário (fator que afetou o interior da Argentina como um todo entre os anos 1980-90), que garantia acesso e abastecimento, foi outro ponto de impacto às localidades menores. Assim, enquanto o distrito-sede de Lincoln vem ampliando até hoje sua capacidade econômica e sua densidade populacional – por oferecer alternativas de serviços, formação profissional e técnica, bem como redes de trabalho –, a maioria dos povoados dos arredores tem enfrentado carência de empregos e decréscimo populacional. Nesse sentido, o crescente fluxo de emigrações e abandonos do restante dos povoados tem dado margem à reconfiguração das dinâmicas sociais do território em geral.

Ainda pesquisando sobre o município de Lincoln, posicionado a 360 km da capital federal de Buenos Aires, entendi que os distritos menores se submetiam à administração política do distrito-sede (à cidade homônima também chamada Lincoln). E logo notei que a oferta de programação cultural que se estruturava institucionalmente pela região era até robusta e bastante considerável. O centro urbano contava com um conservatório de música, com três casas de teatro, com algumas companhias de artes cênicas independentes e ainda possuía um cinema (que além de uma programação rotativa era também responsável pela organização de um festival de curta-metragem que reunia produções locais). A cidade também possuía três museus: o Museu Histórico Municipal, o Museu Municipal de Belas Artes, responsável pela concentração da produção de artes plásticas, e o Museu Enrique Urcola, que reunia um acervo de produção artesanal de bonecos de papel machê, técnica tradicional da região, diretamente relacionada com a importância que o carnaval de rua foi ganhando no passar dos anos, a nível regional. A cidade ainda contemplava a organização de redes informais de grupos de teatro de bonecos, grupos de *batucada* associados ao carnaval, além de bandas de rock, de folclore e escolas de dança. Lembro até de ter me impressionado com toda aquela ativação cultural, haja vista uma cidade que recém alcançava seus 30 mil habitantes; embora a verba pública que garantia essa programação pouco alcançasse os vilarejos, salvo alguma exceção ligada à organização de festivais de folclores, aulas de teatro (ministradas por professores que saíam de Lincoln até os povoados) ou de festas populares, em geral atreladas aos aniversários oficiais da fundação de cada localidade.

E assim, se a configuração do município em sua totalidade abarcava outros dez vilarejos situados nos arredores – e se a verba que seria destinada ao projeto de residência que vínhamos esboçando proviria de um recurso municipal –, logo entramos de acordo que a residência se voltaria ao território como um todo. Quanto a isso nunca houve hesitação. Queríamos que o programa se atentasse a essas discrepâncias e assimetrias que sempre insurgem entre o centro municipal administrativo e localidades não emancipadas. Assim, com o intuito de que as propositivas da gestão cultural municipal de Lincoln pudessem assumir um caráter capilar e descentralizado, as distintas organizações sociais que configuravam cada localidade do distrito (bem como seus sistemas próprios e complexos de interação de fatores culturais, políticos e discursivos) tornaram-se o ponto de partida do desenho do programa de residência que esboçávamos – embora ainda tivéssemos que entender como atuaríamos por uma região geograficamente dispersa e bastante dessemelhante tanto no acesso a bens (simbólicos e econômicos), como em suas dinâmicas sociais.



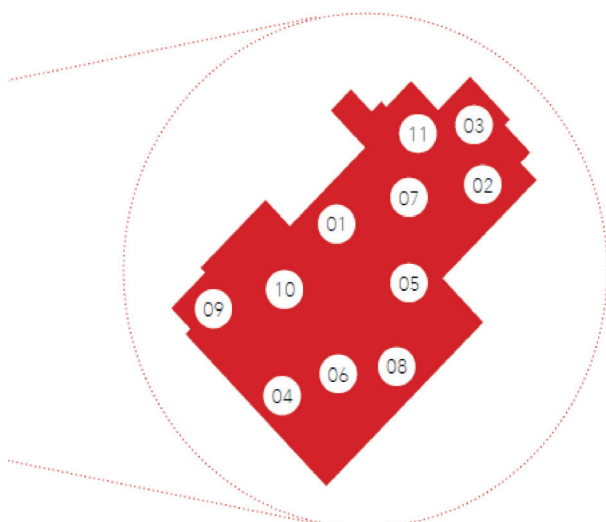
Quando aceitei o convite para atuar no programa de residência, já vinha investigando outros modelos de trabalho de caráter imersivo e de vinculação colaborativa. Além do coletivo Ala Plástica, vinha acompanhando o trabalho de iniciativas como Zona Imaginária (1993 -, Villa Jardín, San Fernando, Argentina); Lugar a Dudas (2006 -, Cali, Colombia), Summer Camp (2008 -, Villa Alegre, Chile); Barda del Desierto (2015 -, Rio Negro, Patagônia, Argentina); e também projetos no contexto brasileiro como Jamac (2003 -, Jardim Miriam, São Paulo, Brasil), Intervalo Escola (2016 - 2018, Amazonas, Brasil) e o projeto Areal¹ (2000-2011, municípios do Rio Grande do Sul, Brasil).

1

No ano de 2017, a atuação de coletivos como Frente 3 de Fevereiro, BijaRi e as ações de coletivos de artistas junto à ocupação Prestes Maia, todos eles da capital de São Paulo, passariam a ganhar ainda maior destaque no cenário internacional nas redes de pesquisa especializada sobre práticas artísticas atreladas à esfera social, ao serem destacados por Grant Kester e Bill Kelley Jr no livro *Collective Situations: Readings on Contemporary Latin American Art, 1995-2010*, compilação de práticas artísticas voltadas à procedimentos coletivos no contexto latino-americano.

PARTIDO DE LINCOLN

11 COMUNIDADES



- 01 ARENAZA
- 02 BAYAUCA
- 03 BERMÚDEZ
- 04 CARLOS SALAS
- 05 EL TRIUNFO
- 06 LAS TOSCAS
- 07 LINCOLN
- 08 MARTÍNEZ DE HOZ
- 09 PASTEUR
- 10 ROBERTS
- 11 TRIUNVIRATO

Mas foi só então que comecei a dar início a um estudo mais sistemático sobre esse formato de trabalho artístico envolvido diretamente em circunstâncias de caráter local. Esse tipo de prática já vinha se propagando há algumas décadas e se efetivando cada vez mais através da atuação de iniciativas de gestões autônoma e da formação de cenas artísticas menores que abriam portas inclusive para a entrada dessas práticas como ferramenta de política pública. Em meados de 2010, o interesse pela noção da localidade por parte artistas e coletivos de diversas partes do globo já não era um fato recente. Com esse fluxo, via-se crescer o número de iniciativas, autônomas e institucionais, voltadas a investigar os processos sociais de um determinado entorno e a atrelar práticas artísticas a esses contextos mais próximos. Via-se também crescer o leque de plataformas virtuais de arquivamento e sistematização de coletivos e iniciativas artísticas organizadas em esferas locais mundo afora, bem como o número de publicações, compilações e colóquios especializados sobre o assunto². Mas embora nos últimos dez anos, muitas instituições de ensino superior, como na Inglaterra, Holanda e Estados Unidos, tenham agregado conteúdos relacionados à prática social nas suas estruturas curriculares, esse assunto ainda não havia se instalado no debate das estruturas curriculares acadêmicas brasileiras³.

Foi também nessa época que passei a dedicar atenção aos ensaios de Justo Pastor Mellado, autor chileno que estudava as relações entre prática artística e prática institucional e que sempre teve muito trânsito pelas cenas culturais de cidades no interior do Chile e da Argentina. Em seus escritos, Mellado trazia uma oferta metodológica de como poderíamos compreender o mecanismo de consolidação de cenas artísticas, em especial em locais menos institucionalizados, ao mesmo tempo em que defendia e fundamentava maneiras de se garantir um vínculo entre o processo de formação de novas cenas e de suas proposições práticas em relação ao contexto histórico e social próprio ao local de onde insurgissem.

2

O interesse por projetos artísticos de caráter local e comunitário vem crescendo cada vez mais no circuito artístico, seja na atividade de curadores atuantes no cenário global (como Nicholas Bourriaud, Hans-Ulrich Obrist, Kwon Míwon, Catherine David, Okwui Enwezor, Uta Meta Bauer, apenas para citar alguns exemplos), nos grandes eventos expositivos (à exemplo da Bienal de Havana de 2015, da Manifesta ou da última Documenta de Kassel de 2022), nas grandes premiações (vale lembrar o coletivo Assemble, vencedor do prêmio Turner Prize, em 2015, engajado em projetos comunitários que entrecruzavam arte, arquitetura e design), na abertura de programas de imersão e pesquisa voltados à arte social (como Blade of Grass), na ampliação da oferta de canais de mapeamento, documentação e sistematização de iniciativas situadas em território, como a plataforma *Arte Útil* (formulada por Tania Bruguera e curadores do *Queens Museum*, New York, *Van Abbemuseum*, *Eindhoven* e *Grizedale Arts*, que centraliza o mapeamento em práticas de intervenção social e ativismo), como o programa internacional de conferências *Open Engagement* (de Jen Delos Reyes, 2007), como a base de dados online *Creative Time: social practice database* (ativa desde 2011), ou também o periódico acadêmico *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art* (ligado à Universidade da Califórnia São Diego), editado por Grant Kester, apenas para citar alguns exemplos.

3

Instituições educativas também aumentam seu interesse pelo assunto. Nos últimos dez anos, especialmente, universidades como a University of California San Diego (UCSD) e instituições de ensino superior da Costa Leste dos Estados Unidos acrescentaram algum nível de prática social ou currículos de artes orientadas para a comunidade em suas ofertas (tais como o Queens College CUNY, que inclui a NYU, a SVA, a Pratt, a Parsons e a Moore College of Art - SHOLETTE, 2015).

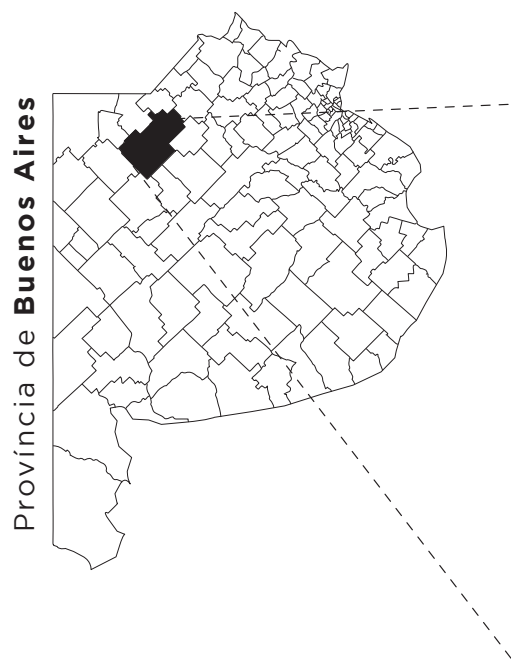
No livro *Escenas locales: ficción, historia y política em la gestión de arte contemporáneo*, Mellado problematiza formas de concepção de programas de residência, a fim de privilegiar o caráter local do território de atuação como principal motor para o debate reflexivo e para interlocução com a sociedade do entorno. Para Mellado, valeria entendermos dispositivos artísticos como esses (seus interesses conceituais e seus métodos de trabalho) como programas responsáveis pela investigação de um imaginário social circunscrito.

E claro, nossa pretensão, com a ideação do programa de residência, nunca fora a de viabilizar a emergência de uma cena local de arte contemporânea no município de Lincoln. Nosso intuito tampouco era o de fundar modelos de espaços culturais que almejassem novas plateias de fruição, senão experimentar formas de descentralizar os formatos convencionais de mediação da arte, no incentivo de que tanto o processo criativo como o de recepção do trabalho pudesse operar através da formação do vínculo, da troca e da oralidade como pontos estruturantes. De acordo com Mellado, de todo modo, a implementação de iniciativas artísticas interessadas em instalar “dispositivos de investigação” sobre um dado imaginário local seriam capazes não só de dar lugar a situações experimentais de “aceleração intelectual”, como de produzir, em decorrência, efeitos institucionais específicos (MELLADO, 2015, p. 30).

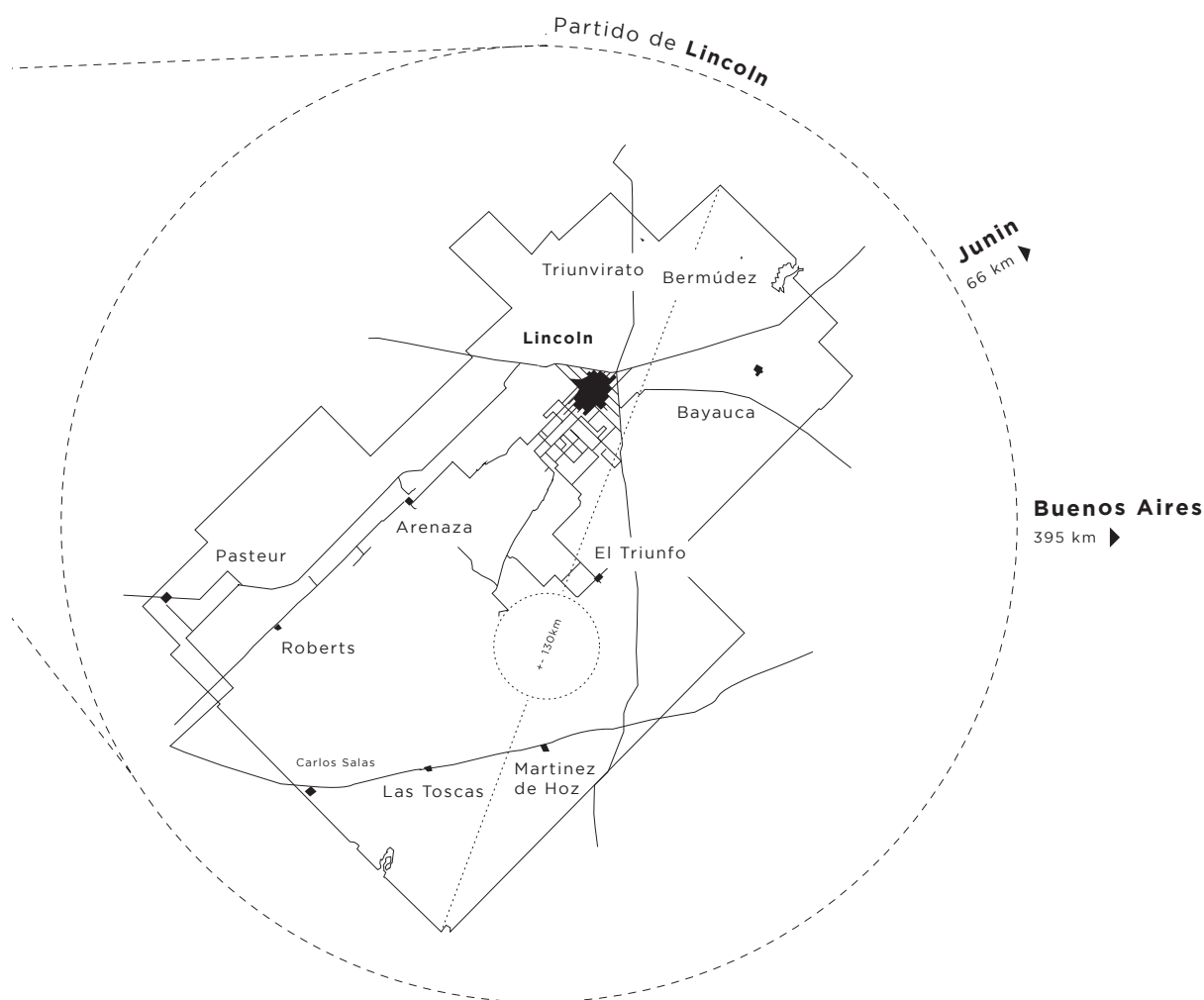
A residência atuaria como um dispositivo de aceleração do imaginário local (ideia de aceleração como o estabelecimento de novas relações entre situações que podem tanto corresponder a demandas explícitas ou implícitas de uma comunidade, como a decisões autônomas partidas via o conhecimento de campo), como um dispositivo composto por um conjunto de procedimentos destinados ao estudo de campo e à leitura do contexto. [...] As demandas não são um dado empírico destinado a representar um estado de carências específicas de uma determinada comunidade, mas uma construção de noções a partir de indícios distintos que vão muito além de um primeiro reconhecimento de vulnerabilidades (MELLADO, 2015, p. 163-164).

Foi então que surgiu a iniciativa da residência Comunitaria, baseada na ideia de que o contato com a arte contemporânea – em especial com sua capacidade crítica e interdisciplinar – poderia ser exercitado em meio ao cotidiano e a convivência social de comunidades vizinhas colocadas em interação. Foi então que desenhamos um programa de residência que buscou abranger todo o território do município de Lincoln, através da construção de instâncias de diálogo e vivências entre artistas e moradores locais. No formato anual, a residência transcorreria simultaneamente nos 11 distritos do município de Lincoln (Roberts, Pasteur, Arenaza, Las Toscas, Carlos Salas, Triunvirato, Martínez de Hoz, El Triunfo, Bayauca, Bermúdez e Lincoln), visando não apenas estimular e investigar experiências artísticas que buscassem se aproximar das dinâmicas sociais existentes, mas servir também como um laboratório de produção de pensamento crítico voltado a práticas situadas em contextos locais.

Representação cartográfica da Província de Buenos Aires e do município de Lincoln e seus onze distritos. Fonte: Arquivo Comunitaria.



Com a delimitação da proposta de trabalho, abrimos uma convocatória pública para seleção de artistas que acolheu inscitos de diferentes procedências. Ao garantir uma gestão local, com uma equipe de produtores e coordenadores que já fossem membros da comunidade e fizessem parte das vinculações sociais e de redes já existentes (moradores das localidades de atuação), buscávamos garantir presença e o envolvimento contínuo com os processos comunitários para além do período de realização do programa. Como Laura Khalloub e Rodolfo Sala eram atores ativos junto às instâncias de representatividade social e tinham elo com as articulações civis estruturadas, definimos que iríamos incentivar a incorporação da figura do artista-nômade, como aquele responsável por agregar um olhar de fora, uma percepção sem o viés de um histórico de vivência no local e, assim, menos pré-concebido, menos atrelado a compromissos políticos ou a vínculos pessoais já estabelecidos. Nesse sentido, a interface entre habitantes da região com um artista “estrangeiro” talvez pudesse viabilizar um compartilhamento de perspectivas externas e internas, como se no encontro entre o nomadismo e o enraizamento territorial, se pudesse acionar capacidades (e dinâmicas) de sincronização: entre aquilo que está dentro e aquilo que vem de fora, através de pontos de contato ainda não sincronizados.



Selecionamos então onze participantes para a primeira edição, haja vista os 11 distritos presentes no município. O processo seletivo não se baseou na análise de currículo ou em trajetórias de visibilidade no circuito do meio artístico, mas na busca por artistas que já viessem testando procedimentos ligados à pesquisa de campo, processos de escuta e diálogo em trabalhos anteriores. Além do mais, o período de permanência dos artistas no local seria breve. Para coincidir o apoio orçamentário previsto com a garantia da abrangência territorial, o tempo de permanência do artista no local teria de ser de menos de um mês – temporalidade curta que exigiria, mais que nada o esforço da equipe de coordenação em garantir, para além do período de residência, um processo contínuo de reverberação e agenciamento com habitantes locais durante o período intervalar entre uma edição e outra.

Representação
do plano
metodológico
e operacional
de gestão do
programa de
residência
Comunitária.
Fonte: Arquivo
Comunitária.

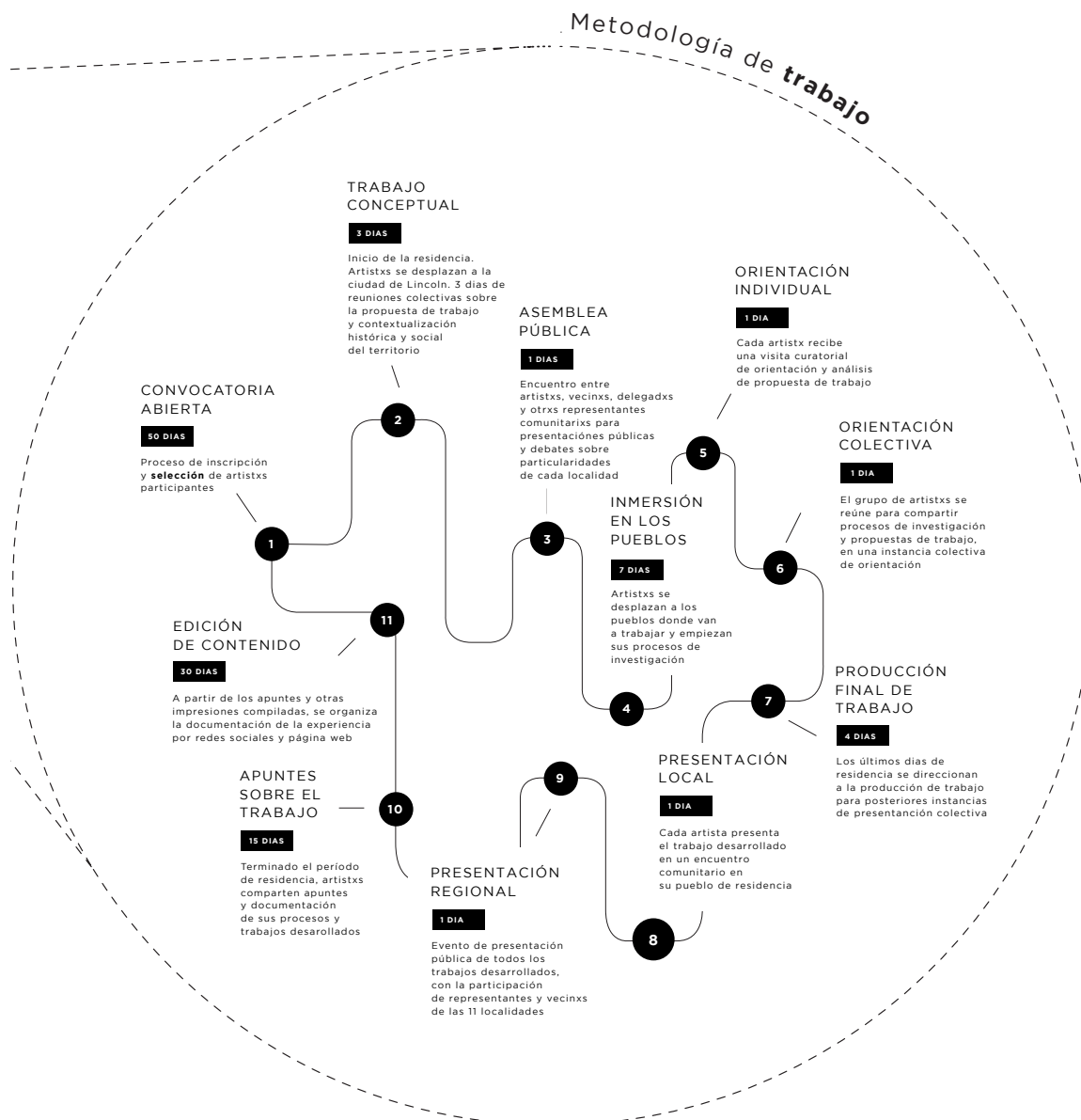


metodologia de **gestión**

negociación con la **municipalidad**
articulación con la **comunidad**
logística de **hospedaje**
logística de **traslados**
logística de **alimentos**
gestión de **encuentros públicos**
documentación **en imagen y video**
comunicación por **redes y prensa local**
coordinación de **archivo de memoria local**
mapeo de **perspectivas sobre la experiencia**

O processo seletivo tampouco solicitava uma proposta de projeto a ser executado. Não queríamos antecipar proposições para um trabalho que devia partir justamente do encontro com o contexto. Ao eliminar o modelo de uma predefinição projetual, tentaríamos evitar uma “predeterminação das relações interativas”, com o intuito de não estereotipar, nem homogeneizar (conceitual ou materialmente) a compreensão sobre o local (SEPÚLVEDA, 2018). Chegar com uma ideia definida seria atropelar o processo dialógico e pré-moldar o espaço de entrosamento entre o artista e o entorno, atravessando etapas de livres escuta e da observação, das quais surgem interesses em comum. A delimitação prévia e taxativa de soluções de linguagens ou propositivas desconsideraria exercícios especulativos, seja em etapas de análise como de proposição. Para focar a proposta de trabalho nos processos de troca (bem como nos processos inesperados ou improváveis dessa troca em si) incentivaríamos um modo de pesquisa e de percepção aberto, focado e sintonizado, porém não projetivo. O que buscávamos era o estímulo a processos criativos pensados “no seio das demandas específicas daquelas comunidades”, de modo que se pudesse pôr em jogo tanto a metodologia de investigação de campo como a estrutura relacional que a sustentava (MELLADO, 2015, p. 91-92).

Definimos também que uma vez selecionados e reunidos, os artistas participariam de um seminário de três dias, organizado pela equipe de coordenação, voltado a debater alguns dos aspectos históricos e culturais que caracterizavam aquele



território, bem como a discutir e problematizar métodos, dificuldades previstas e intuítos do trabalho. Somado a isso, organizaríamos também uma instância de encontro público entre artistas e representantes de cada localidade, na qual seriam comentadas impressões sobre o território. Concluída a etapa, os artistas viajariam até suas respectivas localidades, onde permaneceriam o resto do tempo residindo em casas de moradores ou em espaços improvisados e disponibilizados pela própria comunidade (como em casas de famílias, salas escolares, centros de asilo, quartos de postos de saúde, etc.). Ainda que brevemente, seria nesse período de permanência e de interação que seriam realizados exercícios de contato e desenvolvimento de ações artísticas a partir do convívio.

Vale comentar que os artistas participantes receberiam uma bolsa de auxílio para deslocamento, alimentação e execução de produção, comprometendo-se também com a participação em instâncias públicas de apresentação de suas pesquisas e desdobramentos. Os processos de cada artista seriam também apresentados em uma instância pública regional, dirigida a membros de todo o município de Lincoln. Essa apresentação seria coordenada pelos artistas e por aqueles moradores que se envolveram mais diretamente com a experiência, no intuito de reunir não só a narrativa daquele fora o disparador do processo, como também daqueles que participaram, influenciaram e estabeleceram contato com a ação. Desse modo tentar-se-ia dar voz a essas “formas flexíveis de habilitação artística” (MELLADO, 2015, p. 97), declarando valor aos procedimentos de trabalho e aos atores que nele se envolveram.

Para definir melhor nosso conceito de residência, tivemos que levar em conta que ela deveria ser o resultado de três agentes fundamentais: o artista, a comunidade local e o produtor-curador-mediador. Para começar, um artista disposto a ouvir os boatos da comunidade e a partir daí propor um trabalho que fosse além da expressão direta dos desejos, tanto da comunidade quanto das necessidades autorais do artista. (MELLADO, 2015, p. 111), visando a elaboração de projetos capazes de se tornar dispositivos de investigação do imaginário local (MELLADO, 2015, p. 181). Nesse sentido, não há dúvida que o sentido de um projeto de residência desse tipo talvez estivesse muito menos alocado em cada proposição em si (naquilo que cada artista produziria durante sua participação), que na soma das experiências disparadas. Seja pelo formato de dispersão do projeto, descentralizado por todo o território *linqueño* e seus vilarejos, seja por seu caráter de continuidade, a potência daquilo que estávamos esboçando talvez estivesse menos alocada nos efeitos circunscritos que viriam a ser acionados em cada um desses povoados específicos, que nas reverberações que essas práticas pudessem detonar na sua concomitância, na sua simultaneidade e, especialmente, no eco que disparariam entre localidades vizinhas, ano a ano.

* * *

Aterrissei na Argentina em outubro de 2016 e em seguida peguei o ônibus que avançava pela Av. Acceso Oeste, saindo da capital em direção à província de Buenos Aires. Passados os primeiros 100 quilômetros, a paisagem foi perdendo o traço urbano até se estabilizar num plano aberto que escancarava uma planície sem fim a olho nu. Aquele pampa arenoso, de relevo pouco

acidentado e vegetação rasteira, formava-se por grandes áreas de cultivo de milho, intercaladas com produções de trigo e muita soja. Com mais de seis horas de estrada, somadas com um tanto de paradas no caminho, o ônibus saiu da rodovia central e ingressou numa rótula onde se firmava um pequeno letreiro branco com letras vazadas que informava ‘Lincoln’.

A entrada na cidade se dava por uma avenida duplicada que permitia acesso a algumas estâncias e a comércios de insumos agrícolas. Era nela onde se concentravam a maioria dos anúncios de serviços de logística, de distribuição de tratores, de vendas de equipamentos de irrigação, aração, colheitadeiras, adubos, fertilizantes e outras comunicações de produtos voltados ao meio rural. Por essa mesma avenida o ônibus seguiu em direção à rodoviária, localizada próximo à praça principal no centro urbano. O planejamento de Lincoln se dava pelos fundamentos do desenho cartográfico das cidades espanholas. Explicitava um traçado regular e geométrico, conformando uma malha cartesiana modulada por largas avenidas que evadiam da praça central. Desse nóculo concêntrico, irradiavam ruas menores que cruzavam do centro ao limite periférico. A arquitetura original era ainda bastante preservada. O adobe seguia sendo o material predominante (mesmo que cada vez mais ele se amontoasse em escombros indicando alguma antiga construção já desabada), embora, ao longo dos últimos anos, a cultura de prédios, que quebrava com a horizontalidade *linqueña*, já tivesse começado a aparecer.

Lincoln dormia entre a 1 p.m. e as 5 p.m. da tarde. Nessa janela de tempo não havia comércios abertos, nem cafeterias, nem supermercados. A “farmácia de turno” (única farmácia da cidade que não fechava independente da hora) e alguns *quioskos*⁴ eram os únicos estabelecimentos que se podiam acessar. Passada a hora da sesta, a cidade voltava a ter movimento. As mesas dispostas pelas ruas (que ampliavam os cafés, as padarias e restaurantes pelas áreas de calçada) voltavam a se encher, ao mesmo tempo em que o trânsito reaparecia até minguar outra vez junto à hora do jantar.

A cidade aparentava alto poder aquisitivo. A desigualdade econômica era muito mais presente na análise da relação entre o distrito-sede e os vilarejos do entorno. Com a força do agronegócio, muitos latifundiários, fazendeiros e donos de terra acabaram montando base em Lincoln, o que aos poucos foi conformando um reduto de média e alta classe, ainda que não somente. Desde os anos 2000, com a ampliação da força do cultivo da soja, a região atravessou uma nova leva de crescimento econômico, o que fez com que o valor imobiliário urbano chegasse a se igualar ao da capital da província (de La Plata), quando vinte anos atrás não alcançava nem a metade. Mas vale dizer que, na prática,

4

Comércio típico de horários estendidos que vende doces e utilidades.

as ondas de crescimento, que foram marcando o processo histórico econômico *linqueño* não à toa, vinham sendo sempre acompanhadas de um desequilíbrio da distribuição do capital (LÓDOLA, 2012).

A vida nos vilarejos se diferenciava bastante da que se vivia na cidade. As pessoas de *afuera*, como se chamava quem vivia nos *pueblos*, enfrentavam outras questões. Encaravam o isolamento geográfico, a dificuldade de locomoção e de acesso, a carência de serviços e a falta de perspectiva de modo geral. Seus ápices demográficos, que se deram próximo aos anos 1930, começaram desde então um lento processo de perda de participação na estrutura municipal. Distritos que um dia alcançaram mais de 3.000 habitantes, hoje não alcançam nem 300. E a maioria deles parecia já ter seus dias contados. De todo modo, enquanto resistiam, lidavam com a falta de mercado de trabalho, o que deixava os jovens que concluía os estudos com pouca alternativa. As comunidades daquelas pequenas vilas urbanas em meio ao campo formavam-se por uma população majoritariamente idosa, adulta e de crianças pequenas. Jovens e adolescentes acabavam migrando; seja atrás de carreiras técnicas ou universitárias, seja atrás de alguma possibilidade em qualquer outro lugar. A estrutura urbana de Lincoln acabava sendo o principal destino – local onde se ia a concluir os estudos, onde se ia fazer consultas médicas, onde se ia votar, fazer a compra mensal, acessar o hospital ou o cinema, bem como onde se solucionava a maior parte dos problemas bancários, já que as agências locais nem sempre tinham autonomia de resolução.

Os povoados do entorno da cidade de Lincoln eram pequenas vilas urbanas perdidas no pampa, formadas de casebres de mais de cem anos erguidos em tijolo de barro. Todos esses vilarejos eram ladeados ou atravessados por uma linha de trem – por uma estrutura ferroviária que segue lá, mas que se tornara inerte. A construção mais imponente em cada povoado era sempre a antiga estação de trem, que por fim assumira a função de um clube, ou de um museu local, ou de uma biblioteca ou de nada até então. Nas localidades maiores, ouvia-se cedo pela manhã caminhonetes percorrendo quadra a quadra jorrando água pelo chão de terra – para que não levantasse tanta poeira pelas casas. Na verdade, toda paisagem visual dos *pueblos* tinha tom de terra, por conta da argila do adobe. Passado mais de cem anos do levantamento daquelas edificações, parte delas começara a informar a olho nu sua própria instabilidade. As esquadrias surradas de portas e janelas mostravam a angulação de uma construção que já perdia seu equilíbrio e que desabava lentamente. Os tijolos, que estruturavam a base das residências, àqueles que se viam mais próximos ao chão, se desfaziam com a umidade e cediam com o tempo, antes de perderem seu sustento.

O horário da sesta também regulava o cotidiano dos distritos menores, mas ainda assim a temporalidade dos povoados era outra. Era, sim, mais esgarçada, pouco regulada em horários precisos e bastante vinculada a



Registros dos povoados de Carlos Salas, Triunvirato e e Bayauca, distritos do município de Lincoln, imagens de 2018 e 2019. Fonte: Arquivo Comunitaria



costumes específicos. Logo que começamos a viajar por esses vilarejos, não raro chegávamos da estrada e encontrávamos uma população toda dormida – ruas paradas, calçadas vazias, negócios fechados com janelas encerradas na persiana ou na cortina. Lembro de termos levado algum tempo até registrar a lógica e a dinâmica de cada local, bem como a registrar quem eram aqueles moradores que acordavam mais cedo pela manhã ou que recusavam a sesta da tarde. Enquanto localidades como as de Bayauca ou Arenaza concentravam a maioria das atividades de trabalho, serviços e funcionamento institucional administrativo no turno da manhã (sem reabertura após o almoço), vilarejos como os de Triunvirato ou de Bermúdez acordavam tarde e dormiam tarde, regulando sua atividade social com o horário escolar que começava no turno da tarde. Nesses locais, a única movimentação cedo pela manhã era a de quem trabalhava no campo (na sua grande maioria, homens jovens e adultos, peões do campo, operadores de tratores agrícolas ou reparadores de maquinários e eletrodomésticos), que saíam de casa quando o sol aparecia.

Diferente de Lincoln, nos vilarejos não havia nenhuma possibilidade de anonimato. As sociedades eram mais aparentadas e se via com mais evidência o entrelaçamento genealógico. Como de praxe, qualquer rumor ou informação corria com agilidade. Mesmo com a entrada em peso da comunicação por redes sociais, o boca-boca ainda reinava como estratégia de alcance e talvez até de rapidez. Havia, sim, vilarejos onde mal pegava a antena telefônica. Nessas localidades, as interlocuções buscavam seus próprios recursos. Na região de Las Toscas, por exemplo, havia até bar cujo dono guardava consigo um megafone no estabelecimento do comércio e cada vez que alguém precisava chamar alguém (ou avisar alguém de algo, ou informar que alguém havia perdido alguma coisa), aparecia o Sr. El Tocha com megafone em punho, gritando avisos da porta do bar alocado na esquina do quarteirão da praça central.

Em grande medida, as instâncias de sociabilidade, para além dos encontros familiares, das *mateadas*⁵ na praça e das caminhadas pelos arredores dos povoados, viam-se bastante atreladas às programações da agenda municipal. E muitas vezes, quando ocorriam, envolviam povoados inteiros. Nesses dias de encontros de carteados, de espetáculos de folclore, *chacareira* ou *chamamé*⁶ se via, não raro, clubes locais comportando em seus recintos duas vezes mais a população de seu próprio vilarejo. Na medida em que começamos a frequentar esses encontros de festejo, fomos também percebendo que os povoados menores evidenciaram uma abertura maior que a da cidade para a vinculação e para a proposição de atividades sociais e também artísticas. Além

5

Termo que faz referência aos encontros informais e rodas de *mate*, hábito herdado da tradição indígena de compartilhar a bebida em contextos de coletividade.

6

Chacarera é uma dança e música popular originária do noroeste da Argentina desde o século XIX. O *Chamamé* é um ritmo de origem Guarani, tocado com violões e bandoneon, em geral acompanhado de dança.

do mais, eram em dias assim que fomos nos atentando às redes de contato já existentes entre cada distrito (entre moradores de povoados vizinhos ou de outros mais distantes). Todo esse mapeamento das conexões orgânicas comunitárias já existentes tornava-se útil para a produção e execução do projeto de residência. Afinal, não seria somente da observação das dinâmicas sociais que se davam em cada localidade de modo circunscrito que partiria nosso trabalho, mas também da compreensão daquilo que separava um vilarejo do outro (uma realidade da outra), ou que os aproximava entre si (daquilo que permitia conformar elos de reconhecimento, marcos identitários de caráter próprio e também compartilhados na abrangência do município).

Por fim (e para o começo da história), foi por esses vilarejos rurais que o programa Comunitaria começou a se estruturar. Foi pela cidade de Lincoln e pelos povoados de Bermúdez, Triunvirato, Bayauca, El Triunfo, Arenaza, Roberts, Pasteur, Martínez de Hoz, Las Toscas e Carlos Salas, que começamos a organizar materiais de mapeamento territorial, antes de recebermos o primeiro grupo de artistas que trabalharia conosco na região. Foi junto a Laura Khalloub e Rodolfo Sala (idealizadores do programa e nossos principais guias e anfitriões durante essas viagens pelo município) que Guillermina Bustos, Jorge Sepúlveda e eu conformamos o grupo de coordenação e orientação curatorial da primeira edição da residência. Esse primeiro contato com as dinâmicas sociais de cada vilarejo foi um passo inicial para exercermos uma primeira leitura de contexto – afinal, um dos intuitos era justamente o de atuarmos como uma equipe de trabalho interessada em estimular a elaboração de experiências que partissem da interação, da escuta e da lida do artista com elementos e signos locais.

* * *

O grupo de artistas reunido na primeira edição do programa chegou em uma segunda-feira no final do mês de novembro de 2016. Como era de esperar, aquela chegada disparou bastante agitação pelo município. Pouco, até então, se entendia sobre o que se tratava; ainda assim, moradores que começaram a ouvir rumores sobre o projeto via jornais locais, rádio ou mesmo no boca-a-boca foram consolidando um ânimo de expectativa. Não dá nem para dizer que não havia certa espetacularização no entorno do projeto – o que não era exatamente intencional da nossa parte, embora tampouco fosse imprevisto. Em reação ao clima de espera, escutávamos em conversas informais o anseio de alguns habitantes em conhecer aqueles artistas que viriam às localidades de Lincoln. Ouvíamos comentários sobre muros recém pintados de branco à espera

por intervenções, sobre praças que esperavam finalmente ter seu monumento erguido em meio ao espaço público, sobre salas de aula que aguardavam a visita de um artista que pudesse trazer à turma técnicas de desenho e truques de representação. Com tudo aquilo, desde o princípio, tivemos que aprender a como reagir a esse tanto de desejos preconcebidos; a como responder aos pedidos expressados pela diretora escolar, pelo vereador, pela senhora do grupo de costura ou pelo comerciante; a como frustrar essas expectativas, garantindo-lhes outro tipo de troca, mas sem perder a disposição para o vínculo e envolvimento daqueles que se viram estimulados desde o início. Mais que nada, tivemos que entender como comunicar (não pela retórica, senão pela experiência) que o Comunitária não seria um equipamento de assistência social, tampouco um projeto de produção artística necessariamente objetual, mas um programa de pesquisa e criação compartilhado, dirigido à escuta e à modulação de demandas, expectativas e propósitos daquela mesma população, como uma “situação de interpelação negociadora” que, como diria Pastor Justo Mellado, trabalharia com materiais simbólicos diretamente relacionados ao estado de manifestação daquele imaginário local (MELLADO, 2015, p. 165).

Sobre esse ponto, até havíamos comentado previamente nossa vontade em desassociar o programa da palavra “arte” – em desvincular os artistas de sua própria definição e talvez assim evitar a fadiga de ter que se desconstruir noções já pré-concebidas, atreladas ao lugar de prestígio, à áurea de “criador” ou à ideia de um sujeito cuja função seria a de externalizar uma expressão interior. Ao fim e ao cabo, o que queríamos era justamente experimentar um exercício de ressemantização do sentido tradicionalmente atribuído ao papel de artista. Imaginávamos que o abandono do termo pudesse ajudar a deixar para trás (pelo menos provisoriamente) a condição hierárquica trazida pela própria arte, para fazê-la circular entre nós como uma ferramenta a mais entre as outras práticas sociais e demais ferramentas da cultura. Por fim, no entanto, a estratégia nunca foi levada adiante. Toda negociação com a Secretaria de Educação e Cultura sempre exigiu a discriminação do programa como uma atividade atrelada ao orçamento da cultura e, além do mais, como a incorporação de “artistas” (ainda mais se fossem estrangeiros) agregava aos olhos da gestão pública valor à proposta como um todo, acabamos nunca abordando nossas estratégias de trabalho a partir de outro léxico semântico.

Naquele momento Laura e Rodolfo já vinham consolidando uma rede de parceiros em cada vilarejo que atuaria como pontos de apoio irradiados pela extensão da área municipal. Cada representante distrital (o subprefeito de cada povoado, junto de seus assessores), estaria também disponível no acompanhamento da dinâmica do projeto e seria um alicerce frente às dinâmicas de logística, de transporte e acomodação. Mas antes que os artistas se deslocassem cada qual a suas localidades específicas, o grupo ficaria reunido conosco, membros da equipe de coordenação, durante alguns dias na cidade de Lincoln, acomodados numa só casa, a fim de conduzirmos uma

sequência (bastante intensa, diga-se de passagem) de reuniões de alinhamento conceitual, de estudo territorial, bem como uma primeira instância de encontro com representantes da sociedade civil. Esses primeiros dias de trabalho visavam não só reconhecer aspectos da paisagem social, subjetiva e geográfica do território como um todo, como também formar um espaço de discussão e problematização a respeito de procedimentos de pesquisa *in loco* (tais como estratégias de criação, metodologias de escuta, bem como instâncias de mapeamento e de identificação de práticas culturais, saberes específicos, histórias locais, postos de poder, espaços de disputas, etc.).

Assim que o programa de residência assumiu caráter de continuidade nos anos subsequentes, nossos métodos de trabalho também começaram a sofrer sua própria revisão. Processos postos em prática desde o princípio que se mostravam produtivos eram mantidos, enquanto outros foram tendo que ser remodelados, adaptados ou melhorados de acordo com a experiência anterior. Um exemplo disso foi a definição do formato do primeiro encontro com membros das comunidades, antes do grupo de artistas definir o povoado onde cada um iria trabalhar. Nesse dia, reuniam-se artistas e toda equipe da residência junto com moradores que se interessavam pela proposta, além das autoridades políticas distritais. A ideia era estimular uma conversa em que habitantes de cada povoado trouxessem considerações das localidades onde moravam e que isso fosse disparando um debate coletivo, capaz de refletir convergências e divergências sobre o modo como aquelas percepções eram construídas no enunciado daqueles diferentes atores sociais. A etapa era um momento importante, não apenas para a criação de vínculo, mas para se estabelecer um contato com as intersecções existentes entre diferentes setores (autoridades públicas, imprensa local, diretoras de bibliotecas, professoras escolares, produtores rurais, imprensa local, etc.) objetivando um maior conhecimento sobre aquele contexto de interesses, poderes e subordinações.

No encontro realizado no primeiro ano de residência, porém, algumas decisões nossas enrijeceram o formato da reunião. O teatro onde fora agendado o evento tinha palco e plateia, o que gerou uma formalidade desnecessária e um conseqüente distanciamento entre comunicador e interlocutor. O microfone que entrou em cena para que todos se escutassem afastou aqueles desacostumados a se pronunciarem em público, tirou a vontade de participação da professora do jardim, da bibliotecária ou de funcionários da prefeitura mais tímidos que haviam viajados quilômetros para participar daquele espaço de encontro e deu, por conseqüência, protagonismo aos representantes políticos locais. E assim, além do fracasso em estimularmos o compartilhamento de considerações espontâneas vindas de diferentes ângulos sociais, institucionais e territoriais, deu-se espaço à predominância de uma retórica publicitária voltada a valores turísticos regionais e ao destaque de logros, méritos e conquistas recém alcançadas, elencadas pelas figuras de poder, em uma ênfase de narrativas de auto enaltecimento que se aproveitava da plateia reunida para um discurso





Imagens página da esquerda:
reuniões de trabalho com artistas residentes na 2ª edição do programa Comunitaria, no ano de 2017.

Imagens página da direita:
Encontro de apresentação final da residência (1ª edição), realizado no Teatro Portapia de Lincoln, 2016; primeiro encontro comunitário com moradores de Lincoln (1ª edição), 2016; e primeiro encontro comunitário (4ª edição), no ano de 2019. Fonte: Arquivo Comunitaria





Encontro comunitário entre organizadores da residência e moradores do povoado de Bayauca, realizado na antiga casa de cinema já desativada, no ano de 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria

eleitoreiro. É claro que também isso tinha potência como material de estudo; mas, de todo modo, aquela experiência nos levou a repensá-la posteriormente e a quebrar a lógica microfone-plateia-apresentador nos anos subsequentes.

Os encontros passaram então a se dar em rodas; o *mate* e as *faturas*⁷ saídas do forno entraram em cena ajudando a trazer alguma informalidade. Nesse formato, moradores começaram a se aproveitar da ocasião para compartilhar projetos individuais, para resgatar memórias mais antigas, para relatar costumes locais ou para expressar apegos seus com o lugar onde sempre viveram. Outros, mais pragmáticos, abriam cartas a serem lidas nas quais narravam aquilo que merecia valorização, pronunciando listas de assuntos pendentes ou de pautas ignoradas, tornando-se já atentos ao fato daquela

7

Variedade de pães e *medialunas* (*croissants*) de massa doce, geralmente folhadas, introduzidas na Argentina pelos imigrantes europeus e adaptadas ao costume local.

espécie de assembleia assegurar um posto de visibilidade. A cada ano, a participação pública ganhou escala. As rodas tornaram-se maiores, o que foi nos exigindo a criação de estratégias para se organizar o tempo de fala. Além do mais, foi se tornando mais comum o relato de moradores que haviam se aproximado de artistas em edições anteriores e que, portanto, queriam compartilhar um pouco do que haviam vivido. Alguns desses, até trouxeram consigo seus próprios entendimentos e reformulações sobre a ideia de arte, reorganizados a partir da vivência que tiveram junto a ela.

Finalizados esses dias de encontros, artistas começavam a debater seus interesses de pesquisa e se direcionavam às localidades onde passariam as próximas semanas. Só então se emancipariam do resto do grupo e passariam a conduzir estratégias de maneira individual, enfrentando dificuldades como a timidez, o tédio, a solidão, impasses com o idioma, empecilhos técnicos ou de acomodação, desconexão de sinal telefônico (a lista aqui pode ser grande), dependendo de cada caso. Essa etapa do trabalho, especificamente, também exigia curiosidade – e um tanto de improviso. Exigia também certo grau de atenção frente aos discursos explícitos que a comunidade lhe dirigia; às incoerências entre esses discursos; às falas não ditas; ou aos incômodos manifestados. Alguns artistas traçavam objetivos e planejamentos (quando já interessados em investigar aspectos específicos), outros, deixavam-se levar por acenos e convites. Durante esse período, a equipe de coordenação formada por mim, Jorge Sepúlveda e Guilhermina Bustos, além dos idealizadores Laura Khalloub e Rodolfo Sala, organizava viagens para visitar cada artista durante o processo de residência. Nossa equipe também contava com Pau Cann, fotógrafa e cinegrafista local que contribuía com a formação de arquivo da residência. Eram dias em que percorríamos grande quilometragem, em que anotávamos muitas das percepções e especulações que surgiam como ponto de partida por parte de cada artista e que tentávamos acompanhar e registrar as ideias e os esboços de proposições que iam aparecendo em cada contexto.

Comunitaria

narrativa de um acompanhamento in loco

Sáimos de Lincoln num dia seco de céu azul. Dirigimos cerca de duas horas até chegar em Las Toscas, povoado onde nos encontraríamos com Leonardo Remor, artista brasileiro, participante da 1ª edição do programa Comunitaria que havia sido acolhido na casa de Roberto Cabrera, subprefeito do vilarejo que vivia com sua mulher e seu filho Roque. Las Toscas era um distrito pequeno com cerca de 470 habitantes, localizado à 88 quilômetros de Lincoln. Povoados como aquele, cujo acesso se dava apenas por estrada de terra, exigiam que coordenássemos nossas viagens em sincronia com a previsão do tempo. Era o clima que comandava o cronograma de deslocamento, já que em dias de chuva, ou mesmo logo depois dela, nosso carro não alcançava chegar.

Como de costume, chegamos no vilarejo na hora da sesta. A única pessoa desperta naquele início de tarde deveria ser Leonardo, que já nos esperava na sala de estar da casa onde estava hospedado com a porta aberta para aguentar o calor que chegava com a força do fim do ano. Com a máquina fotográfica, cadernetas e blocos de nota sob a mesa, o artista começou a reunião lembrando em voz alta as anotações que fizera durante o encontro com representantes comunitários alguns dias antes de chegar ali. Disse que havia registrado a fala da diretora escolar; disse que gravara sua voz de orgulho comentando que Las Toscas era o único vilarejo do município que possuía um carrossel; repetiu suas palavras dizendo que “o brinquedo se situa bem no meio da praça central, é todo artesanal e pintado à mão”. Com o dicionário em frente, Leonardo abriu o livro na altura que indicava a marcação e começou a ler os

sentidos da palavra ‘tosco’ no idioma português: “algo sem acabamento, bruto, cru, natural, não alterado; algo malfeito ou mal-acabado; algo grosseiro e até rude”. De pronto, o tal carrossel, sua artesanaria e sua relação com o povoado viraram pontos de interesse.

Na sequência, contou-nos que vinha almoçando todos os dias no refeitório da escola e por conta disso tinha se aproximando das crianças do ensino fundamental. Desde que chegara no vilarejo, um grupo de meninas e meninos entre sete e doze anos já o esperava na rua com um cartaz erguido ao alto, dando-lhe boas-vindas. A partir de então, onde ia, o bando o acompanhava junto. Todos os dias, ao sair da escola, notava que a turma se juntava em peso no tal carrossel da praça central. Mas o carrossel sobre o qual todos se referiam estava desativado. Era apenas uma estrutura de engrenagem envelhecida, de hastes enferrujadas que rangia bastante. Os desenhos eram sim feitos à mão, mas nunca haviam sido terminados. A pintura, que trazia ilustrações de personagens de desenhos animados do Walt Disney, estava descascando e sumindo há tempos da superfície de metal. Além do mais, o carrossel estava vazio. Não havia nenhum daqueles típicos animais ou carrinhos de brinquedo que servem de assento e rotacionam ao redor. Era apenas uma carcaça de ferro desativada. Ainda assim, uma vez que soava o sino de encerramento do horário escolar, Leonardo contava que via uma multidão de meninos agarrando-se pelas hastes, correndo pelas bases de ferro, tentando acionar com o próprio corpo o movimento daquele brinquedo pela metade.

Somado o tempo, o carrossel estava desativado há mais de 16 anos. Leonardo contou-nos que o senhor que o cuidava fora demitido por falta de verba e então retiraram seu motor. Segundo soube, as crianças continuaram a girar mesmo assim. Em seguida, com receio de que se machucassem na brincadeira, a subprefeitura providenciou a retirada dos animais de brinquedo. Mas mesmo sem assentos, o pessoal seguiu usando. Apoiavam-se nas barras de ferro e empurravam a estrutura no próprio corpo, impulsionando a rotação. Foi então que a municipalidade colocou um cadeado. Como o medo de acidente era grande, foi o jeito que encontraram para impedir o uso. Alguns meses depois, com um alicate conseguido em alguma mecânica ali por perto, as crianças romperam o cadeado e seguiram girando.

Tomando a máquina fotográfica em mãos, Leonardo foi passando por toda a sequência de imagens que havia clicado pelas ruas de Las Toscas, até encontrar a que queria nos mostrar. “Acho que minha proposição de trabalho vai partir daqui” (REMOR, 2016). Concluiu a sentença mostrando-nos os velhos assentos de brinquedo que encontrara no dia anterior ao visitar a casa da subprefeitura. A imagem trazia um amontoado de animais em madeira – um leãozinho, um pato, um ganso, um potro, um porco, etc. até uma espaçonave que bagunçava um pouco a taxonomia – tapados por uma lona de plástico, jogados no quintal



■ Registro do Carrossel de Las Toscas. Imagem de Leonardo Remor tirada no marco do programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



do pátio, nos fundos da sede municipal. Foi vendo aquela fauna inanimada, já tirada de circulação, que Leonardo começou a traçar sua ideia de trabalho. Intitulado *La Calesita* (“o carrossel” em castelhano), a proposta que esboçava naquele momento tentava lançar luz àquele foco de energia concêntrica disparada todo o dia, em plena praça central, no coração do vilarejo, já que, ao seu ver, o carrossel mostrava-se como uma matriz: como cerne da vitalidade ativa e diária daqueles pequenos moradores de Las Toscas.

Quando terminamos a reunião e saímos do distrito de volta à estrada, a ação pensada por Leonardo ainda não havia sido executada. Ele teria ainda dez dias para concluí-la, de modo que só pudemos visualiza-la um pouco depois, no evento final de apresentação. Quando encerrávamos o período da residência, montávamos um encontro, sediado em Lincoln, no qual se juntavam famílias e moradores de todos os vilarejos (o que em geral reunia um grupo de cerca de oitenta a cem pessoas), interessados em ouvir os relatos das experiências que haviam sido ativadas pelo Comunitaria nas onze localidades do município.

Neste dia, com uma tela de retroprojeter no plano de fundo, Leonardo e uns dez meninos se reuniram no encontro de apresentação a contar o que haviam produzido nas últimas semanas. Juntaram-se em frente à plateia ao redor de uma mesa e começaram a apresentar a série fotográfica que fora realizada em conjunto. “Desde que Leo encontrou os animais do carrossel no quintal da subprefeitura, ele começou a nos perguntar qual seria o habitat de cada um deles, onde cada um estaria morando se não tivessem sido retirados de circulação” – começou dizendo um daqueles meninos, talvez o mais descontraído. “Foi assim que começamos a pensar qual seria o lar de cada um e como nós os levaríamos até esse lar”.

As imagens que apareciam projetadas na tela atrás foram tirando algumas risadas do público. Entre o grupo que apresentava o trabalho encontrava-se também Roberto Cabrera, o único adulto ao lado de Leonardo. Roberto, que era subprefeito e também o anfitrião que recebera o artista em casa, havia acompanhado a ação do início ao fim. Fora ele quem guiou Leonardo nos primeiros dias de pesquisa. Fora ele quem havia autorizado os meninos a retirarem os animais do quintal da prefeitura para usá-los no projeto e também quem deu sequência a algumas das discussões disparadas através experiência, mesmo depois do retorno do artista a seu país de origem.

■ Peças de brinquedo do carrossel encontrada no pátio dos fundos da sede da subprefeitura de Las Toscas. E registro das crianças brincando no carrossel. Imagem de Leonardo Remor tirada no marco do programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria



La Calecita. Ação de Leonardo Remor realizada programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria

Ele saía a caminhar todo dia. Mesmo após o almoço, quando o sol castigava, ele saía a pernear daquele jeito atento dele em busca de alguma coisa que eu nem entendia. Depois, chegava em casa e começava a me perguntar coisas sobre a lagoa, sobre a incidência do sol, sobre o horário do vento, sobre a estação de trem ou sobre o motivo pelo qual se formavam áreas secas no entorno do pasto verde, nas plantações de trigo. Comecei a entender que ele estava reconhecendo os locais onde queria fazer as fotografias. Como eu conhecia tudo por lá, fui explicando e dividindo algumas informações com ele. Leonardo fez amizade rápido com as crianças daqui. Lembro que as aulas escolares terminavam às 16h00. E nesses dias, antes das 16h15 já apareciam mais de dez pequenos aqui na porta de casa chamando por Leonardo. Quando eu via, estava toda aquela meninada subindo na minha caminhonete, fazendo esforço para carregar aqueles ‘carrinhos’ e me pedindo para dirigir até a lagoa para fotografarem o ganso dentro d’água. Foi assim que começamos as sessões de fotografia. Eu ajudava levando as peças do carrossel até o local da foto, já que eu tinha caminhonete. Começou a ter até briga, porque todo mundo queria entrar no carro, mas eu não podia levar aquele tanto de gente. Leo e meu filho Roque tiveram que organizar aquele grupo todo. Eles começaram a formar pequenos grupos de apoio para cada sessão de foto. Acho que a sessão de foto feita na estação de trem foi feita pelas meninas, se não me engano. Isso, o ‘trem’ foi fotografado por elas junto onde hoje passa a antiga linha férrea. Lembro que o ‘porquinho’ se deslocou até a pocilga, o ‘pato’ juntou-se com os gansos e inclusive a ‘espaçonave’ aterrissou no campo de soja, junto a uma área aberta de plantação de trigo já seca. Todas essas imagens eram arranjadas e encenadas pelo grupo de meninos que acompanhava Leonardo. O ‘barquinho’, assim como o ‘ganso’, também foi para dentro d’água, mas ele logo afundou, porque era pesado demais. Então os meninos davam seu jeito de ficar segurando por baixo enquanto batíamos a foto. E tudo isso abaixo de um sol que queimava e queimava. (CABRERA, 2016)

Naquele dia de apresentação do trabalho, enquanto narravam cenas de bastidores, viam-se registros do grupo arrastando peças pra lá e para cá, distribuindo ‘animais’ de brinquedo pelo povoado, montando cenários e revezando-se entre fotógrafos e modelos ao redor de uma câmera que circulava de mão em mão¹. Além do mais, um vídeo que documentava o ponto de partida do processo criativo (no qual se via o grupo de meninas e meninos apossando-se do carrossel, na reprodução de uma rotina já estabelecida ao fim do horário escolar) foi também mostrado naquela tarde em Lincoln. Nele, ficava visível tanto o vigor que irrompia todo o dia à tarde em plena praça central, como uma dinâmica de articulação e engajamento já existente, migrando sem resistência à propositiva de *La Calesita*.

1

Os registros visuais daquelas cenas, onde via-se Leonardo seguido sempre por um grupo de crianças, lembravam do argentino conceitualista Alberto Greco em suas ações colaborativas realizadas com a comunidade de Piedralaves, intituladas *Gran manifesto-rollo del Arte Vivo-Dito*, no início dos anos 1960, percorrendo as ruelas da aldeia espanhola com a máquina fotográfica em punho, rodeado sempre de uma turma de pequenos que o acompanhavam onde ia. O trabalho de Alberto Greco vem sendo resgatado pelo caráter percursor de experimentação da linguagem performática e colaborativa e ganhou retrospectiva individual no Museo de Arte Moderno de Buenos Aires no ano de 2022, na exposição *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* Curada por Marcelo E. Pacheco, María Amalia García e Javier Villa.



Imagens acima: Registros de produção de *La Calecita*. Ação de Leonardo Remor realizada programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria. **Imagem ao lado:** Registro da reativação do carrossel, dia de inauguração, 2017. Fonte: Arquivo Comunitaria

Vivo no imaginário tanto dos mais jovens, como dos mais velhos, o carrossel já fazia parte da identidade local. Desativado ou não, registrava não só um local de sociabilidade, como um espaço público por excelência. Nesse sentido, mais que uma série fotográfica desenvolvida em parceria com as crianças locais, a ação era também uma sinalização da própria autonomia propositiva previamente mobilizada no entorno do carrossel. Se aquele patrimônio fora disponibilizado e também interditado pelo Estado, o rompimento do cadeado que impedia seu movimento, podia também ser visto enquanto metáfora – e a reação das crianças àquele impedimento podia ressoar como um gesto reivindicativo, de modo a situá-las como sujeitos também ativos na participação civil local.

Ainda assim, a ação de Leonardo nunca teve qualquer interesse em mediar articulações entre a sociedade e o poder municipal, seja mobilizando a comunidade a debater os usos daquele espaço público, seja negociando algum acordo de reparo ou manutenção com relação ao maquinário do carrossel – ainda que até pudesse, eventualmente, catalisar discussões a respeito. O esforço de *La Calesita* foi na contramão de qualquer resolutiva prática. A propositiva operava no marco simbólico e sua vontade era a de transbordar aquela ludicidade concentrada no ponto central do vilarejo, para além dos limites da praça e do perímetro urbano, apenas registrando uma força de mobilização que há tempos já era constante e existente por lá. Ainda assim, a passagem de Leonardo por Las Toscas reacendeu diálogos sobre o futuro do carrossel, de modo que um ano após a experiência, ele fora reformado e reativado pela prefeitura, encontrando-se atualmente ativo no vilarejo. O evento da reinauguração prestou homenagem a Leonardo Remor. As fotografias tiradas encontram-se hoje dentro das casas dos moradores participantes da ação.



* * *

A menos de quinze quilômetros de Las Toscas, Jo Muñoz, artista chilena, hospedava-se no distrito de Carlos Salas, povoado mais distante do centro urbano de Lincoln. Com cerca de 260 moradores, o distrito situava-se bem na fronteira do limite municipal, tornando-se um tanto isolado do resto.

Entramos no vilarejo já era fim de tarde e seguimos a caminho da *pulperia*, bar em que nos encontraríamos com Jo Muñoz para conversar sobre seu processo de trabalho. Apesar do ritmo lento de cidade pequena, a população já estava acordada. Já se via alguns meninos circulando de bicicleta, bem como a movimentação de automóveis cruzando de um lado a outro. Ainda que Carlos Salas contasse com menos de quinze quarteirões de um extremo ao outro, quase ninguém andava a pé.

Estacionamos na *pulperia* um pouco antes do horário marcado. Jo Muñoz entrou logo em seguida, vestindo as galochas que havia ganhado de presente dos moradores no dia em que chegara ao vilarejo. A artista estava se alojando na casa de Evelina, mãe de uma deputada da província que morava às margens do povoado. Evelina vivia no campo, tinha plantações de cevada e criava galinhas. O acesso de Jo à casa requeria uma camionete (ou galochas em dia de seca), já que as poças d'água permanentes mal permitiam o cruzamento a pé.

Naquele dia, a artista já trazia consigo um tanto de histórias do local – na grande maioria ligada aos incidentes de cheias que marcavam a vida por lá. Ao seu ver, eram as cheias que organizavam as memórias do povoado. “Parece até o Chile”, dizia Jo, referindo-se ao modo como até hoje seu país organiza seu passado pelas datas dos terremotos. “Evelina disse que nascera antes da enchente de 1975, sua filha veio depois da enchente de 1987..., aqui as histórias também se ordenam assim, com a diferença que, nesse caso, são as inundações quem estipulam o marco temporal” (MUÑOZ, 2016).

Aquela era uma briga de dois extremos; em dias de seca, a rotina da população dificultava-se por dias a fio. Em dias de chuva, a água arrastava o que atravessava seu caminho e interditava qualquer movimento. A água gerava um lodo e uma umidade que ficava gravada eternamente como vestígio nas paredes internas e externas das construções da comunidade. Jo nos fez olhar pela janela do bar em direção à rua e verificar o quanto a tonalidade das casas mudava entre

a parte inferior e a parte de cima, tingidas pela água que acumulava com o tempo. A chuva ainda impossibilitava o cultivo para a produção e bloqueava o deslocamento pelas estradas de terra. Ninguém saía da cidade ou nela chegava em dias de chuva. O interesse dos moradores pela pavimentação da estrada dividia opinião. Havia um receio pela “chegada de ladrões” ou de visitantes que pudessem depredar o local. Enquanto isso, moradores a favor travavam debates com subprefeitos e representantes comunitários reivindicando acesso mais fácil aos serviços de cidades vizinhas. De modo geral, o que Jo Muñoz parecia constatar nas impressões que recolhera da sua estadia em Carlos Salas era que as chuvas sempre apareciam como um tema comum, tanto em relatos recentes, como em outros mais antigos.

As histórias de enchentes daqui estão cheias de histórias tristes. Vestidos de noivas sendo carregados em malas acima das cabeças no cruzamento de alagamentos para evitar que se sujassem, aniversários fracassados, desavenças familiares, abandono e, acima de tudo, muita dor. Mas muitas dessas histórias são acompanhadas de risos, já que elas também viraram aventuras. Os anos concatenados de enchentes permitiram que os habitantes fossem criativos, inventivos. São conhecidas as charretes improvisadas que foram usadas e reinventadas nas maiores enchentes, levando pessoas ao hospital, crianças à escola e outros motivos de vida ou morte. Quando chove, ninguém pode sair. Mas ninguém parece querer sair de Carlos Salas. São uma resistência romântica a tudo que lhes acontece. Quando você pergunta sobre as casas abandonadas, eles apelam ao fato de que aqueles que saíram queriam estar nas grandes cidades, junto ao ‘progresso’, onde encontram mais oportunidades. Ninguém parece associar o abandono às enchentes. São na maioria filhos de colonos italianos e espanhóis que trabalham no campo e hoje sustentam a economia argentina. Todos aqui lutam há anos pela pavimentação da estrada. Nem todos, mas muitos, sim. Certa vez, houve uma grande inundação. O Estado não ajudou ninguém, até que as mulheres montaram barricadas na subprefeitura até conseguir apoio dos militares para que viessem resgatá-las. As mulheres têm grande ingerência na comunidade. Aqui, todos parecem adorar as instituições e os estabelecidos. Apesar das inundações, Carlos Salas parece-me alegre. Eles têm uma companhia de teatro, um grupo de música, fazem festas, piqueniques no campo, riem e se divertem, e também tiram fotos das enchentes, das charretes improvisadas, da ambulância chegando em dias de estrago. Parecem se divertir bastante em meio a essas situações de caos. Nancy, uma moradora daqui, contou-me que uma vez ela fez uma brincadeira com Miguel. Juntou o barro acumulado das chuvas com o esterco seco da vaca e colocou nele creme e enfeites de bolo. Quando o bolo fora entregue à Miguel, tiveram que contar do que se tratava antes que servisse aos convidados da festa na hora do parabéns. Miguel é um personagem chave. É o cabeleireiro de Las Toscas e tem um vasto arquivo de fotografias daqui. Os avós, em geral, também são um elemento chave para a memória. Suas histórias são incomparáveis. Quero ouvi-los mais, enquanto ainda estão por aqui, ainda que suas memórias pareçam montar ficções que constroem e destroem

intermitentemente a realidade de hoje. A água aqui é salgada. Apenas em alguns locais se encontram torneiras com água da chuva (fresca). A água é escassa e abundante ao mesmo tempo. Defini que meu projeto será sobre a água, as enchentes, a memória e o humor que acompanha tudo isso (MUÑOZ, 2016).

Aquele dia no bar, Jo acelerava sua fala dizendo que já tinha uma ideia em mente sobre o que gostaria de propor como ação poética na localidade de Carlos Salas, ao mesmo tempo em que avisava que um episódio que lhe cruzara o caminho já a havia desviado para outro lado. Contou-nos que um grupo de mulheres a havia contatado para levá-la a visitar o espaço onde planejavam montar o futuro museu comunitário de Carlos Salas. O lugar eleito era antiga estação de trem – espaço cuja sala recém reformada, limpa e pintada toda de branco vinha sendo preservada para acolher os objetos que serviriam como acervo expositivo. Mas a pretensão daquele museu, nas palavras da artista, era tornar-se um “mausoléu de objetos mortos” (MUÑOZ, 2016). O intuito era reunir (do povoado ou de fora dele) tudo aquilo que mostrasse algum mínimo coeficiente de carga histórica (indumentária do início do século passado, um telefone da década de 1960, talheres de prata, alguns mobiliários, etc.), ainda que a biografia dessas peças, há tempos, já tivesse sido extraviada pelo caminho. O grupo à frente do planejamento do museu (um grupo de mulheres coordenado por Silvia, diretora da escola, responsável pela biblioteca popular e por boa parte das ações culturais da cidade) havia convidado Jo Muñoz para se somar à equipe do projeto, de modo que ela pudesse trazer seu conhecimento para ajudar na organização do acervo, na montagem do espaço e, com sorte, nos preparativos de sua inauguração, cujo intuito era que se desse o quanto antes. Jo, que já tinha experiência de longa data em instituições de arte na cidade de Valparaíso, recebeu aquilo com boa dose de desânimo. Inscrevera-se no programa de residência justamente para se distanciar da lógica museal dos espaços de cultura que já dirigiam sua rotina de trabalho. De todo modo, tampouco se sentiu à vontade a negar o convite.

“Acabei marcando uma nova reunião com a equipe de mulheres que havia feito o convite e comecei indagando o porquê do museu” (MUÑOZ, 2016). A resposta que Jo ouviu do grupo era a da importância de se ter um espaço que conservasse a memória do povoado. A questão era como se organizar a memória; ou mais ainda, o que representaria aquela memória coletiva. Como aqueles relatos de enchentes não lhe saíam da cabeça, Jo Muñoz se virou ao grupo e fez uma proposta: “talvez pudéssemos partir de um acervo de imagens já existente, algo que já integre e estructure a memória local” (MUÑOZ, 2016). Segundo ela, as inundações que atingiam o povoado infiltravam-se nos relatos compartilhados e nas fotos familiares. Desde que chegara em Carlos Salas, Jo já havia visto um tanto de imagens penduradas em porta retratos dentro das casas ou em álbuns engavetados que contavam um pouco das circunstâncias de enchentes que enfrentavam a cada tanto. Evelina e Miguel tinham uma porção

dessas imagens em casa e certamente outros habitantes do povoado deviam tê-las também. Foi então que propôs às moradoras um desenho de museu que pudesse armazenar esse arquivo fotográfico – um acervo atravessado por um elemento em comum. Esse elemento seria a água: e tudo que ela tem disparado enquanto força, trauma e também enquanto resistência pela comunidade de Carlos Salas.

Quando saímos do bar em direção de volta à Lincoln, a artista já havia esboçado um plano de ação para viabilizar a ideia. Percorreria o povoado junto da equipe de planejamento do museu e acessaria vizinhos para começar a montar o arquivo comunitário. Visitaria também Miguel, quem já tinha muito material em mãos e buscaria mapear outros registros visuais que pudessem ser incorporados.

O museu inaugurou-se logo depois. No dia de abertura, não havia nenhuma imagem exposta na sala. O cômodo branco já não era mais branco – ao menos não inteiramente – já que agora trazia uma linha marrom feita em barro que recorria todo o ambiente. Junto à linha (que fazia alguma alusão à marca de sujeira deixada pela água que ascendia as paredes das casas do povoado em dia de chuva), liam-se as datas referentes às inundações que mais haviam impactado a região. No espaço expositivo, sob uma mesa de madeira alocada bem ao centro, uma maleta aberta reunia o conjunto de imagens que haviam sido compiladas a formar o acervo do museu. Junto a ela, um texto convidava o público a reconhecer cada imagem e a posicionarem na parede, de acordo com seu marco temporal. Além do mais, Jo propôs outra atividade. Quem quisesse, poderia escrever em tinta solúvel qualquer memória que quisesse apagar e para isso, um recipiente com água posicionava-se no canto da sala.

E assim, o público que chegava a conhecer o novo museu foi aos poucos revivendo aquele álbum coletivo e montando-o pelo espaço. Reviam-se em imagens antigas, lembravam de cenas esquecidas há algum tempo, tomavam conhecimento de histórias que nunca antes tinham escutado, enquanto uns caíam em risada ou se deslocavam pela sala com fotografias em mãos a fim de mostrar alguma coisa a alguém. A presença constante das inundações nas fotos de família avisava sua recorrência. Mas aquele, que era o signo inegável da tragédia, parecia também ganhar outro sentido, ou, pelo menos, deixava-se ser atravessado pelo riso, pela saudade e pelo humor que, ao fim e ao cabo, era frequentemente acessado junto a essas lembranças de dor. O evento de abertura do museu também contou com um espetáculo de folclore na plataforma da estação.



Sem Título. Ação de Jo Muñoz realizada no Museu Comunitário do povoado de Carlos Salas. Programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria.



A intervenção de Jo permitiu que víssemos outra forma para se abordar aquilo que já queríamos transmitir. Com a diferença que a forma como ela agenciou tornou nosso processo mais dinâmico e nos facilitou a criação de um espaço de ativação de memória que nos interessava organizar. Situações habituais para nós, como a de atravessar uma poça d'água de galochas ou a de conviver com a umidade impregnada nas paredes de casa, parece ter sido alguns dos pontos que dispararam o olhar de Jo e que viabilizou essa proposta de trabalho onde passamos a nos atentar de outra forma às repetidas enchentes que vivemos por aqui. Na verdade, as cheias viram desculpa para aquele encontro e tornaram-se motivo para se recordar todas aquelas histórias que vivemos em comum. (BRESCIA, 2016)

No evento de encerramento do programa de residência, o projeto do Museu de Carlos Salas foi apresentado por Jo Muñoz junto do grupo de mulheres da equipe do conselho. Naquele dia em Lincoln, quem esteve presente pode acompanhar um pouco do dia de inauguração da instituição, bem como do processo de ideação da formação de acervo e da ação proposta no dia de abertura. Ao repartir aquelas histórias familiares com um público mais amplo, de fora do limite geográfico do povoado, os moradores da comunidade de Carlos Salas acabaram retirando essas imagens de sua esfera íntima, pessoal e particular, conferindo-lhes status de um bem simbólico local e coletivo. E ao relatarem sobre as experiências transportadas em imagem, assinalavam o reconhecimento das cheias como um dos seus principais embates; mas também como traço identitário e como marcos de superação.

* * *

Um ano depois da passagem de Jo Muñoz por Carlos Salas, o mesmo povoado recebera a visita da artista e arquiteta Carina Mercado. Original de Rosário, Carina foi participante da 2ª edição do programa de residência no ano de 2017. Urbanista de formação, começou sua experiência buscando anotar as disposições espaciais que conformavam o distrito. Sem bem me lembro, o primeiro comentário feito por ela no dia em que nos reunimos para a orientação do trabalho, era que a praça central se situava no limite da zona urbana, longe de qualquer casa, comércio ou instituição. Carina achou graça daquele distanciamento todo e do fato dos moradores ainda fazerem referência àquela praça como 'central'. Com o projeto de loteamento original do município em mãos, nos explicou que o exílio da praça se deu posteriormente à fundação do povoado. Em planta, a cidade ocuparia o dobro do tamanho. Mas ao crescer de

modo orgânico e sem muito planejamento, o distrito ganhou corpo de forma desordenada e foi evidenciando no tempo áreas vazias entre outras ocupadas; zonas abandonadas em meio ao que se tinha de construção. O vilarejo havia se formando sobre o loteamento de uma velha estância cujo dono falecera antes de conseguir escriturar todos os terrenos. Poucas pessoas tinham a escritura de suas terras e grande parte da comunidade ainda batalhava a conseguir a sua – seja para enraizar, seja para partir. Na concepção de Carina, aquilo explicava a sensação de não pertencimento que notou em alguns dos habitantes com quem pode conversar.

No dia em que nos encontramos em Carlos Salas, Carina foi aos poucos relatando alguns dos desejos, das discórdias, das narrativas de projetos de vida e também alguns dos reclamos coletivos que foi coletando durante seus dias de imersão. Muitos queriam partir. Havia, segundo ela, um tom melancólico nas falas ouvidas. Comentou que ouviu mais de uma vez relatos de que os povoados vizinhos eram melhores. Comentou ouvir a queixa pela saudade do trem, pela falta da estrada, pela falta do encanamento que facilitaria a chegada d'água ao local. A água surgiu novamente como ponto central na oralidade – a relação entre a água e aquela terra. Foi então que Carina começou a olhar para o barro como elemento central para guiar sua experiência por Carlos Salas. Decidiu partir do barro; de sua força, de sua agressão destrutiva, mas também da ludicidade que ele mesmo acionava.

Veio-me a ideia de construir um espaço plural, tomando a informação da terra, do barro, das inundações, das escrituras que lhes faltam, da sensação de pertencimento que lhes falta. Pensei em trabalhar com os jovens em um processo coletivo de construção e planejamento; pensei em reconstruir o povoado em maquete; para observá-lo, para que se observassem de cima a partir de uma planta baixa. Seria uma forma de definir e de redesenhar o lugar que já ocupavam e as relações que ali se estabeleciam. Talvez essa pudesse ser uma forma de se estimular alguma escuta em conjunto e de fazer visíveis algumas tensões. Elegi o urbanismo. Há uma ordem tranquilizadora nessa disciplina que pode chegar a gerar dinâmicas inclusivas ou a contribuir com processos de reinterpretação das regras com as quais habitamos. (MERCADO, 2016)

A artista elencara o barro – o encontro da água com a terra de Carlos Salas – como mistura de base para a construção. A partir disso, juntou moradores do povoado para dar algumas aulas de edificação de maquetes. Sua formação em arquitetura justificou aquele exercício. Edificariam a própria estrutura urbana da cidade de Carlos Salas, suas construções, suas praças, suas residências, sua velha e abandonada estação de trem. Talvez esse intercâmbio gerasse dinâmicas de troca; talvez essa troca pudesse mobilizar outros modos de planejamento.

Juntaram-se, inicialmente, uma professora, um ou outro adolescente e vários alunos da escola primária. Os adultos recusaram. Ficaram de fora, olhando de longe. Até então, Carina nem sabia ao certo como se daria a atividade. Só sabia que as maquetes seriam levantadas em barro – ainda que jamais houvera projetado qualquer coisa naquele material. Tiveram que usar papel cartão, grades de arame e madeira para sustentarem estruturas e divisórias. Usaram a água (aquela que tanto inundava) como liga para modelagem. Funcionou. A artista contou-nos que ninguém começou *maquetando* a própria casa. Dedicaram-se primeiro a modelar edificações públicas – a igreja, o clube e o museu – locais de uso comum. Ambientes íntimos ou privados “pareciam intimidar mais” (MERCADO, 2017). A certo ponto, a ação ganhou engajamento. Aos poucos, os adultos aproximaram-se para sugerir soluções, para fazer algum comentário e para corrigir uma coisa ou outra. Quando se viu, estavam lá fazendo suas próprias casas, aproximando-se de seus filhos e levantando construções de Carlos Salas que ainda não haviam sido feitas. Uma vez que começaram a ter mãos todo o conjunto de edificações institucionais, comerciais e também residenciais flutuando isoladamente, passaram então a especializar esse conjunto e suas partes entre si. Surgiu a demanda por entenderem as massas e os volumes que pesavam sobre a cidade, bem como a lógica e o arranjo que figuravam aquele sistema maior. “Veio a vontade de buscar dar ordem àquelas disposições urbanas, de respeitar a existência de um vizinho ao lado ou de outro mais distante. Veio o desejo de modelar casas que estavam abandonadas, de se enxergar os terrenos baldios e os vazios que separavam um lar do outro” (MERCADO, 2017), de modo que começamos a especializar todo o povoado, criando uma espécie de maquete de toda configuração urbana de Carlos Salas.

Tudo começou a partir de um gesto de modelagem e mapeamento, até que algumas interferências começam a aparecer naquele exercício de representação. A prática da modelagem, por excelência, foi permitindo alterações no desenho e dando corpo a novos projetos. Começaram a desconsiderar a literalidade representativa e a rejeitar a necessidade de retratar fielmente na miniatura a tradução daquele espaço social. A coisa foi ganhando alguma autonomia. Reconstruíram a praça conforme seu desejo – não uma praça distante, beirando a fronteira do município, mas próxima dos entrecruzamentos centrais. Projetaram mais espaços de sociabilidade (que pareciam fazer falta) e desconsideraram os que não estavam sendo utilizados. Casas aumentaram de tamanho, ganharam jardins, reformaram seus cômodos. Algumas, até ganharam passagens secretas. Em meio à construção mimética, surgiu a materialização de vontades individuais, que davam ideias a quem arquitetava ao lado. Carina entendeu o caráter lúdico da lida com o barro como o disparador de um vetor criativo e de fabulação, ao ver aquela atividade

Del Desierto y los Oasis. Ação de Carina Mercado realizada no povoado de Carlos Salas no programa de residência Comunitaria, 2017. Fonte: Arquivo Comunitaria





Del Desierto y los Oasis. Ação de Carina Mercado realizada no povoado de Carlos Salas no programa de residência Comunitaria, 2017. Fonte: Arquivo Comunitaria





como uma possibilidade de reforço dos elos entre aqueles que modelavam e sua própria terra. Quem sabe a escala em miniatura, ao invocar um olhar do alto em sobrevoo, tenha disparado alguma sensação de propriedade, ou de pertencimento, ao menos durante o período que durou aquela ação.

A comunidade levou alguns dias envolvida nisso, até reconstruir um novo povoado por inteiro. O processo de autoconstrução ativou um tanto de conversas sobre planejamento urbano e reformas residenciais, em grande medida incitado pelas próprias crianças, que foram as que primeiro se engajaram em encabeçar aquela atividade de redesenho e de auditoria sobre a composição social e estrutural do local onde viviam. O resultado ficou espacializado ao ar livre no terreno da praça tida como central, até vir a primeira chuva. As maquetes se desfizeram quando a água chegou. O relato da experiência foi apresentado posteriormente às comunidades dos distritos vizinhos, na instância de apresentação final no encontro de encerramento da residência. Além de Carina, quem narrou a experiência vivida em Carlos Salas foram os que primeiro se envolveram com as maquetes, ao lado de seus pais.

* * *

Nos reunimos com Irene Serra, artista argentina natural de Buenos Aires, participante da residência Comunitaria de 2018, no pé de alguma árvore junto à pequena igreja de Triunvirato, bem onde se fazia o limite entre a zona urbana e a imensidão da paisagem agrícola que avançava horizonte afora pelo entorno do distrito. Triunvirato era o segundo menor vilarejo do município e estava localizado a uma distância relativamente próxima à sede-distrital de Lincoln, a 24 quilômetros, dos quais somente dois deles se davam por chão de terra. À época, contava com menos de 100 habitantes; população essa que possivelmente, hoje, seja ainda menor.

A dependência da localidade ao acesso de alimentos foi uma das primeiras questões que chamaram a atenção de Irene. Praticamente tudo vinha da cidade. Segunda observara, boa parte das casas até contavam com enxadas, foices e facões terçados guardados pelos quintais dos terrenos, mas aquele ferramental de plantio parecia, há algum tempo, ter sido deixado de lado. Irene não havia conhecido ninguém que tivesse alguma horta ou que se dedicasse a qualquer tipo de prática de agricultura de subsistência. A distribuição de guarnecimentos e utilidades vinha sempre de fora e ocorria, com sorte, uma vez por semana por um pequeno caminhão que vinha de Lincoln. Para a artista, havia algum descompasso temporal e tecnológico entre a pequena área urbana (carente de qualquer autonomia produtiva e circunscrita

num território capaz de ser atravessado a pé) e a estrutura de tratores, semeadeiras e pulverizadores que otimizavam em peso a produção de trigo, com cada vez mais baixa demanda de mão de obra local. Atenta a essa margem que fazia divisa entre o povoado e a área rural, Irene foi guiando a conversa a fim de traçar alguns dos fatores simbólicos e culturais que viu implicados nessa fronteira.

Ao longo dos dias em que havia permanecido por lá, fora estabelecendo alguns laços com a comunidade. Dormia em um quarto improvisado dentro da subprefeitura distrital, acompanhou os vizinhos nas rodas de conversa, participou dos carteados no clube e ouviu as histórias dos turfes, suas medalhas, premiações e motivos de orgulho. Durante a estadia, foi observando também a presença que a cultura tradicional exercia nos costumes e hábitos locais. Aqueles que acordavam cedo para ir pro campo (entre os poucos que garantiam algum trabalho), que tomavam *mate* para se despertar, que ouviam as *milongas*, *cumbias* e *bachatas* tocadas nas rádios e tomavam o cavalo até a estância, usavam, na sua maioria, trajes com palas, ponchos e *bicharás* – em geral feitas de lã de ovelha – a proteger-se do vento e do frio da manhã. Nesses trajes, e em especial nas tramas de tecelagem atadas pelas cinturas (tramas essas repercutidas por toda a indumentária da região), via-se a união da tradição gaúcha com padronagens indígenas que reproduziam desenhos herdados dos povos nativos, há tempos dizimados ou já afastados de lá.

Os motivos costurados nos cinturões tinham muitas interpretações. “Para alguns representavam montanhas, animais, plantas, astros ou símbolos que remetiam à cosmovisão originária” (SERRA, 2018). Comentava-se entre os vizinhos que, até onde se sabia, cada tipo de grafismo remetia a tribos e a agrupamentos familiares específicos. Mas já não se sabia bem a quais tribos se referiam. O sentido foi se perdendo em traduções e novas interpretações com o passar do tempo. De todo modo, a vestimenta usada em Triunvirato acionava um passado ancestral que ainda perdurava nos trajes locais da população rural. O nome dessas cintas era *guarda pampa* e foi da convergência da estética dessa indumentária específica com a paisagem social e geográfica do vilarejo que nasceu o trabalho elaborado por Irene Serra. Foi também este o nome dado à ação proposta pela artista.

Sentados à frente da igreja, enquanto a artista nos mostrava pela memória da câmera o levantamento de imagens que fizera dos grafismos têxteis encontrados pelos trajes típicos locais, contava-nos o trabalho que queria propor à comunidade. Sua vontade era dirigir-se ao ponto de encontro entre o pequeno vilarejo e a extensão do campo que o rodeava. Queria posicionar-se justamente naquela divisa onde nos encontrávamos (junto à estrada que estabelecia o limite que separava o clube, a mercearia e a igreja de um lado; da paisagem rural do lado oposto), a propor uma intervenção. Ao seu ver, aquela fronteira que delimitava o povoado da atividade latifundiária sublinhava os embates de poder que emergiam daquela

terra e sua própria trajetória histórica. Usaria a própria enxada – ferramental já abandonado no cotidiano de Triunvirato – para deixar uma marca sobre o solo. Segundo a artista, o que ela queria era deixar uma sinalização; um pedido de atenção gravado na própria terra. Afinal, aquele encontro do ‘urbano’ e do ‘não-urbano’, entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, entre um processo de progresso interrompido e um desenvolvimentismo desenfreado, muito lhe dizia sobre aquele território e sobre os outros que se avizinhavam ao redor.

A palavra *guarda* era utilizada para se referir à pessoa que controlava os boletos dos passageiros nos trens. A bainha da foice de poda é também chamada de *guarda*, assim como o cabo de uma arma branca. No jogo de cartas, *guarda* é a carta baixa que serve para reservar a melhor qualidade. *Guarda!* é uma expressão *lunfarda* [uma gíria] usada para se referir à miscigenação. É também coloquialmente usada como uma chamada de alerta, *calma lá!* ou como um grito de aviso para ficar em estado de alerta. Assim, em frente aos pampas verdes e férteis que desaparecem após as formas de cultivo intensivo e após os processos de despovoamento causado pelos jovens que migram, *Guarda Pampa!* aparece como um grito. Aponta um lugar e assinala uma urgente preservação daquele modo de organização camponês, baseado em relacionamentos espontâneos e acordos tácitos. (SERRA, 2018)

Nos despedimos de Irene Serra aquele mesmo dia e retornamos a nossa base em Lincoln. Pela proximidade, visitamos Irene uma segunda vez, na semana seguinte. Ao chegar pela rota que dava acesso à entrada principal do vilarejo, a avistamos debruçada sobre o solo, com lenço na cabeça para se proteger do sol, com pá e enxada em punho, elaborando uma extensa faixa com padrões geométricos gravados na terra. Pela grama que cobria a superfície do terreno, surgia o grafismo das *guardas* transportado das cintas dos trajes gaúchos ao limite que costeava as margens do povoado. Alguns senhores que traziam consigo aquelas mesmas estampas pela cintura trabalhavam com Irene sobre a terra. Um que outro morador ia e vinha trazendo materiais de apoio, como cordas, tesoura, repelente, *mate* e bergamotas.

Uma vez concluída, alguns moradores do povoado juntaram-se no entorno da intervenção. Aqueles que não haviam acompanhado nada da ação, foram aos poucos percebendo a relação entre o desenho na grama e as estampas das cintas na roupa dos vizinhos. Enquanto comentava das relações que o tradicionalismo local estabelecia com o repertório visual das culturas originárias, Irene foi projetando imagens na parede lateral da igreja. Contou um pouco do que tinha aprendido sobre a vestimenta da população rural, sobre a história de suas estamparias e sobre vestígios da ancestralidade local, e mencionou algumas das perguntas cujas respostas não havia encontrado. Comentou que aquela cinta de padrões geométricos atuava para ela como um muro: como uma linha simbólica assentada na divisa entre a organização urbana e a produção agrícola. Ao reproduzir no solo de Triunvirato grafismos que simbolizavam uma sobreposição entre passado e presente (bem como

Guarda pampa!. Ação de Irene Serra realizada no povoado de Triunvirato no programa de residência Comunitaria, 2018.
Fonte: Arquivo Comunitaria





■
Guarda pampa! Ação de Irene Serra realizada no povoado de Triunvirato no programa de residência Comunitaria, 2018. Fonte: Arquivo Comunitaria

um histórico de apagamentos de costumes, culturas e modos de produção) justapunham-se, lado a lado, paisagens vizinhas; embora antagônicas em suas compreensões de espaço e tempo.

Alguns dias depois, aqueles que haviam acompanhado a experiência mais de perto foram até Lincoln compartilhar com outros moradores um pouco do que viveram com Irene em seus últimos dias pelo vilarejo. Passados algumas semanas, a *Guarda Pampa* foi desaparecendo. Com o crescimento do pasto, apagou-se qualquer vestígio. Atualmente, a intervenção resta apenas em imagens de registro, em alguns relatos ou mesmo na memória. Sua condição de permanência, ameaçada pela ação do tempo, rebateu a própria transitoriedade da história de Triunvirato.

* * *

Sentamo-nos com Alice Ricci para a nossa conversa de orientação de trabalho na sala de estar da casa de Marcela e Ruben, proprietários da residência na qual a artista estava se hospedando. Alice, artista brasileira, natural da cidade de São Paulo, chegava da rua de bicicleta às pressas, abria seu caderno de anotações, enquanto relatava uma rotina intensa de encontros e andanças com os adolescentes do bairro, ao mesmo tempo em que comentava suas primeiras impressões, referindo-se à Arenaza, ao vilarejo onde se encontrava, com algum grau de familiaridade.

Por todo o território do município de Lincoln, em meio a localidades movidas quase que exclusivamente pelo plantio e pela criação bovina e suína, a região de Arenaza era a única cidade cujo motor econômico estava diretamente atrelado ao crescimento da produção fabril. Esse perfil industrial havia sido moldado na segunda metade do século XX com o crescimento de uma fábrica local de laticínios. Com o tempo, aquilo permitiu com que a cidade passasse a apresentar características demográficas diferentes do resto do território. Levando em consideração o censo de 2010, a presença da indústria como carro chefe no bojo de sua estrutura social viabilizava não apenas a retenção dos habitantes no distrito, como a atração de novos moradores que vinham de fora. Nesse mesmo censo, constatou-se que a população de Arenaza crescia em um ritmo de 1% anual, taxa bastante alta em comparação às taxas negativas das áreas do entorno. Essa concepção compartilhada de que o vilarejo oferecia melhores oportunidades de trabalho, garantia uma maior presença de jovens

em relação às localidades dos arredores. Até porque, Arenaza contava uma escola de ensino médio, o que possibilitava aos que queriam concluir os estudos sua permanência no local.

“Todo mundo aqui quer trabalhar na Sancor” (RICCI, 2016), dizia Alice.

A Fábrica da Sancor, de abrangência nacional, especializada em laticínios, seduzia boa parte dos moradores. Alice já conhecia os produtos da fábrica. O famoso *queso crema* (ou requeijão-argentino) produzido em Arenaza podia ser encontrado em qualquer mercado. Outros produtos como queijos, leites, doces e iogurtes também eram vendidos em todo o país. Em 1960, o empresário Osvaldo Mendizábal havia fundado em Arenaza a fábrica San Andrés. Central nas narrativas que contam a trajetória biográfica do povoado, o empresário Mendizábal dá o nome da principal rua do vilarejo e é até hoje recuperado como um nome de orgulho na cidade. Com o tempo, a fábrica tornara-se responsável por um dos produtos mais emblemáticos do mercado lácteo argentino. Mas desde os anos 1980, grandes indústrias como a Sancor, Nestle ou La Serenísima (ao introduzir mudanças nas suas políticas de atuação e ao armar departamentos específicos para assessorar e incorporar indústrias de perfil local) começaram a se apossar de fábricas como a San Andrés. Hoje, em era neoliberal e com a transnacionalização do capital, o núcleo da produção láctea de Arenaza já trocou de nome e diretoria diversas vezes. As organizações sindicais perderam parte de sua capacidade representativa, a figura do empresário, como entidade material, foi sendo substituído pela atuação de sociedades anônimas, os modelos de contratação e direitos trabalhistas foram sofrendo transformações e a modulação das trajetórias de carreira dos empregados já não seguem mais os mesmos passos de antes, dando margem a um cenário de maior flexibilidade e incertezas ao trabalhador operário.

E então eu pergunto, em especial aos jovens com quem mais tenho interagido: em que área você tem vontade de trabalhar na indústria? Ninguém sabe exatamente. Ou talvez nem importe. De qualquer forma, quase a totalidade das pessoas com quem eu tenho conversado diz que já trabalha ou que gostaria de trabalhar na fábrica (RICCI, 2016).

Enquanto comentava suas percepções de Arenaza, Alice Ricci levantou-se da mesa onde sentávamos e foi até a geladeira apanhar alguns dos produtos fabricados por lá. Ao apontar os preços nas embalagens, mostrava o quanto o leite, o iogurte e o queijo crema eram, na verdade, mercadorias bastante caras. A noção dessa produção láctea como um bem comum – como um símbolo de um saber fazer social daquela localidade, tal como era reproduzida a narrativa por lá – contrastava com o próprio custo. “Como pode um iogurte fabricado a dois quilômetros de distância estar tão caro?”. Os produtos que saíam da

fábrica chegavam aos comércios locais altamente inflacionados. “Isso está ocorrendo porque a produção, primeiro se desloca à capital e só então retorna a ser distribuída pela região, já taxada pelo deslocamento” (RICCI, 2016).

Depois de algumas horas de conversa, nos levantamos e pegamos a estrada no caminho de volta à Lincoln. No dia seguinte, Alice Ricci acordou fazendo contato com os amigos mais próximos. Subiram cada um na sua bicicleta e foram batendo de porta em porta na casa de moradores a perguntar se eles tinham vasilhas de vidro sobrando em casa. Poderiam ser frascos de geleia, mel, azeitona ou que fosse. Após a coleta, Alice juntou-se com os professores do colégio. Comentou que queria propor uma ação com os alunos. Mencionou seu interesse em trazer à tona o questionamento sobre a relação que a cidade estabelecia com a fábrica e que queria tentar abrir uma brecha para se pensar sobre as promessas de segurança e de estabilidade que rondavam a concepção do trabalho na indústria.

Ocupando o período da aula de filosofia e fazendo uso da cozinha escolar, Alice reuniu os alunos em uma atividade: naquele dia, todos se envolveram com a produção de um iogurte caseiro. Definiram a receita, desenharam as embalagens e a identidade visual, prepararam o iogurte e o distribuíram pela comunidade durante uma festa típica infantil, já inserida no calendário local, organizada pela Escola primária, na praça central do vilarejo. O trabalho pensado partia de uma atividade manufatureira em contraponto à idealização da lógica produtiva industrial. A ação organizada, (nas suas etapas de produção e distribuição), no seu caráter efêmero, substituía simbolicamente a estrutura do sistema fabril por uma organização autônoma e colaborativa, antagônica ao modelo produtivo referente local. Ao mobilizar esses jovens na fatura do iogurte caseiro e na venda daquele produto pensado em conjunto, Alice Ricci ativou um momento de convívio cujo intuito era gerar diálogos sobre desejos de futuro e as relações que eles estabeleciam com o universo laboral².

2

Pouco depois da passagem de Alice por Arenaza, a fábrica da Sancor fechou suas portas, transferiu a produção para a localidade de Devoto, na província de Córdoba, e deixou funcionários desempregados manifestando por postos de trabalho. Passados alguns anos, e depois de muita luta sindical, a justiça determinou a incorporação dos 21 empregados de Arenaza na indústria realocada. Olhando em retrospectiva, a ação de Alice traça paralelos com o projeto *Laboratorio de Intervención Social*, trabalho da artista argentina Gabriela Golder, focado na documentação de ações de recuperação de fábricas pelos operários da província de Buenos Aires. Realizado em parceria com cooperativas de trabalho das regiões de Ciudadela, Avellaneda e San Justo, a obra de Golder levantava o debate sobre a perda do trabalho e a insurgência de modos alternativos de organização e reocupação possíveis a partir de estratégias de construção coletiva do setor produtivo. As experiências propostas por Alice Ricci e Gabriela Golder também estabeleciam relações com a obra de Kateřina Šedá, produzida no pequeno vilarejo de Nošovice, comuna checa da antiga união soviética, localizado na região de Morávia-Silésia. Com a chegada da Hyundai em 2008, a instalação da montadora separou o vilarejo ao meio, ocupando a área de antigas plantações de abóbora que eram parte da economia dos pequenos agricultores familiares. Cargos ligados às áreas de limpeza e cozinha eram os únicos que aceitavam funcionários da comunidade local. Todos os demais eram ocupados por funcionários vindos da Coreia. O trabalho *No Light*, realizado por Šedá em colaboração com moradores locais no ano de 2010, fez referência aos efeitos da chegada da Hyundai, bem como aos impactos da sua desativação, atraída por benefícios de isenção de taxas em outros lugares. Com a saída da fábrica, restou um vazio bem no meio do



Imagens da página esquerda e direita:
Sem título. Ação de Alice Ricci realizada no povoado de Arenaza no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria

Além do mais, durante as semanas em que permaneceu em Arenaza, Alice também conheceu Natividad Caraballo, um mecânico e ex-funcionário da fábrica que em pouco tempo tornara-se amigo seu. Além de operário já aposentado, Natividad era uma espécie de designer e engenheiro autodidata: um artesão local (cuja produção era muito pouco ou nada conhecida por lá) que manufacturava ferramentas e instrumentos musicais, trazendo parte do conhecimento que havia adquirido na indústria para sua atividade criativa. A garagem de Natividad era seu espaço de ateliê. Era lá onde ele produzia objetos

vilarejo, vazio este que se tornou aspecto protagonista – formal e conceitual – na ação *No Light*.

sem nenhuma utilidade aparente, onde fabricava instrumentos sobre os quais lia a respeito sem nunca os ter visto ou escutado antes e onde acoplava peças de ferramentas usadas na indústria com estruturas escultóricas criadas por ele mesmo. Também músico, Natividad era um entusiasta e estudioso da música folclórica argentina, embora adorasse mesclar melodias pampeanas tradicionais com ampliações na guitarra eletrônica, aproximando o folclore popular da experimentação psicodélica dos anos 1970 – uma fusão de tempos e estilos que cruzava sua produção. A fim de dividir um pouco toda aquela experimentação plástica e sonora, Alice coordenou com os professores do colégio um passeio escolar dos estudantes em seu ateliê. Fora a primeira vez que Natividad recebera vizinhos interessados em conhecer seu trabalho, atividade esta que acabou tornando-se parte do calendário escolar. Por reconhecer nele uma postura que parecia fugia um tanto do padrão social, bem como dos modos de produção local, Alice decidiu também recompilar



sua biografia. Realizada em parceria com sua filha Evelina, a escrita, edição e publicação do livro sobre a história e a produção de Natividad foi uma segunda ação proposta pela artista, material que fora incluído na biblioteca municipal da cidade, no intuito de compartilhar com moradores do povoado outros impulsos experimentais e criativos já existentes por lá. O livro atualmente também faz parte da biblioteca de livros de artistas do Centro de Arte Contemporânea de Cincinnati, nos Estados Unidos.



Livro de Natividad Caraballo. Ação de Alice Ricci realizada no povoado de Arenaza no programa de residência Comunitaria, 2016. Fonte: Arquivo Comunitaria

* * *

Levamos algum tempo até achar a residência onde Priscila estava alojada – o que nem deveria ter sido difícil, já que o lugar onde se encontrava era uma casa grande em meio à rótula da praça central, marcada por uma bandeira azul e branca da Argentina hasteada na varanda bem em frente. A casa era de Rubens, o *delegado*³ que a acolhera durante sua estadia no distrito de Pasteur. Ao entrar, cumprimentamos Rubens, sua mulher e alguma outra visita ali presente. Conversamos brevemente, nos despedimos e caminhamos com Priscila até a praça em frente à casa, para fazer nossa reunião de acompanhamento do trabalho. Priscila Costa Oliveira, natural de Pelotas, participava da 2ª edição do programa Comunitaria como artista residente da localidade de Pasteur. Terceiro maior distrito em população, Pasteur localizava-se a 110 quilômetros da cidade de Lincoln, contava com cerca de 2300 habitantes, era rodeada de plantações de soja, de estâncias de pecuária e produção leiteira e tivera todo seu urbanismo planejado numa planta radiocêntrica, traçada em vias diagonais que se evadiam do núcleo central da cidade, por onde eu me perdia a todo instante.

Desde que havia chegado, Priscila contou que saía sozinha pela manhã e caminhava pelas vias do entorno da praça, conversando com alguns vizinhos e com gente pela rua. A convite de Andrea e Adriana, filhas da família Pinardi, visitara a estância La Leonor, uma das maiores de Pasteur. Os donos da estância viviam em Buenos Aires e a mansão ficava sempre fechada. Quem as recebeu foi o Seu Juan, o encarregado, que mostrou o espaço, as vacas, as ovelhas, os cavalos, os cachorros. Juan também mostrou a plantação de milho, cuja altura aquele dia devia alcançar cerca de 20 centímetros ou até um pouco mais. A colheita acontecia duas vezes por ano. A primeira, de alta qualidade e longo período, e a segunda de baixa qualidade, em período menor. A artista fora também ao campo de plantação de soja, onde acompanhou a chegada dos tratores, o processo de plantação da semente e onde entendeu um pouco sobre como funcionavam aquelas máquinas. Priscila contou-nos ainda que, desde que chegara, havia passado muito tempo com a família Pinardi, praticamente todas as manhãs. De acordo com a artista, foram as meninas, filhas do senhor e da senhora Pinardi, que lhe informaram “onde as coisas deveriam estar e onde não deveriam”. Disseram-lhe também sobre “as coisas que gostavam de fazer, sobre aquilo que podiam fazer e sobre aquilo que gostariam de fazer, mas não podiam, dado o regramento local” (OLIVEIRA, 2017).

O Sr. Pinardi me mostrou as ovelhas e os maquinários antigos ligados ao agronegócio que foram se acumulando com o tempo. Existe uma quantidade excessiva desses objetos na localidade. Em praticamente todas as casas, encontram-se hoje, por seus quintais, maquinários de ferros que não se usam mais porque já estão velhos e se tornaram peças obsoletas. Outro dia fui a um bar com Andrea, Adriana, Naya e Manoela. Era uma festa com tango, samba e folclore. Na saída da discoteca havia três policiais. Sempre que há festa, a polícia fica na frente para manter a ordem. Conversando com Naya, ela me contou que vários eventos e ações não acontecem, pois Rubens de maneira cordial simplesmente dá uma justificativa para que não ocorram. Parece haver uma falta de liberdade do ir e vir e do comunicar-se. Os vizinhos precisam pedir permissão para fazer qualquer coisa. Tudo que acontece, Rubens e a polícia sabem previamente. As pessoas aceitam, pois é a maneira que encontraram de manter a localidade na sua sensação de segurança. Há também uma preocupação pela ideia de beleza. Uma preocupação em que tudo seja arrumado e belo. O que é tido como feio, deve ser escondido e preferencialmente não mencionado. Um dia, no meu caminho de volta para casa, uma pessoa me abordou, perguntou meu nome e disse: “Queira me acompanhar à polícia, por favor, é para averiguação”. Me levou à delegacia de polícia, pediram meu documento e uma explicação por estar andando pelas ruas de Pasteur. Contei-lhes sobre a residência, expliquei que estava hospedada na casa de Rubens e logo me liberaram. Antes de eu sair, vi um preso e pedi para falar com ele, mas não me deixaram. Essa ‘ordem’ deu medo. Parecia ter uma supervalorização sobre a ideia de controle, sobre a ideia de norma que rondava por lá. (OLIVEIRA, 2017)

Durante a nossa reunião, Priscila comentou da proximidade estabelecera com o Sr. Gustavo, um funcionário da prefeitura que cuidava da limpeza da praça. Sr. Gustavo havia salientado em conversas que tiveram que nem na praça, nem em qualquer outro lugar, havia alguma representação do povo de Pasteur. “Segundo ele, havia apenas alguns monumentos alocados pela gestão municipal, trazidos diretamente de Lincoln” (OLIVEIRA, 2017). Sobre isso, o marido da dona Maria Celeste Pinardi também havia lhe comentado. Na concepção desses moradores, não havia algo que representasse o povo – ou que de fato viesse do povo de lá.

Para a artista, o que mais se configurava como um elemento local – como algo característico da paisagem de Pasteur – era o ferro: os montes de ferro acumulados nos fundos das casas, em almoxarifados ou jogados pelos terrenos das áreas rurais, fruto do abandono de maquinários caducos ligados ao plantio agrário de décadas atrás. Enferrujadas e oxidadas, essas peças traziam consigo uma imagem da obsolescência frente os processos de mecanização do campo. Escondida pelo desuso, aquela materialidade contrastava um tanto com os enunciados de organização da discursividade oficial. Eram destroços em desarmonia com a ordem local.

Foi olhando para a recorrência dessas carcaças de ferro esparramadas pelas ruas de Pasteur que Priscila elaborou sua proposta de trabalho. Sua vontade era a de montar um monumento coletivo que pudesse ser pensado como um signo local e do povo. E já que o ferro era matéria em comum, convocaria os moradores a elegerem alguma peça de ferro que estivesse, por ventura, jogada no quintal de suas casas, sem qualquer utilidade aparente, e a comparecerem à praça que ladeava a antiga estação de trem, em dia marcado.

A ação realizada por Priscila no marco da residência Comunitaria foi realizada dez dias depois da nossa visita à Pasteur. Naquele intervalo de tempo, Priscila contatara moradores, recolhera material e fora à Rádio FM 90.5, a convite de Gaudencio Rodríguez, radialista da cidade, a ampliar o convite aos que quisessem participar do trabalho. As crianças da escola nº 22, em especial entre 8 e 10 anos, eram as mais engajadas. Foi, por fim, com elas e com a professora Carla que o monumento se ergueu. No dia combinado, a turma reuniu-se no entorno de uma pilha de lataria velha trazida de vários cantos do povoado e começaram a negociar acordos para armar um arranjo que agradasse ao grupo. Priscila contou-nos que havia a preocupação para que a peça trazida de casa por cada criança fosse igualmente visível à do colega ao lado – o que não deixava de ser difícil, já que alguns haviam trazido uma pequena colher antiga de sobremesa descartada pela bisavó, enquanto outros carregavam em mãos roldanas gigantes e enferrujadas de maquinarias cuja procedência já não se decifrava mais. Levaram um dia inteiro até firmar a coisa em pé, até que deram a ação por terminada. A peça recebeu um cartaz feito por eles, no qual se lia: *Monumento de Hierro del Pueblo de Pasteur*. Encerrava-se ali a produção de uma ‘obra’, cuja estética ainda dispararia bastante incômodo.

Rubens recebera mensagens dos moradores fazendo elogios à ação e me chamando de “a Marta Minujin de Pasteur”. Mas ao mesmo tempo, dizia-me que eu devia desmontar a obra e devolver cada peça aos vizinhos e aos seus respectivos lugares antes de ir embora. “Rubens, nós mal terminamos a obra e você já quer desmontá-la?” Ele sorriu e disse-me que “era muito feia”. De qualquer forma, era amigável ao falar comigo. Era comum escutar a expressão “depois a gente vê” para jogar o conflito para longe. Muitas vezes, as figuras de autoridade impunham decisões de modo evasivo, utilizando uma abordagem de camaradagem para suavizar a comunicação. Ao mesmo tempo, via-se implícito uma prática obscura de controle, presente no seu gesto de acolhimento. Era raro perceber uma situação de tensão ou de enfrentamento sendo sustentada por lá. (OLIVEIRA, 2017)

Quando Priscila nos contou que lhe haviam pedido para desmontar a peça, começamos a nos questionar se a montagem em praça pública refletia uma imposição nossa sobre os interesses da comunidade ou se aquilo era o pronunciamento da vontade de um indivíduo incomodado com a perda de sua

autoridade local. Mais que nada, a intervenção não só tencionava o domínio da ingerência da autoridade local, como desafiava aquela ordem simbólica de controle e o próprio apreço aos valores de “beleza” que pareciam caracterizar o vilarejo. Acionamos, então, uma reunião entre a equipe de coordenação com a artista para discutir o impasse. Priscila decidiu atrasar sua saída do vilarejo para buscar entender a extensão do incômodo. A artista retomou conversas e buscou anotar as impressões dos moradores sobre a ação. Quem havia montado o trabalho junto a ela, bem como seus pais e aproximados, não queriam recolher suas peças de volta. Rubens e seus familiares sim, foram o que comunicaram explicitamente o desacordo em manter a peça.

No dia em que Priscila nos encontrou de volta em Lincoln, passamos a madrugada nos envolvendo com o estudo sobre os regimes jurídicos de proteção patrimonial na extensão provincial. No dia seguinte, contávamos com o evento de encerramento da residência. Todos os artistas já haviam chegado de suas localidades e preparavam-se para o momento de apresentação das ações realizadas. Chegado o encontro, Priscila, junto com a professora da escola primária e o grupo de crianças envolvido, relataram o processo de construção da dita obra. Riram um pouco lembrando o peso de transporte de cada peça, apontaram as “reliquias pessoais” escondidas pela armação e *saludaron* aqueles alunos que trouxeram soluções para amarrar a estrutura toda. Antes de passar a palavra para os representantes do povoado seguinte, a artista agradeceu publicamente a receptividade de Rubens, seu anfitrião, e anunciou um presente. Rubens se levantou da plateia, caminhou até o palco e percebeu que Priscila oferecia um termo de doação de obra, com caneta já em punho. Ao assinar o contrato, frente a uma audiência que o aplaudia, o *delegado* firmava um compromisso (de respaldo legal questionável) de proteção do novo patrimônio do município. Conforme o regimento, Rubens tornava-se impossibilitado de retirar o monumento do local. Depois da ação, os pronunciamentos de oposição à escultura ganharam força entre os moradores. Até hoje, o monumento dispara divergências, mas segue presente na praça da estação de trem.

* * *



Monumento de hierro del pueblo de Pasteur. Ação de Priscila Costa Oliveira realizada no povoado de Pasteur no programa de residência Comunitaria, 2017. Fonte: Arquivo Comunitaria

Foi no povoado de Pasteur, um ano após a passagem de Priscila Costa Oliveira, que a brasileira Bruna Kury permaneceu algumas semanas como artista residente. Naquele ano, logo que fora formado o grupo de trabalho referente à equipe de 2018 (e assim que se definiu que artista iria para qual localidade), Rubens, o subprefeito, repassou nas redes de *whatsapp*, em diálogo com os demais gestores executivos do município de Lincoln, seu incômodo por ser ele “aquele que teria que receber a artista negra e trans à caminho de Pasteur” (ACURRA, 2018). A discriminação ganhou corpo desde então. E dispersou-se inclusive além do vilarejo. De todo modo, até aquele momento, nada do que havia começado a correr de comentários povoado a fora havia extravasado circuitos menores e alcançado alguém da residência. Ao chegar no povoado, Bruna Kury encontrava-se alheia aos rumores que circulavam ao seu respeito – tanto ela, como nós.

“Quando Bruna chegou, a rejeição ficou mais visível. E Pasteur dividiu-se em dois” (CARNEVALE, 2022). A fala é de Naya Carnavalle, professora do jardim de infância e também moradora bastante engajada com projetos culturais do vilarejo. “Isso ficou evidente na tarde em que ela esteve no colégio conversando com os alunos. Metade dos professores se envolveram na atividade. A outra metade não gostou da ideia, declinou o convite, e reuniu-se à distância, julgando de longe” (CARNEVALE, 2022). Como estratégia de interação, Bruna havia sido convidada pela escola primária a conduzir uma atividade transversal com os alunos e professores. A própria Naya, foi quem fez o convite e quem coordenou a visita da artista ao local. Segundo os relatos de Naya e Bruna, a turma de alunos se envolveu em peso. Queriam saber das histórias da artista, queriam saber da cidade do Rio de Janeiro de onde vinha, queriam saber da sua aproximação com o campo da arte. Rodeada dos alunos do ensino fundamental em pleno pátio do colégio, a atividade pensada àquele dia foi guiada pela sequência de inquietações das próprias crianças que foi passando pela biografia de Bruna, pelas rejeições que ela vivera na rua, bem como pelo episódio quando seus pais lhe pediram que não vivesse mais em casa, junto ao período de sua transição de gênero.

Durante sua estadia em Pasteur, Bruna havia sido acolhida na casa geriátrica. Era lá onde a artista dormia, onde montara um espaço de trabalho, onde se banhava e fazia uso da cozinha comum para preparar qualquer lanche ou refeição. Foi no jardim desse mesmo centro de repouso – acompanhados de um ou outro idoso que vinha ao pátio caminhar, fazer seu exercício diário e tomar sol – que encontramos Bruna pela primeira vez desde que chegara em Pasteur, a conversarmos sobre o processo de trabalho na residência. Àquela altura, já estávamos cientes do histórico de intolerância que a artista vinha sofrendo, em especial com representantes da autoridade local. Vínhamos conversando sobre como lidar com a situação, ainda que Bruna não parecesse tão interessada em reagir ou em dar muita atenção àquilo tudo. Dizia estar acostumada e direcionava o foco da conversa aos vínculos criados especialmente com as

meninas do colégio; resgatava com entusiasmo alguns dos detalhes do dia da visita escolar, ao mesmo tempo em que planejava outras atividades com as crianças com quem já havia traçado algum elo.

A escola era um lugar sensível na memória. As falas de repressão, os escárnios, as alianças formadas por grupo de gênero e a exclusão ou o isolamento a qualquer um que se visse desencaixado pela dissidência (todas essas cenas que se reproduzem mundo afora independente de cultura ou país), rondaram, em alguma medida, a experiência escolar de Bruna em Pasteur; ainda que, naquele dia em específico, a sensação por ela vivida aproximou-se mais à ideia de superação e acolhimento, que enquanto qualquer memória de trauma. “Mas não foi apenas uma recepção marcada pelo afeto e pela aceitação, ou o interesse da turma em me conhecer e conversar; mais que isso, alguns deles pareciam precisar falar” (KURY, 2018). Lembrando em voz alta, a artista contou que após concluírem a troca em grupo, alguns alunos foram procura-la: a relatar a briga com o colega, a ofensa sofrida em sala de aula por motivo de peso, o preconceito vivido em casa e que vinha da família, casos que somavam histórias de rejeição.

Foi então que nos comentou sua primeira ideia de trabalho. A ação buscava uma tentativa de ressignificação do espaço escolar. Queria propor um gesto simples: a proposta seria oferecer um almoço brasileiro preparado na cantina do colégio; queria sentar-se junto aos alunos a fazer a refeição, dessa vez, porém, ocuparia a mesa das meninas – lugar que historicamente lhe fora negado no passado. Mas passado alguns dias, após a reunião no asilo em Pasteur, Bruna nos contatara informando que mudaria a proposta de trabalho. Informou que cada vez mais vinha sendo procurada por moradores que a buscavam em conversas privadas, em geral a confiar algum conflito pessoal. Talvez por se estrangeira (em breve de volta à terra natal), talvez por divergir do padrão identitário idealizado por lá, Bruna tornou-se, sem nem perceber, um ponto de apoio, em especial de crianças que buscavam acessá-la relatando episódios de repressão, mas também de mulheres mais velhas que viveram ou ainda viviam algum histórico de abuso.

Muitos meninos e algumas meninas começaram a me buscar como confidente. Por vezes estou caminhando na rua, sozinha, voltando à casa e vejo uma criança seguindo na minha direção querendo se aproximar. Aconteceu mais de uma vez. Querem conversar em separado. Eles têm bastante curiosidade sobre a minha história. Fazem perguntas e em geral confiam algum segredo. Tento evitar ficar sozinha com eles; isso pode gerar algum incômodo nos pais. Muitos meninos e algumas meninas começaram a me buscar como confidente. Por vezes estou caminhando na rua, sozinha, voltando à casa e vejo uma criança seguindo na minha direção querendo se aproximar. Aconteceu mais de uma vez. Querem conversar em separado. Eles têm bastante curiosidade sobre a minha história. Fazem perguntas e em geral confiam algum segredo. Tento evitar ficar sozinha com eles; isso pode gerar algum incômodo nos pais. Já percebi que todo e qualquer debate sobre sexualidade é abafado

por aqui. Além do mais, é justamente aqui, na casa de repouso em que estou alojada, onde qualquer jovem ou morador de Pasteur tem de vir a apanhar preservativos, já que nem na farmácia, nem na mercearia, eles se encontram disponíveis. A distribuição de camisinhas por parte do poder público, no entanto, exige que qualquer menor de idade que queira ter acesso a preservativos tenha que vir acompanhado dos pais, o que se torna uma exposição tremenda. Talvez isso ajude a explicar o surto de sífilis que o povoado enfrenta no momento. (KURY, 2018)

Intrigada com a quantidade de testemunhos, Bruna resolveu compilar algumas histórias. Em proteção aos menores, priorizou os relatos de adultos. Começou a reunir falas de mulheres. Uma ou outra de Pasteur, algumas de povoados vizinhos, outras até brasileiras. Aos poucos, juntou um conjunto de áudios que formavam um pequeno arquivo oral de cenas de opressão – cenas silenciadas dia-a-dia. Juntou todos esses áudios, alterou suas vozes, retirou informações de nomes ou procedências e mesclou um pouco de ficção à realidade.

Levou a proposta à rádio. Queria avaliar se as gravações poderiam ser transmitidas de forma intercalada às *milongas* do programa das 18h00. Gaudencio Rodríguez, locutor e diretor que sempre havia sido colaborador da residência em âmbito local, não lhe recebeu e evitou dar-lhe, posteriormente, qualquer resposta. Gaudencio havia conhecido os artistas que passaram por Pasteur antes de Bruna e, a todos eles, havia feito o convite para que fossem à rádio a participar de alguma programação. Seu silêncio, aquele ano informava outra coisa. Quando contatamos Gaudencio para entender o que tinha ocorrido, alegou que precisaríamos conversar com a municipalidade para obter qualquer autorização (ainda que o canal tivesse sua própria coordenação). Rodolfo (morador do povoado vizinho de Roberts e coordenador do projeto) ligou para o subprefeito Rubensaúl. Agradeceu profundamente todo o apoio que vinha sendo dado por ele, agradeceu também o acolhimento dado à Bruna. Disse que a artista se sentia bem recebida pelo povoado e que tudo aquilo, sem dúvida, era mérito seu. Perguntou-lhe o dia e horário em que seriam veiculados na rádio os relatos coletados pela artista e mencionou da expectativa que havia sido disparada em gente do Brasil que acompanhava o projeto à distância. Naquela conversa, o programa foi agendado sem muito questionamento. De todo modo, até o dia acordado, faltando uma hora para o programa, ainda duvidávamos se a rádio colaboraria com a emissão. As pressões e negociações para que a ação acontecesse se estenderam até o último minuto.

O projeto teve como conclusão uma *mateada* entre os amigos feitos em Pasteur no jardim da casa de repouso onde Bruna estava hospedada. Reunimo-nos todos no pátio do quintal. Um cartaz escrito “*devoraremos el patriarcado poco a poco y cuidaremos unas de otras*” fora erguido na parede externa do centro geriátrico. Armou-se uma mesa forrada de bolos e *faturas*, enquanto



■
Sem título. Ação de Bruna Kury realizada no povoado de Pasteur no programa de residência Comunitaria, 2018. Fonte: Arquivo Comunitaria

o mate circulava pela roda. Naquele revezamento entre o doce e o amargo, escutamos o programa de *milonga* pelo aparelho de rádio centralizado à mesa. A cada lamúria ou paixão *milonguera*, interrompia-se a programação com algum relato de vida – histórias em que o abandono reinava e em que famílias se desmantelavam por falta de aceitação.

O trabalho em si pensa de maneira a interseccionalizar essas opressões que se cruzam; privilégios e marginalidades; gênero, classe e raça. Por isso, a primeira parte não realizada era principalmente com crianças, como força e potência de desconstrução social a partir dos que ainda não se afetaram completamente com as questões limitantes da cisheterossexualidade compulsória e colonizadora de corpos. A outra parte pensou no fortalecimento entre mulheres, cis, trans, de diversas gerações. Alguns depoimentos de pessoas trans que não vivem mais no *pueblo* estiveram presentes no áudio passado na rádio. Minha presença tencionando de alguma forma... As anciãs dialogando com as mais jovens... O trabalho falou de redes de afeto. Num momento pensei que fosse parecer utópico, mas as resistências cotidianas das mulheres no *pueblo* e em outros lugares por onde passei me fazem acreditar que esse CIS-tema está desmoronando. Talvez não seja uma coisa rápida, mas aos poucos a estrutura tem se mostrado frágil e micropolíticas de afeto no cotidiano fazem com que outras articulações aconteçam. O que fica são as amizades feitas, as conversas e confidências trocadas, muitos aprendizados e um carinho pelos que resistem no *pueblo* de Pasteur. (KURY, 2018)

Do histórico de ações promovidas pela residência do Comunitaria, a experiência de Bruna em Pasteur seja talvez a mais recordada. No povoado e fora dele. O que não é somente fruto da proposta artística realizada, mas em especial da afetação que a presença daquela “estranha no vilarejo” (me veio James Baldwin em mente) disparou na comunidade. Alguns dias após a transmissão das falas na rádio, ocorrera o evento de encerramento da residência em Lincoln. Nesse dia, apareceram – silenciosos pela plateia – alguns moradores que já não circulavam mais na sociedade, vítimas de homofobia. Um deles havia saído do vilarejo e migrado à cidade grande, local onde o anonimato ajudava a curar o histórico de exclusão; o outro, enclausura-se em Pasteur, retirando-se numa vida a quatro paredes e chancelando seu próprio exílio. No dia do encontro realizado no asilo, onde Bruna montou a ação da rádio, ele optou por não estar presente; mas viajou até Lincoln escutá-la no evento final. “Já tinha alguns anos que ninguém o via pela rua. Ele nunca se interessou por qualquer coisa de arte ou de cultura. A questão era conhecer Bruna mesmo” (CARNAVALLE, 2022).

Além do mais, foi somente então, no momento de apresentação final do trabalho, que compreendi que a tal proposta do ‘almoço no colégio’ levantada por Bruna no início do período da residência havia sido vetada pelo próprio ambiente escolar.

Algumas professoras relataram restrição à ideia como se partisse de um incômodo registrado pelos próprios pais; quando fui falar com os pais desses alunos, disseram que algumas professoras não recomendavam a atividade. Por fim, tratava-se de uma discriminação explícita e velada, sendo passada de mão em mão (CARNAVALLE, 2022).

Naya levou o assunto à Secretaria de Educação de Lincoln, comentando a discriminação que fora sustentada por parte do professorado local. A secretária municipal deu atenção ao relato e pronunciou em um evento público (no qual pude estar presente) a incorporação de novas atividades de formação pedagógica voltadas ao combate ao racismo, homofobia e transfobia dirigidas aos funcionários da rede de educação. O encaminhamento das novas atividades de formação não foi acompanhado pela residência até então.

Exercícios de escuta

tipologia de ressonâncias

Ao longo do tempo, ao envolvermos com a organização do programa Comunitaria, era frequente nos vermos no papel de atuar frente à narração do projeto – seja em conversas informais, seja nos debruçando sobre a escrita de textos, ou mesmo organizando nosso próprio arquivo de registros e documentações sobre o projeto. O que foi ficando claro, contudo, era que nossa leitura sobre as ações artísticas desenvolvidas nem sempre era coincidente com outras perspectivas mobilizadas no entorno. Ainda que sempre tenhamos estado próximos do desenrolar das vivências de cada artista, abastecidos tanto dos seus relatos como dos demais participantes, ainda assim, não raro, nosso olhar deixava de fora outros níveis de interpretação.

Lembro-me de ter escrito a respeito de propositivas sobre as quais projetei algum tipo de impacto; impacto este que muitas vezes não se dava como previsto. Lembro-me de ter assimilado trabalhos de modo distinto ao modo como foram compreendidos por quem os acessou por outro ângulo. Recordo-me também de ouvir artistas formulando leituras de contexto discrepantes àquelas que seriam logo formatadas por outros artistas residentes que visitariam aquelas mesmas localidades nos anos seguintes. Entre esses diferentes posicionamentos, fomos entendendo, aos poucos, que não se tratava de buscar encontrar uma razão alocada de um lado ou de outro, apenas de nos atentarmos à complexidade de percepções e sentidos que se somavam e se sobrepunham reforçando a variedade de afetações reverberadas como um todo.

Carlota Mason, artista residente no primeiro ano do programa, criara um pequeno observatório astronômico bem em meio à divisa que separava a imensidão do pampa, da área urbana do vilarejo de Roberts. A artista ocupara uma construção abandonada feita em madeira – lugar onde outrora se guardavam as antigas cancelas do trem. Usando o velho maquinário que um dia havia coordenado as alavancas responsáveis pela troca da rota dos trilhos, Carlota instalou uma série de roldanas e cordas sustentando lentes de aumento e criou recursos através de vidros e cristais que afetavam a passagem de luz que vinha da rua. Mediante um efeito óptico, armou um dispositivo de ativação que trazia parte da paisagem celeste para dentro do espaço da guarita de trem. Isso porque no momento em que o sol caía e a lua cheia levantava, a luz desses astros entrava como feixe de luz, criando uma espécie de marca temporária gravada na estrutura arquitetônica. Naqueles instantes, o céu que guardava o pampa do lado de fora, refletia dentro do ambiente (BUSTOS; FABRES; SEPÚLVEDA, T., 2018). No dia de abertura dessa espécie de observatório, a casa se encheu de vizinhos, teve festa e até apresentação da banda de rock do povoado. Na semana seguinte, alguns adolescentes seguiram se encontrando na construção reocupada, reunindo-se pelas escadarias a conversar ou namorar à noite. Nos meses subsequentes, pouco se lembrava da ação ou da reativação do local. A proposta de Carlota apagou-se no tempo antes do que pudéssemos imaginar. Ao invés de firmar-se como um novo espaço de sociabilidade e de experimentação óptica e astronômica no vilarejo de Roberts, a instalação resistiu apenas em registros.

Foi também em Roberts, na mesma localidade onde Carlota se hospedara no ano de 2016, que Woolfgang Fuchs, artista austríaco, passou algumas semanas como artista residente no ano posterior. Seu trabalho partiu da relação que a comunidade havia estabelecido com o hino do povoado. Durante sua estadia, o artista descobriu que a composição musical do hino de Roberts havia sido perdida há muitos anos. Na realidade, ela nunca sequer fora anotada, já que era apenas o próprio compositor do hino quem sempre o tocava nas celebrações e datas festivas. Com o seu falecimento, a música, que não havia sido registrada em partitura alguma, perdeu-se em algum lugar do passado. Alguns moradores diziam ainda lembrar da sonoridade, mas a recordação de cada um tampouco encontrava consenso entre si. Ao perceber que havia certo apreço dos habitantes de Roberts pelas circunstâncias de cerimônias públicas do povoado; pelas narrativas que repercutiam sua história “oficial”; e também pelos símbolos que guardavam a imagem do Estado federativo, Woolfgang decidiu trabalhar com esses elementos e convidou moradores a repensarem seu próprio hino, visando coletar novas versões e devolvê-las por lá. Em parceria com um pequeno grupo de adolescentes, lançou a proposição para que cada um deles gravasse uma nova interpretação. O projeto teve como conclusão a emissão das músicas gravadas na rádio *FM Fantástica* de Roberts, no programa de quinta-feira do dia 16 de novembro de 2017, com duração

de meia hora e com a colaboração do radialista Leo Plaza. O que surgiu da experiência, por consequência, foi a contaminação da memória de um hino local com o universo popular do *trap*, da *cumbia* e do *reggaetón*. E ainda que a ação visibilizasse o universo das influências que atravessavam a nova geração dos habitantes do vilarejo, o trabalho de Woolfgang fora visto como um gesto de desrespeito. A dificuldade de comunicação do artista, fruto do pouco traquejo que tinha com o castelhano, tampouco contribuiu com a tentativa de situar a proposição e elucidar alguns de seus intuitos, de modo que, até hoje, ele segue sendo lembrado como “o estrangeiro que roubou o hino local”.

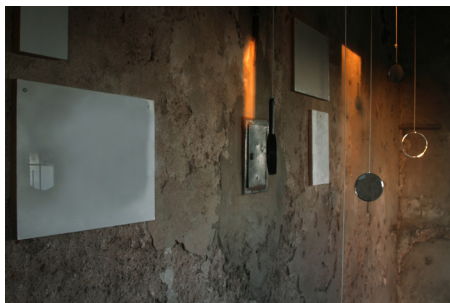
A reincidência anual do programa Comunitaria também foi mobilizando uma sobreposição de concepções e olhares opostos em um mesmo espaço territorial pelos próprios artistas em trânsito. Enquanto o artista Fabián Nonino, primeiro residente a passar pelo povoado de Martínez de Hoz (em 2016), discutiu os impactos da modernização sobre as comunidades rurais, assinalando seus processos acirrados de desestruturação e despovoamento; Valeria Rovatti, artista residente na mesma localidade quatro anos depois, buscou justamente relativizar a ideia de um vilarejo em estado de abandono. A fim de gerar uma tensão entre a ideia de deserção e permanência, Fabián, artista natural de Córdoba, deixou uma frase à Martínez de Hoz. Gravada na voz dos próprios moradores, a expressão *nunca me abandones* (que se confundia com as *cumbias* de Gilda e suas letras de coração partido) foi reproduzida ininterruptamente durante 24 horas na FM 107.3, frequência criada pelo próprio artista, cujo alcance de 10 quarteirões tinha a exata abrangência do tamanho da cidade. O artista também levou essa mesma mensagem para a estrada de acesso da entrada do distrito, ao projetar um grande letreiro de metal com letras vazadas (exatamente como eram construídas as placas que informavam os nomes de cada distrito da região, fincados nas rótulas de estrada de cada povoado), enunciando o mesmo texto aos que entrassem e saíssem da vila de Martínez de Hoz.

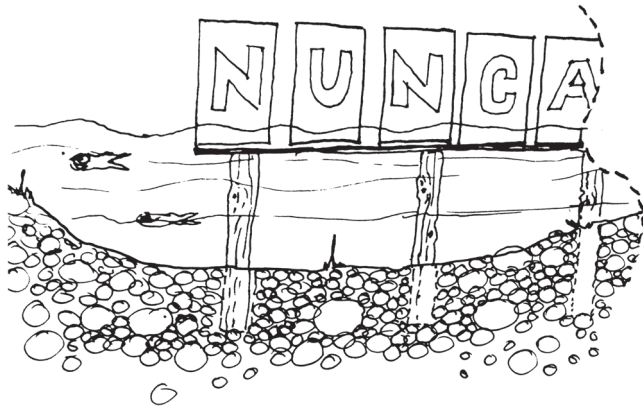
Quatro anos depois, a também argentina Valeria Rovatti problematizou as constatações que reiteravam a afirmação de que Martínez de Hoz encarava um estado de desaparecimento iminente. Para isso, lançou luz sobre uma área de loteamentos resguardada para a construção de moradias populares. Valeria localizou alguns dos proprietários daqueles lotes ainda vazios, proprietários estes que já vinham fabulando como seria o lar onde iriam viver. Em passeios com habitantes que morariam nesses terrenos, transitando sobre a área onde cada casa seria construída, a artista fotografou uma série performática onde cada morador descrevia oral e corporalmente as disposições, as escalas e o desenho espacial dos cômodos e detalhes de suas futuras residências.

Não à toa, a atuação dos artistas que permaneceram no distrito-sede de Lincoln,



■
Sem título. Ação de Carlota Mason realizada no povoado de Roberts no programa de residência Comunitaria, 2016.
Arquivo Comunitaria





Nunca me abandones. Ação de Fabián Noniño realizada no povoado de Martínez de Hoz no programa de residência Comunitaria, 2016. Arquivo Comunitaria





Enscenarío de acontecimientos.
Ação de Valeria Rovatti realizada
no povoado de Martínez de Hoz no
programa de residência Comunitaria,
2019. Fonte: Arquivo Comunitaria



▣ Son bajitas, tipo ventana balcón.



- Acá la biblioteca.

costumava ser a mais difícil. As interações que se construíam entre artistas e habitantes nos povoados menores pareciam se dar de modo mais imediato, de forma espontânea. Enquanto isso, todo e qualquer processo de contato, de permeabilidade ou de vinculação via essas experiências mostrava-se mais resistente na cidade maior; fruto, possivelmente, da rigidez e do hermetismo da lógica da convivência urbana, do seu ritmo programático (pouco disposto à qualquer suspensão, interpelação ou improviso) e do desmantelamento de suas instâncias de sociabilidades orgânicas, mais atreladas a coletividades planejadas e circunscritas.

Em *Encenas Locales* (2015), Pastor Justo Mellado argumenta que localidades cuja institucionalidade estrutura-se em menor complexidade tornam-se mais inteligíveis frente a qualquer tipo de exercício interessado em operar através do processo de observação, revisão e organização conceitual de uma determinada ordem comunitária. E por apresentarem melhores condições para a assimilação de suas lógicas internas (seus regramentos, seus embates, suas hierarquias e estados de subordinação), dinâmicas que se estabelecem em localidades assim acabam oferecendo uma conjuntura de maior trânsito e nitidez para se propor intervenções. Já nas cidades grandes, como posto por Okwui Enwezor, as redes que ligam uma comunidade a outra não só explodiram, produzindo trajetórias dispersas, como foram se tornando cada vez mais difusas, implacáveis e difíceis de mapear e de organizar (ENWEZOR in: MYVILLAGES, p. 192). Em localidades maiores, cuja infraestrutura institucional se mostra mais complexa, a identificação das ações e projeções de cada agente ou setor social se torna mais difusa, refletindo conjunturas plurais bastante estratificadas (MELLADO, 2015, p. 42). Nesses contextos, “nem a classe política, nem a musealidade, nem as escolas, nem os espaços independentes se conformam como unidades homogêneas”. É possível que existam escolas estruturalmente similares, porém com processos e objetivos diversos; é possível que existam espaços independentes com políticas de validação diferenciadas; é possível que setores de uma mesma classe política local estabeleçam compromissos distintos, cada um com seu entorno (MELLADO, 2015, p. 42). Nesse sentido, de acordo com o autor, seria então no nível mais reduzido de uma comuna, de um bairro, de um vilarejo e de sua configuração inter-relacional e institucional, que a criatividade da interpelação do exercício artístico situado encontraria maior flexibilidade de articulação com a criatividade das próprias comunidades, no marco de um trabalho investigativo a fim de identificar indícios que comuniquem os elementos mais decisivos da representação local do território.

Mas ainda que não fosse uma grande surpresa o fato de lidar com a estrutura urbana aportar mais desafios que nos povoados menores, tampouco tínhamos claro o motivo pelo qual alguns vilarejos (como era o caso do *pueblo* de Bayauca) raramente se engajavam com as ações da residência, enquanto que localidades de mesmo tamanho, de institucionalidade e densidade habitacional similares como Carlos Salas ou Bermúdez evidenciavam uma energia constante de

mobilização junto às propostas interventivas introduzidas no marco coletivo. De início, imaginávamos que a causa dessas disparidades estivesse alocada em habilidades do próprio artista (nas suas estratégias de vinculação, de atração ou mesmo na sua aptidão em agenciar interesses que dessem conta de aproximar aquele imaginário comum através do compartilhamento de dispositivos simbólicos referenciais e pertinentes à comunidade). Foi apenas quando demos início a um trabalho de pesquisa de campo voltado a coletar e a entender as diferentes impressões que repercutiam pelas comunidades englobadas que começamos a identificar fatores externos ao programa de residência que implicavam em uma maior ou menor capacidade de alcance e abrangência de sua própria repercussão.

* * *

Assim que pude, voltei ao pampa-argentino. Quase dois anos se passaram desde que eu tinha estado em Lincoln pela última vez. Cheguei a tentar retornar antes, mas o país tardou a reabrir as fronteiras. A pandemia tinha se instalado, todo e qualquer plano foi sendo adiado e boa parte das nossas atividades tiveram que entrar em suspensão. Regressei apenas no ano de 2021, logo que liberaram a mobilidade internacional para os que tentavam entrar no país. Naquele ano, eu havia vinculado meu projeto de pesquisa de doutorado da Universidade de São Paulo à Universidade Nacional de La Plata, o que me permitiu permanecer por oito meses como pesquisadora na Argentina. Voltaria, então, à Lincoln, desta vez sem as demandas de produção da residência, sem uma agenda já tomada por visitas de acompanhamento curatorial e sem todo o encargo dos preparos e das correrias administrativas que preenchiam nossa rotina cada vez que estávamos prestes a receber mais um grupo de artistas. Até aquele momento, nós já havíamos recebido a participação de 44 artistas ao longo das quatro edições da residência (2016-2019); e, como o trabalho que vínhamos desenvolvendo se apresentava como uma concatenação de ações e pretensões não tão visíveis até a instalação de seus processos e rebatimentos, dessa vez, voltaria a pisar em Lincoln, a percorrer novamente por aquelas estradas de terra e a atravessar de um povoado a outro, com o único objetivo de exercitar uma escuta sobre as impressões e considerações que os habitantes que haviam se envolvido com o programa formaram dele ao longo do tempo.

Até porque, em boa medida, muito do que restava *in loco* a partir das ações artísticas promovidas eram, em si mesmo, relatos de memória: recordações individuais, vivências partilhadas, lembranças específicas, histórias que eram contadas e recontadas cada vez de um jeito. Haviam, também, resultantes mais concretas – fotografias que foram ali deixadas, intervenções que seguiam disponíveis e erguidas pelas localidades, textos que foram escritos e compartilhados, sites que foram alimentados e um que outro livro publicado e que se encontrava agora nas estantes das casas de vizinhos dos povoados, pelos museus de Lincoln e pelas mesas de trabalho da Secretaria de Educação e Cultura Municipal –, mas o que parecia permanecer em maior presença eram os próprio relatos daquelas vivências na memória. Foi nesse sentido que buscamos promover instâncias de escuta, já que essa oralidade colocava-se como elemento central do projeto, seja em suas etapas de pesquisa e concepção, seja no seu desdobramento.

Como nós já vínhamos coletando um composto de falas, de considerações e interpelações que foram guiando o percurso criativo do programa Comunitaria ao longo de sua trajetória (muitos deles responsáveis por direcionar o projeto a caminhos não previstos), naquele momento de volta à Lincoln, meu intuito foi o de me atentar àquilo que passou a ressoar posteriormente à passagem dos artistas envolvidos no local; aquilo que foi sendo absorvido ou reformulado com o tempo a partir desses trânsitos e que poderia apontar diferentes maneiras sobre como a iniciativa da residência vinha sendo recebida pela comunidade. Acessar essas interpretações, na sua multiplicidade, poderia servir para tencionar e calibrar a organização do nosso próprio exercício analítico (já que muitas vezes ele se tornava refém de uma perspectiva pessoal a seu respeito).

Foi então em 2021 que dei início a um processo de pesquisa e de coleta de depoimentos com moradores de Lincoln, a fim de recolher impressões e de compor uma visão sistêmica e multivocal daquilo que aquelas comunidades vinham formulando sobre o programa (para além de qualquer ação artística específica). O mapeamento se deu num período de dois meses. Nesse momento, me juntei especialmente com aqueles habitantes que haviam tido relações próximas com algum artista ou alguma ação, bem como com as pessoas mais desconectadas do programa, para não deixar de avaliar também percepções formadas à distância. Desse trânsito, passei a conduzir uma pesquisa *in loco* de abordagem empírica. Parti do estímulo de Fiona Siegentalher para que a disciplina da arte pudesse se aproximar um pouco mais de mecanismos de pesquisa em território, especialmente em casos onde os projetos avaliados incorporavam o uso de procedimentos etnográficos. Parti também de Grant Kester e do seu incentivo ao aprofundamento de estudos voltados a discutir as implicações hermenêuticas advindas de experiências artísticas situadas em contextos comunitários, bem como da compreensão de Reinaldo Laddaga que defende a potência de se exercitar estudos imersos nos espaços sociais onde se dão produções criativas

marcadas por interações de dimensão interdisciplinar. Para Laddaga, seria justamente nesses “foros híbridos” onde se fundem comunidades de artistas e não artistas que se encontrariam caminhos para se sustentar as diferenças cognitivas presentes nesses processos e para se “estabelecer transições entre as fronteiras dos mundos de uns e dos outros” (LADDAGA, 2010, p. 149).

Richard Sennett também faz sua defesa sobre a escuta e a elucidação da divergência enquanto matéria central para se edificar uma perspectiva atenta ao status epistemológico que traçaria a confluência entre especialistas e não especialistas. Para isso, o teórico tem reforçado a importância do “conhecimento contextual” (SENNETT, 2012, p. 162), do “comprometimento” e da “conexão de longo prazo” (SENNETT, 2012, p. 259). Com essas premissas, a compreensão da fala como um ensaio (em que a capacidade de escuta ocupa o primeiro plano); a compreensão da escuta como uma atividade interpretativa que não opera no tempo restrito, mas que exige distensão e continuidade, foram outros fatores trazidos por Sennett considerados nessa pesquisa.

Por fim, parti ainda do meu próprio interesse em experimentar metodologias de pesquisa de campo que pudessem contribuir com a formação de perspectivas críticas atravessadas por uma sensibilidade dialógica capazes não só de perceber as narrativas predominantes do artista ou daquele que o acompanhou curatorialmente, como também de se atentar às demais vozes e concepções que atuaram naqueles mesmos processos. Ouvi-las e trazê-las como material de compreensão do projeto como um todo, seria um passo para se evitar abordagens monológicas ao seu respeito e para se estimular um contato com seu entorno imediato e com as interpretações que surgem nesse raio de alcance.

Nesse exercício, tive também influência do campo da história oral cuja técnica de coleta de dados, na sua contingência, permite que o pesquisador acesse um determinado evento sob pontos de vistas alternativos, estabelecendo contato com as perspectivas pessoais daqueles que viveram uma mesma experiência. Acompanhava já o trabalho do historiador oral Michael Frisch (cuja conduta ética sinaliza coincidências com a abordagem bakhtiniana) e sua metodologia em defesa por uma “autoridade compartilhada” no âmbito da coleta de dados. Em vez de apresentar uma visão única do tempo presente (a partir do marco interpretativo de um historiador profissional), seu método de estudo visava à coleta de um panorama multifacetado cujas interpretações ultrapassariam qualquer visão unilateral para somar junto a ela uma ampla gama de vozes entendidas como igualmente contributivas para a produção da história (FRISCH, 1990).

Mas embora tenha incorporado alguns procedimentos defendidos por Frisch em sua metodologia de pesquisa (como a inclusão de fontes visuais e materiais de apoio, tais como fotografias e documentos que pudessem ajudar aquele

com quem interagia a contextualizar e a acessar a própria memória), o formato das conversas adotado nessa pesquisa de mapeamento de escuta acabou se desviando da ideia de uma entrevista *stricto sensu*, assumindo um espaço mais espontâneo e compartilhado de narração. Para isso, dispensei roteiros estruturados e mecanismos de gravação, já que quando foram introduzidos, acabaram enrijecendo o fluxo do diálogo. Conduzi a comunicação em tom informal, deixando com que as conversas assumissem cada qual seu rumo próprio. Nesse levantamento, algumas conversas foram mais breves. Outras duraram dias inteiros ou acumularam-se em mais de um encontro. Busquei me atentar também àqueles interlocutores que indicavam vontade em prolongar o diálogo, em resgatar outras memórias, bem como contemplar aquelas considerações que já surgiam avisando seu próprio desinteresse. Busquei ouvir narrações pessoais sobre um dado trabalho e interpretações a seu respeito. Mas, mais que nada, direcionava meu interesse sobre a forma como cada morador contatado compreendia a experiência do Comunitaria como um todo – suas eficiências, suas inconveniências, aquilo que era estranho, aquilo que era incômodo, aquilo que era bem-vindo ou o que surpreendia por um motivo ou outro. Tentei dar atenção não só àquilo que surgia da fala, mas à forma como era dito, às pausas de reflexão, aos desvios, aos temas que recebiam rodeios, aos jogos de aparência ou excitações involuntárias, numa tentativa de análise da troca intersubjetiva.

Na sistematização que trago a seguir, apresento uma tipologia dos principais perfis identificados. Nesse exercício de compartilhamento de alguns dos relatos anotados, algumas identidades foram disfarçadas. Em alguns casos, aproximei em uma só fala considerações que foram compartilhadas em mais de um encontro; e reuni, por vezes, a percepção de mais de uma pessoa em um mesmo depoimento, já que evidenciavam pontos de vista em comum. A organização tipológica que trago a seguir, fruto desse exercício de escuta, foi uma tentativa de compartilhar, em síntese, aquilo que foi aprendido e apreendido ao longo dessas conversas¹. No entanto, é importante dizer que, mais do que uma tipologia genérica, esse mapeamento permitiu um entendimento específico das impressões colhidas com o público diretamente envolvido no entorno do Comunitaria – de modo que a metodologia de pesquisa aqui apresentada pode ser replicada, adaptada e aprimorada em outras circunstâncias territoriais, embora o que foi dela coletado não poderia representar a relação que outras iniciativas artísticas têm estabelecido com os diferentes grupos sociais aproximados em seus contextos específicos.

1

Nessa fase em específico, foram ouvidos 22 moradores, de diferentes povoados do município de Lincoln. A listagem dos moradores, suas funções sociais e respectivas procedências encontra-se discriminada em anexo.

* * *

O(a) articulador(a)

Fomos entendendo aos poucos quem eram os *articuladores* natos de cada povoado: aqueles já atuantes nas operações de mobilização social, aqueles já conectados com as atividades comunitárias promovidas em suas localidades, aqueles já envolvidos diretamente nas organizações de encontros e festejos, responsáveis por reunir sua própria comunidade com mais facilidade que outro morador qualquer. Na sua maioria, eram eles os responsáveis pelos projetos culturais locais, mas havia exceções. Em geral, os *articuladores* eram mulheres adultas, entre 30 e 50 anos; embora alguns homens, em menor medida, também ocupassem esse papel. De todo modo, eram, todos eles, uma espécie de liderança local. Eram eles, os que mais se envolviam com as atividades da residência. Eram eles os mais interessados em se aproximar de qualquer tipo de programação ligada ao universo da arte, eram os que mais ansiavam a chegada dos artistas, os que mais participavam da rotina com eles vivida no momento em que aterrissavam pelos vilarejos e os que mais acompanhavam a produção criativa dos trabalhos disparados. Também por isso, operavam como multiplicadores das atividades do projeto.

Por um lado, seu perfil era de um ‘multiplicador espacial’. Por serem elementos centrais nas redes comunitárias já existentes, contribuíam com a visibilização dessas cadeias de interação social já estruturadas. E assim, inseriam os artistas nessas redes de associação e atuavam espontaneamente nos processos de pesquisa investigativa e poética, gerenciando articulações que favoreciam a elaboração das propostas que iam sendo por ali desenhadas. Eram ‘multiplicadores espaciais’ pelo fato de serem ativos na repercussão e divulgação das ações elaboradas no seu povoado, uma vez que incorporavam outros moradores para participar das dinâmicas por elas ativadas. Além do mais, eram eles também os que mais frequentemente encontravam-se presentes para narrar e relatar as experiências nos eventos de encerramento e apresentações finais.

Mas além de ser um multiplicador no espaço, esse perfil de morador também repercutia as atividades do projeto ao longo do tempo. Não somente por serem eles os que mais carregavam as experiências do Comunitaria registradas na memória (que mais conheciam os detalhes dos processos criativos detonados; que melhor elaboravam em precisão aquilo que viveram; que maior ânimo tinham em conversar sobre as repercussões da residência; e que guardavam em suas próprias casas os registros reproduzidos sobre essas experiências, compartilhando entre vizinhos parte daquilo que haviam experienciado). ‘Eram multiplicadores temporais’ especialmente pelo fato de serem responsáveis por criar outros projetos artísticos, outras ativações, outras atividades, que partiam de ideias acionadas a partir do programa de residência, mas que ganhavam sua autonomia e vida própria independente dele.

No povoado de El Triunfo, surgiu, no ano de 2018, uma rádio chamada *Comunitaria*. Busquei saber durante o período de mapeamento de onde havia saído o nome para o projeto; teve quem disse que veio da residência, teve quem disse que o nome havia sido definido de forma independente dela. De todo modo, a rádio fora planejada pelos jovens que mais haviam aderido ao programa de residência e voltava seu olhar a produções culturais de caráter local. Algumas adolescentes também formaram um grupo de estudos de feminismo na localidade de Pasteur, um ano depois da passagem de Bruna Kury por lá. Não se pode dizer que fora uma consequência direta do que fora disparado pela artista, haja vista que o debate sobre a legalização do aborto na Argentina já tinha começado a ganhar mais força, estimulando agregações. Mas fora dito por essas mesmas meninas que a presença de Bruna impulsionou uma vontade já latente. Naya Bonicalzi, musicista e professora do Jardim de Infância do povoado de Pasteur, abriu neste mesmo ano um Hotel e Centro Cultural em uma casa que era propriedade de sua família. Naya era uma espécie de produtora de pequenos encontros e festivais de folclore. Fora, contudo, através do Comunitaria (através especialmente da rede por ele formada, bem como da criação e solidificação de novas amizades e vínculos entre moradores de diferentes vilarejos) que Naya passou a conhecer e a estabelecer contato com profissionais da música de povoados mais distantes. Essas teias de conexão deram margem à formação de outras bandas e conjuntos musicais que passaram a ser incorporados na programação do novo Centro Cultural. Além do mais, junto com Oscar Echart, Naya começou a trabalhar na escrita de um roteiro baseado na chegada de Bruna Kury no território *linqueño*. Oscar, que era radialista e membro da cooperativa elétrica de El Triunfo, já havia feito alguns curtas-metragens que vinham ocupando espaço no *Festival de Cortos de Lincoln*. Agora, ambos se dedicam a gravar um filme sobre a passagem de Bruna em Pasteur e sobre a afetação que sua presença provocara em moradores de povoados vizinhos. O projeto começou a ser desenvolvido em 2021 e atualmente se encontra em andamento.

Nesse grupo de multiplicadores esparramados pelo território do município de Lincoln, além de Naya e Oscar, *articuladores* eram também a figura de Lidia, cozinheira do colégio e importante liderança de Bermúdez, que se sentou com Flávia Mielnik ajudando-a a compor o mapa do povoado e seus ofícios desaparecidos, bem como contribuindo a convocar vizinhos para participarem da ação. Era a figura de Silvia Brescia, diretora da Escola Municipal, coordenadora da Biblioteca Popular e integrante da comissão do Museu de Carlos Salas – agente ativa e presente em todas as edições do programa de residência, responsável por inserir as atividades do projeto no calendário municipal do povoado. Era a figura de Pau Cann, moradora de Lincoln que, sempre com câmera em punho, acompanhou conosco as edições do projeto do Comunitaria, trabalhando na produção de curtas documentais que levaram sua produção por festivais de cinema além de Lincoln. Era ainda a figura do dramaturgo *linqueño* Carlos Cifaldi, sempre presente nas instâncias de apresentação final dos trabalhos e responsável por levar suas leituras sobre a residência à sua produção criativa no campo do teatro.

Como muitos habitantes de nosso distrito, no início foi difícil para nós entendermos a ideia do projeto, imaginá-lo encarnado nas onze localidades de Lincoln. Seus gestores foram claros ao expressar: “Pense em uma residência de arte contemporânea, entendendo a prática artística como uma prática de produção de vínculos sociais”. Estou ligado à arte há muitos anos, mas não sou estudioso, nem tenho grandes conhecimentos; faço uso apenas daqueles necessários para realizar meu trabalho, nas artes cênicas e na mídia. No Teatro GIDI (Grupo Independente para o Desenvolvimento Integral da Criança e do Adolescente), fundado em uma sala emprestada em 1983, escrevemos um alto percentual dos roteiros, buscando aplicar neles a potência e a experiência de cada membro envolvido e tentando possibilitar um crescimento coletivo a partir daí. Talvez por isso eu esteja tão interessado em dar uma pausa nas minhas tarefas jornalísticas e ficar um dia inteiro ouvindo as conclusões dos artistas do Comunitaria em cada local de ativação, como uma espécie de inspiração às minhas próprias produções. Foi ao ouvir sobre o trabalho artístico realizado em Martínez de Hoz, proposto por Valeria Rovatti, que comecei a escrever a peça na qual sigo trabalhando hoje. Acho que foi quando ela nos mostrou, a certa altura, aqueles loteamentos das moradias populares e a fala dos seus futuros proprietários, que vi vindo à tona a imaginação sobre como este lugar mudaria a partir das construções de residências previstas para ocupar aqueles terrenos. Aquela paisagem será outra. Essa ideia ficou me martelando à mente: a ideia dessa outra paisagem possível. Aqui, como em todas as partes do país, há um grande déficit habitacional e isso ficou me rondando na cabeça. Quando comecei o roteiro da peça pensei em um jovem casal prestes a ser despejado. O casal chegava, então, naquela área de terrenos baldios e começava a criar, na imaginação, sua casa: uma casa no abstrato. Ninguém via a casa que eles estavam levantando. Nem mesmo o amigo mais próximo ou o dono da terra. Apenas eles, que começaram a viver ali, naquele vazio, naquele abandono com paredes e um teto que eles mesmos

criaram para abraçar seus sonhos, entendiam que ali tinha uma casa. É um texto modesto que nunca encenei. Quando a primeira encenação estava prestes a terminar, uma das atrizes se mudou para outro local e na segunda vez, o vírus nos impediu de terminar a peça. É também essa a beleza da arte, não? Além do significado e da intenção do próprio artista; é esse o tipo de expressão que leva os espectadores a voar. É um gatilho para a criatividade. É por isso que a arte não tem limites além dos de cada um de nós. É como o livro de vocês que diz [ele cita uma passagem do livro que escrevemos sobre o Comunitaria]: ‘procuramos sustentar a fome de devorar o mundo e usar nossa raiva para desejá-lo de outra maneira’. (CIFALDI, 2022)

Com o tempo, ficou claro que eram eles, os *articuladores*, os colaboradores mais essenciais no processo de reverberação e ativação das propositivas e desdobramentos do programa, uma vez que eram peças centrais para concretizarmos qualquer mobilização. Com o levantamento de pesquisa, tornou-se evidente que era nos povoados onde já existiam moradores com essa energia de articulação que o programa do Comunitaria teve mais garantia de participação coletiva. Também com o levantamento, pudemos então entender que os povoados que careciam desse perfil de habitantes eram justamente os que menor engajamento foram estabelecendo com a proposta de residência – já que para o garantir o alcance e a reverberação de uma dada proposição, muito dependia de quem participava dos seus esforços de repercussão.

O(a) convertido(a)

A principal característica do *convertido* é a de que ele era alguém desinteressado de antemão. Era aquele morador não mobilizado pela ideia do Comunitaria *a priori*, mas que, por um motivo ou outro, surpreendeu-se no meio do caminho. Seja por enxergar o projeto como uma plataforma de visibilidade a causas próprias; seja por encontrar no programa um espaço de escuta, de validação e reconhecimento individual; seja por ver-se afetado por mobilizações simbólicas ou afetivas promovidas pelo projeto, acabou convertendo-se, ele mesmo, em um agente engajado. E assim, uma vez engajado, passava a acompanhar e a colaborar junto com o artista – a estar presente nos encontros públicos, a pronunciar sua voz, a pegar o microfone em mãos, a compartilhar suas vivências e a incentivar dinâmicas de discussão. No entanto, seu envolvimento é distinto ao do articulador, já que ele não chegava a se configurar como um vetor de reverberação para além dos limites circunscritos já estabelecidos. Em geral sem interesses próprios com o mundo da arte ou da cultura, o *convertido* tornava-se um participante empenhado por ter sido atravessado por algum tipo de experiência ou conscientização que despertava seu envolvimento,

ainda que isso ocorresse por motivações diferentes. De todo modo, junto dos *articuladores*, os *convertidos* tornaram-se os participantes que mais se envolviam nas instâncias de ativação pública da residência.

Alguns deles passaram a ver o Comunitaria por interesses políticos. Tornavam-se figuras ativas e presentes nas instâncias de sociabilidade previstas pelo programa ao perceber que a residência viabilizava acesso e conexões entre setores públicos, autoridades administrativas e canais de mídia e comunicação por toda a extensão do município. A partir de então, *convertidos* passavam a fazer uso das assembleias organizadas pela residência para repercutirem seus próprios projetos, para dar voz a suas pautas, suas histórias, seus empreendimentos ou reivindicações. O próprio prefeito de Lincoln, que pouco se envolvia diretamente com a propositiva, passou a assinalar a residência como um projeto de destaque da sua gestão, modulando uma retórica de defesa do programa como uma política pública de caráter inovador. Isso porque o Comunitaria foi atraindo atenção da metrópole de Buenos Aires, recebia ônibus da imprensa vindo da capital a cada evento de apresentação e começou a receber um fluxo crescente de investigadores, professores, artistas e jornalistas de fora para acompanhar ou fazer cobertura da residência. Ao perceber essa dimensão de visibilidade pública, passou a frisar, em suas falas, o caráter “internacional” do programa (responsável por trazer artistas austríacos, italianos, portugueses, mexicanos, chilenos ou brasileiros à localidade), pronunciando discursos que chegavam a apontá-lo como estratégia voltada ao turismo e ao estímulo do capital econômico da cidade – embora isso fosse mais uma projeção e uma vontade própria do que uma consequência de fato².

Alguns *convertidos* também se aproximavam do programa sensibilizados por experiências de linguagem; outros viam-se atravessados por um elo de afeto estabelecido com algum artista em trânsito, viam-se interpelados por experiências de revisão conceitual internas, identificados com o levantamento de debates específicos ou comovidos em ver parte de suas biografias e histórias familiares sendo resgatadas e ressignificadas em espaços coletivos. Alguns ainda encontravam nos âmbitos de encontro ativadas pela residência um lugar de psicanálise coletiva, resgatando traumas e superações e compartilhando-as em conjunto, enquanto outros voltavam-se, curiosos, a compreender o sentido e o papel da arte em meio àqueles contextos.

2

Vale aqui frisar a importância em garantirmos a preservação da independência da nossa gestão, já que, não raro, recebíamos pressões que tentavam, ainda que sutilmente, instrumentalizar o projeto para um interesse ou outro. Mesmo atrelados aos recursos municipais, sempre foi preciso garantir nossa autonomia em relação às decisões orçamentárias, bem como uma liberdade de métodos e diretrizes conceituais que nos permitissem habilitar nossas estratégias operativas e programáticas sem ter que responder a interesses externos, viabilizando nossa própria mediação entre poder público e população – ainda que isso nos exigisse uma política de alianças e o estabelecimento de confianças mútuas.

Ermindo, o subprefeito de Martínez de Hoz, era um deles. Nem sabíamos que ele vinha acompanhando as atividades do programa de perto, até ouvirmos falas suas, em reuniões coletivas, compartilhando o modo como ele passara a compreender a noção de arte, sob novas acepções e significados, a partir dos artistas com quem conviveu. Cheli, moradora de Roberts e antiga responsável pela Cozinha Comunitária do povoado também passou por um processo de reorganização semântica, embora não da noção de arte em si, mas de sua compreensão sobre o trabalho social que exercia. Ao comunicar a função e o sentido da Cozinha Comunitária nas assembleias públicas do programa de residência, passou a sinalizar a dimensão do seu próprio projeto não mais como apenas uma instância de fornecimento de alimento a famílias de maior vulnerabilidade econômica, mas também como um local atuante no resgate da autoestima de indivíduos que se viam apartados da vida comunitária. Passou também a defender a importância de se estabelecer novos espaços voltados à escuta, ao compartilhamento de vivências e de se formar novas redes de apoio entre vizinhos e vilarejos, e comentou que sua proximidade com os artistas visitantes pela região de Lincoln foram lhe clareando entendimentos sobre sua própria atuação como cozinheira e gestora do projeto de alimentação popular. Além do mais, alguns jovens *linqueños* e mulheres adultas, em geral solteiras e sem filhos, entendidos como figuras dissonantes dos padrões sociais caracterizados pela associação familiar do matrimônio, que se identificavam, por um motivo ou outro, com os artistas em trânsito e com as discussões identitárias que era postas no marco coletivo, poderiam ser também identificados como *convertidos*.

Não sabia a que vinha, ou porque vinha, mas sempre disse que minha casa estava à disposição. Estamos sempre de portas abertas. Avisei que não entendia muito sobre arte. Nunca liguei muito para isso. A primeira vez que chegou o menino aqui em casa, até liguei para os vizinhos. Tinha que dizer que estava recebendo 'um artista contemporâneo em casa'. A gente se deu bem, ele fumava, eu fumava. Ele conversava pouco. Eu fui ficando intrigado em saber que tanto ele escrevia no caderno, que tanto ele trabalhava no computador e por onde andava tanto todos os dias. Oferecia carona e ele agradecia. Preferia sempre andar a pé. Até que começamos a trabalhar juntos. Nós dois. Comecei a entender o que ele queria fazer. Teve um dia que ele me perguntou de quem era uma casa onde tinha um lençol furado estendido no varal. Me perguntou se haveria alguma abertura para falar com aquela moradora, a fim de saber se ela lhe emprestaria o tal lençol. Nem sei muito bem como foi a história, só sei que dois anos depois eu estava recebendo pelo *whatsapp* a imagem daquele lençol pendurado num museu da Espanha. Eu mesmo comecei a sair de casa e ver o povoado de outro jeito, sabe? Fui mudando meu próprio olhar. Lembro de achar que o artista não ia encontrar nada para fazer por aqui, que aqui não seria lugar para esse tipo de coisa. Comentei com o pessoal que nossa localidade não era o melhor lugar para agenciar atividades desse tipo. E não é que o menino fez um tanto de coisa e saiu cheio de ideia na cabeça? Faltou até tempo para ele concretizar todas as ideias que ele queria pôr em prática. É um erro nosso achar que o povoado não tem potencial para arte. Nossa comunidade tem muita coisa, tem muita riqueza. Ele me ajudou a perceber isso (CABRERA, 2022).

Enquanto perfil, talvez os *convertidos* componham o que seria o grupo mais variado – tanto de idade, gênero e função social, como nos modos interpretativos como viam o programa e nas formas como vinham sendo interpelados por ele. Mais do que nada, tratava-se daquele grupo social que se viu afetado por um motivo ou outro, ou mesmo atravessado pelas experiências estéticas e discursivas que partilhávamos no espaço comum. Talvez por isso, por representarem um grupo que noticiava ele mesmo a confluência entre diferentes interesses daquelas comunidades – suas demandas, suas lacunas e suas expressões de desejo – mereçam até futuramente maior atenção sobre suas especificidades.

O(a) cético(a)

Nesse grupo, somam-se os indiferentes, os afastados, os desinteressados, os descrentes ou desconhecedores, como em qualquer caso há de haver. Por vezes, podem abandonar sua posição e se tornarem *convertidos*, mas até que isso ocorra, mantêm-se na sua categoria de ceticismo. Eram aqueles com quem tive as conversas mais breves, mais objetivas e menos interessadas em qualquer prolongamento ou reflexão a seu respeito. Aqui concentram-se aqueles moradores com baixo ou nenhum nível de envolvimento; que não costumavam frequentar as atividades promovidas; que não se aproximavam da convivência com os artistas visitantes, possivelmente reconhecendo-os apenas de longe, sem se inteirar sobre propositivas ou quaisquer desdobramentos. No entanto, havia também aqueles *céticos* que, por necessidade ou acaso, estabeleceram contatos mais próximos com o projeto, tendo que participar dele de alguma forma, embora não apresentassem estímulos próprios para isso.

Em boa medida, o *convertido* era aquele funcionário público que via na organização do projeto o surgimento de novas obrigações laborais, para além daquelas já empilhadas sobre a mesa, sem localizar nele o anúncio do seu propósito ou contribuições objetivas à sociedade. Era também o marido de uma *articuladora* envolvida com a residência e que acaba se inteirando a seu respeito por acompanhar a esposa nas atividades que frequentava. Por vezes eram trabalhadores do campo ou pais de crianças cuja escola ficava longe (famílias que careciam de transporte e deslocamento para seguir com os estudos). Nesses casos, o projeto de residência apresentava-se como um gasto desprovido de prioridade. Era junto a moradores que mais careciam de aportes do poder público que o financiamento de projetos de cultura tornava-se mais injustificado. Mas *céticos* eram também aqueles moradores que se envolveram em ações artísticas mais diretamente e por algum embaraço ou inconveniente no processo preferiu se afastar do programa de residência ao

longo do tempo. Era o caso da professora Carla, responsável por construir o *Monumento de Hierro* junto com Priscila e seus alunos, que, ao tornar-se consciente do incomodo disparado pela obra em moradores da comunidade, passara a dizer que não fora ela quem estava à cargo da atividade escolar, buscando dissociar-se de qualquer vinculação. Era também Marirosa e suas companheiras do Museu Comunitário de Pasteur, aborrecidas com a estética precária da carcaça de ferro do mesmo monumento imposto em praça pública. Era também aquele morador que se sentia vigiado ou perturbado em ter um estranho rondando o vilarejo, sem encontrar motivação aparente ou esclarecida para estar ali. Era, em geral, aquele que se aborrecia com o levantamento de pautas de racialidade, de autonomia feminina ou diversidade identitária, por vê-las como incompatíveis aos comportamentos locais. De modo implícito, era aquele cidadão cujo incômodo aparecia quando se mexia em assuntos ou discussões que não lhe interessava mexer.

Eu fui entendendo aos poucos, sobre o que se tratava a coisa toda. É diferente né? É inovador. A gente nunca tem um estrangeiro na cidade e o pessoal se interessa por isso, é uma valorização da nossa comunidade. Mas é também um impacto. O comentário na rua vai crescendo aos poucos. Quem é esse? De onde ele vem, o que ele vem fazer? É bom porque as atividades que temos de museu ou outras frentes de arte são poucas. E nem sempre o pessoal se interessa, ou participa. O Comunitaria fazia com que o pessoal se interessasse, porque a pessoa está na rua, cruza pela esquina, todo mundo nota. Muita gente quer participar e até fica tímido. Aqui no povoado, todo mundo é muito tranquilo, mas as vezes essas visitas destoam do modo de vida daqui. Vem gente que é um pouco diferente. Tem gente que comenta. Sabe como é, o povoado é pequeno. De qualquer modo, nunca tivemos nenhum problema, somos todos muito solícitos e sempre ajudamos no que for necessário. Se eu acompanhei o que aconteceu em outros povoados vizinhos? Não, não acompanhei, é difícil acompanhar, aqui tem muito trabalho na subprefeitura, é uma quantidade de gente entrando e saindo, cada um com a sua necessidade. Talvez seja até egoísta da minha parte dizer isso, mas o que me importa o que aconteceu aqui ao lado? A gente tem que cuidar da própria casa, do próprio povo. Contudo sempre estive muito atento ao que acontecia aqui dentro. Sei que aqui teve uma artista que uniu um pai e um filho já afastados, ambos músicos, tocando junto em uma casa abandonada aqui perto. O pai era músico tradicionalista, o filho tocava rock com um grupo de amigos. Acho que eles nunca haviam tocado juntos. Aquela noite foi muito bonita, todo mundo comentou. Foi muita gente do povoado. Mas o mais bonito foi ver a menina, jovencinha, cantando junto. Ela era nova, não tinha 15 anos e cantou lindamente. Ela sim vai crescer e ser musicista, a voz era um talento. Teve um artista que fez umas fotografias muito bonitas, o outro não lembro bem o que fez. Na verdade, eu respeito a presença do artista aqui. Sempre disse que estou disponível, que se precisarem de mim, estarei presente para o que necessitarem. Mas não fico acompanhando de perto. Tento encarar como um cidadão a mais na comunidade. Com sua autonomia para fazer suas buscas, seus elos; para fazer os vínculos que tiverem interesse em fazer. Tento não interferir. Mas se você quer saber mesmo? Eu não sei se isso é tão prioritário para nós. Eu não entendo de cultura, minha

atividade é a gestão da comunidade. De toda maneira me pergunto a necessidade de isso tudo. Porque existe um gasto, certo? Qual é mesmo o gasto do Comunitária? Deve ser um gasto grande do poder público. A questão é que existem outras necessidades, me entende? Ficamos três anos sem ter um médico na cidade. Imagina com toda a dificuldade da pandemia, tínhamos carência de enfermagem, de insumos, de assistência. Também estamos com dificuldade de transporte para Lincoln. Os ônibus pararam de passar. Ainda nos organizamos para levar quem precisa e o que for necessário, mas pensa os estudantes: tem meninos que estão abandonando as aulas por essas dificuldades. Me desculpa a franqueza, mas eu lido com essas demandas todos os dias. É com elas que nós nos deparamos cotidianamente. Então obviamente o programa de vocês é interessante, atira encontros, mas não me parece ser o tipo de investimento que precisamos agora. Gastar com cultura, não me parece o mais sensato nesse momento (TEDESCO, 2022).

O(a) cartógrafo(a)

O *cartógrafo* é um grupo menor, representado por aqueles que passaram a fazer uso do projeto de maneira mais pragmática e objetiva: enquanto um mapeamento de indicadores que podiam ser utilizados em outras atividades e programas municipais. Tratava-se de algumas figuras de cargos institucionais que viram no processo do Comunitaria um valor de pesquisa e de sistematização de dados. E assim, passaram a beber desse levantamento informacional, de modo a aplicar esses conhecimentos nos trabalhos onde exerciam suas funções.

Um dos *cartógrafos* que conheci foi Gustavo de Luca, historiador, docente e diretor do arquivo do Arquivo Histórico Municipal de Lincoln Prof. Andrés R. Allende. Gustavo encontrou um ponto em comum entre os processos de trabalho da residência e sua própria atuação. Tanto o arquivo que coordenava, como o Comunitaria, vinha se aproximando cada vez mais do campo da História Oral e de esforços de recopilação de memórias e relatos pessoais da sociedade *linqueña*. Diante o desejo de revisar criticamente as narrativas “oficiais” sobre o processo de ocupação colonial que ainda regiam o imaginário comum, o Arquivo Histórico Municipal vinha organizando atividades de estudo e análise da história local e começado recentemente a incorporar depoimentos de moradores no seu acervo – relatos de familiares de combatentes da Guerra das Malvinas, de descendentes de imigrantes que narravam sua chegada na região, de habitantes que traziam na memória a recordação daqueles vilarejos nos seus períodos de formação e expansão ou mesmo histórias de vizinhos de perfil colecionista que guardavam consigo peças de valor histórico. Interessado nas diferentes perspectivas que resgatavam o passado daquela região, Gustavo começou a ampliar sua pesquisa através do Comunitaria.

Ao acompanhar o trânsito que o programa de residência tinha pelos vilarejos menores, onde sua pesquisa ainda não tinha tido acesso, passou a estabelecer contato com outros moradores, contadores de histórias e recitadores de trovas locais, conhecedores profundos de suas próprias localidades, seus mitos e costumes antigos, em geral já bastante idosos. Ao acessar esses outros grupos sociais, menos reconhecidos no marco institucional, passou a direcionar seu trabalho à coleta dos depoimentos desses habitantes não antes registrados como potenciais entrevistados do Arquivo.

Marisa Serenal foi outra *cartógrafa* mapeada. Secretária de Educação e Cultura do município de Lincoln durante todo o período de realização do Comunitária, Marisa também comentou o papel que o projeto exerceu como guia ao longo da sua atuação no setor da cultura do município. Residente do distrito-sede, pouco conhecia sobre as particularidades da estrutura social dos povoados menores quando assumira o trabalho na Secretaria. Para Marisa, o projeto de residência se apresentou não só como um dispositivo para compreender possibilidades de abrangência da atuação da atividade cultural e sua potência interdisciplinar, mas também como ferramental de diagnóstico para elucidar características ainda não assimiladas sobre os vilarejos que sua administração pretendia alcançar.

Tudo isso que vocês estão propondo é muito relevante. De início foi um pouco inusitado; compreender do que se tratava. Eu venho da educação. Minha cancha sempre foi a educação. Minha lida sempre foi com o programa de ensino, com a coordenação e articulação com professores e diretores. E sempre gostei muito, sigo gostando. A cultura nunca havia sido uma área específica de atuação. Quando começamos nossa gestão – primeira vez em que me dirigi ao campo da cultura – tudo se centralizava em Lincoln. O carnaval; o famoso carnaval. O debate sempre girava em torno do carnaval da cidade. Mas nós começamos com outros programas em paralelo. Programas de teatro, com professores da cidade que iam até os povoados – e seguem indo até hoje – para ativar grupos interessados na expressão cênica. Porém sempre foi curioso perceber localidades que automaticamente se engajavam, em relação a outras que nunca mostravam interesse. Até então, eu nunca tinha entendido porque algumas atividades culturais funcionavam em certas localidades e murchavam sem interesse em outras, dissolvendo-se com o tempo. Promovemos também muitas oficinas que começaram a se consolidar com mais força. Oferecemos aulas de desenho, de bordado. Mas foi com o Comunitária eu comecei a entender melhor o motivo dessa assimetria de envolvimento que percebia de acordo com cada comunidade. O programa me mostrou com alguma clareza quem eram os referentes locais de cada lugar. Tem pessoas que atuam como disparadores, e isso foi ficando bem evidente para mim. Se esses referentes específicos se envolvem em determinadas atividades, de imediato isso se desdobra em uma aceitação coletiva mais ampla. Vocês percebem isso? Por outro lado, acho que a experiência tem se tornar mais tangível. O que não é tangível não se valoriza porque não se vê. Eu entendo a proposta de vocês. Hoje, eu entendo a potência de ações que são efêmeras. Algumas conseguem movimentar muita coisa. O entendimento que temos hoje sobre a força da presença da indústria de laticínios não apenas na vida

prática laboral, mas também na concepção de uma vontade de futuro e de estabilidade para os jovens, como foi possível perceber com o trabalho que vocês fizeram em Arenaza, é bastante latente até hoje. Se detonou uma outra leitura e compreensão naquela juventude toda. Mas é difícil que a experiência intangível consiga conquistar esse lugar de reconhecimento. Eu diria que ainda falta materialidade, falta o lugar de acesso visível a essas memórias, justamente para que se possam dar continuidade a esse processo de autoanálise compartilhada que me parece ser a força do programa. Isso me parece imprescindível. É quase uma ambiguidade, precisar da matéria justamente para disparar um processo social que é absolutamente desmaterializado. Porque ao fim e ao cabo parece-me que o intuito é justamente esse. Não o de concretizar obras físicas para ocupar o museu. Mas a ativação de uma espécie de psicanálise coletiva que o projeto detona. Eu digo isso porque nem todos fazem esse acesso entre processo, discussão e revisão interna. Creio que se tivéssemos um acervo mais concreto de tudo que o Comunitaria vem efetivando, é possível que ampliássemos o campo de reflexão que acompanha esses trabalhos. Te digo que a residência me ajudou muito no desenho e no planejamento de outras ações de cultura dentro da secretaria. Foi para mim uma espécie de diagnóstico para pensar outras políticas internas nossas. Havia problemas ou inquietudes que foram sinalizadas em meio as experiências artísticas que eu não as tinha tão presente. Ou talvez tivesse enquanto suposição, mas sem qualquer dado que me confirmasse. Tem tanto debate que surgiu através dos trabalhos e que não surgiam de outras atividades nossas, nem da nossa secretaria nem de outras. E isso é bastante especial. Na medida em que fui adentrando mais e mais na responsabilidade de pensar a ação cultural de todo o município, foi ficando mais claro para mim – a partir do Comunitaria e também de outras ações nossas – essa potência da cultura como um campo transdisciplinar aberto que libera espaço para reflexão sobre cidadania, sobre memória, sobre autoestima; sobre autocrítica, para a vivência do coletivo. Quando me perguntam sobre o Comunitaria, comento que é um projeto que levanta o tapete e tenta lidar com aquilo que se encontra abaixo dele, que busca identificar e lidar com alguns dos conflitos e das inquietudes que temos, mas que pouco encaramos, seja no marco individual, como no coletivo (SERENAL, 2022).

O(a) infante(a)

O *infante* era a criança – colaborador mais aberto e instintivo. Era possivelmente também o mais enérgico e, sem dúvida, o mais espontâneo. Aliás, era de sua espontaneidade e curiosidade que vinha seu engajamento. Até porque, mais que nada, seu envolvimento surgia como resposta imediata a qualquer quebra na rotina. O *infante* era aquele cuja inocência viabilizava uma vinculação marcada pela franqueza e pela sinceridade, reforçadas pela ausência de filtros ou pudor que em geral chegavam mais tarde com a maturidade da vida adulta. Suas lembranças eram em geral ativadas quando se havia estabelecido algum tipo de elo mais próximo com o artista envolvido, o que indicava o entrelaçamento afetivo como um fator como de peso.

O *infante* foi o grupo que mais teve dificuldade em acessar. Boa parte desse público havia crescido e se tornado adolescentes ou pré-adolescentes já dispersos por outras cidades por motivos de estudo. Alguns com quem pude conversar, guardavam com detalhes a memória de artistas com quem haviam convivido, embora a maioria precisasse visualizar suas próprias imagens em fotografias de registro para disparar alguma recordação daquelas circunstâncias. E assim, passavam a resgatar nomenclaturas de síntese já compartilhadas no senso comum como *el dia del yogur*, *la guarda hecha en pasto*, ou *Leo de la calecita* – criando marcos coletivos no vocabulário.

Além do mais, havia entre eles uma confusão evidente entre o programa Comunitaria e o ambiente escolar. Pouco entendiam sobre o projeto de residência e suas pretensões, de modo que mesclavam na memória aquilo que era ocasionado por ele com aquilo que era empreendido por atividades da escola. Essa associação passou a nos sinalizar algumas possibilidades de reforço do nosso diálogo com o setor educacional. A adesão infantil nas atividades propostas pelos artistas (algo que se apresentara como um fenômeno por toda a extensão do município), nos levou a pensar modos de fixação da experiência a partir de atravessamentos com currículos educacionais e com as potencialidades pedagógicas dos educadores locais. Com o trabalho de mapeamento, nossa vontade passou a ser a de materializar as ações dos artistas que haviam passado pelo programa de residência em materiais didáticos (no formato simples de fichas pedagógicas), e promover oficinas anuais de formação com os professores do ensino fundamental para compormos possibilidades de abordagem e de resgate dessas vivências em sala de aula, através de reflexões que partissem da experiência e a colocassem em confronto com conhecimentos históricos e culturais associados tanto ao trabalho artístico como ao território. Como os trabalhos exercidos pelos artistas em residência adotavam um caráter interdisciplinar, a proposição de exercícios pedagógicos poderia estimular diferentes temas geradores e ajudar na consolidação das experiências na memória coletiva. Essa proposta até então não foi implementada.

* * *

Que o Comunitaria lidaria diretamente com os impasses e as dinâmicas sociais do território onde atuava (que ele lidaria frequentemente com o equacionamento político de forças e projeções que atravessavam um morador ou outro, demarcando comportamentos e vontades implícitas repercutidas por diferentes setores comunitários, midiáticos, corporativos ou do poder público) já bem sabíamos. Mas foi, sobretudo, a partir do exercício de escuta e de coleta

de oralidades (exercício este ainda experimental, incipiente e em processo) que pudemos identificar em maior contraste algumas das especificidades que traçavam esses públicos envolvidos.

O fator da escuta (e a análise da soma e da sobreposição do que se ouvia) como um mecanismo de mapeamento daquilo que reverberava, tornou-se um meio para complexificarmos nosso próprio olhar. Até porque, ele mesmo lidava com um tipo de arte cuja poética era tanto causa, como efeito de experiências transmitidas pela oralidade. E se sua sobrevivência também se condicionava ao modo como elas eram conduzidas pela memória daqueles que participavam – bem como pela forma como eram revisitadas, narradas e compartilhadas pelo entorno – foi especialmente através dessa aproximação que meu exercício de pesquisa encontrou livre trânsito por suas várias formas de assimilação. Foi também da proximidade com esses públicos (e ao dar continuidade a esses elos de aproximação) que se tornou explícito que nenhuma concepção se pronunciava firmando-se de modo estanque. Encontravam-se, sim, em deslocamento, transmutadas de acordo com alguma nova ocorrência, transparecendo maior ou menor grau de afetação e sendo formuladas e reformuladas por interlocutores que se acercavam e se afastavam ao longo do tempo.

De um modo ou de outro, uma concepção se repetiu reincidentemente. O Comunitaria era um elemento estranho. Ainda que seus idealizadores (Laura Khalloub e Rodolfo Sala) fossem eles mesmos *articuladores* natos do território *linqueño*, reconhecidos como lideranças locais (o que sem dúvida ajudou a dar credibilidade e a facilitar o processo de implementação e acolhimento da proposta de residência na comunidade), ainda assim, o que fora introduzido no marco coletivo era, por natureza, um elemento estranho: um modelo procedimental dissonante ao modo como o setor da cultura costumava operar.

É certo também que há maneiras de a atividade cultural produzir ajustes nos seus ordenamentos e propor manifestações nas quais suas normas se encontram disponíveis para serem revisadas e atualizadas no contexto individual e coletivo. Em geral, porém, ela tende à coesão. Quer dizer, enquanto a cultura tende a integrar o outro a sua estrutura homogeneizante, o exercício de arte contemporânea (pretendido como base da proposta do Comunitaria) tendia a atuar pela dissidência; a pôr em xeque o valor contingente de normativas já naturalizadas do imaginário social onde se via inserido (BUSTOS; FABRES; SEPÚLVEDA, 2017, p. 27). E conforme o intuito do programa, seria sustentando as tensões por ele assinaladas que algumas incertezas poderiam, então, ser instaladas, tornando-se, elas mesmas, um modo de construir outras maneiras de compreensão sobre aquela ordem social – afinal, resolver a tensão nos objetificaria e nos firmaria de modo unilateral em nossas próprias convicções (BUSTOS, FABRES, SEPÚLVEDA T., 2017, p. 22-23). E como costumava dizer Jorge Sepúlveda, coordenador dos primeiros

anos de residência: a coesão nos faz fortes, enquanto a tensão nos acessa a outras inteligências possíveis.

Na defesa de Justo Pastor Mellado, processos de trabalho assim, situados e articulados em meio a práticas sociais específicas, teriam justamente como intuito a afirmação de uma posição não dogmática (MELLADO, 2015, p. 33), capaz de reconhecer e descrever, através de sua própria autonomia de agitação crítica, âmbitos de conflito e dissonância, já que seriam deles que, de acordo com o autor, surgiriam formas para se organizar um “inventário de fortalezas e debilidades auxiliar no processo de definição de responsabilidades na construção ou fragilização de espaços de intervenção social (MELLADO, 2015, p. 46). Com esses preceitos, seria, justamente, através das capacidades políticas e críticas que habilitam a arte contemporânea (e através da maneira como a dissidência revisa e atualiza o consenso da cultura) que o projeto buscava se instalar como uma forma de se gerar um conhecimento conjunto sobre aquele imaginário comum e de dar ênfase a tensões que atravessavam aquela comunidade. Seria, então, no exercício de determinação desses elementos em tensão (no esforço de descrevê-los, de torna-los visíveis e de suportá-los – suportar em um duplo sentido da palavra, de aguentar e de dar suporte) que o projeto tentava negociar com o seu entorno.

A arte contemporânea se apropria dos imaginários, esses que falam por nós. Os revisa, instiga e questiona, mostrando como se contradizem e se sobrepõem, formulando sobre eles formas de conhecimento abstrato que possibilitam a compreensão de seus processos estruturantes. Mas sua prioridade não é a denominação, nem a representação desses imaginários, e sim os procedimentos que permitem sua existência. [...] Afirmamos que nossa forma e pretensão é de que, através da arte contemporânea, sejam desencadeados processos cognitivos, possibilitando a construção de outras organizações conceituais da cultura. Algumas são revisionistas (contrastando a consistência dos detalhes), outras estruturais (verificando como são organizadas) e outras atualizadoras (que verificam sua obsolescência ou pertinência). Neste sentido, a arte contemporânea pode ser utilizada como ferramenta para auditar a cultura e verificar sua consistência, facilitando a existência de uma instância de confiança e exceção que habilita a dúvida. (BUSTOS; FABRES; SEPÚLVEDA, 2017, p. 25-26)

Foi também com esse exercício de mapeamento e de escuta que percebemos que além de um corpo estranho, aterrissado naquela ordem social, o projeto parecia assumir o efeito de uma caixa de ressonância, ao refletir e ressoar para além dele algumas das tensões observadas na vida em comum (seus embates cotidianos, suas inundações, seus despovoamentos, seus projetos de futuro, seus padrões identitários...). E caso essas ressonâncias reverberassem por tempo suficiente; caso alcançassem a consolidação de suas repercussões para além de sua demarcação circunscrita, poderiam, então, atuar na divulgação de características particulares das configurações socioculturais sobre as quais se

debruçava (permitir outros entendimentos possíveis sobre aquele local e sobre aquilo que ele mesmo provocava). Além do mais, com a sorte da permanência, poderiam até mesmo exacerbar essas tensões, a fim de provocar a ativação de conscientizações críticas coletivas. Nesse sentido, o que acabava sendo instalado era um espaço artístico estruturado enquanto um compartilhamento de vozes – reunidas nem sempre de forma harmônica, por vezes de modo dissonante e até desconfortável, empenhadas em um confronto indefinido por preponderância.

Boa parte das ressonâncias e do alcance do projeto eram também fruto do seu formato descentralizado e capilar. Ao dispersar a instância criativa de maneira paralela e simultânea pelos distritos do município, o modelo de trabalho da residência viabilizava, em sua decorrência, o disparo de conexões entre localidades vizinhas que contribuía com a insurgência de dinâmicas de mobilização da sociedade civil. E para que o projeto imbricasse mais profundamente à trama do tecido local, os *articuladores* mostraram-se personagens centrais. Interessados em movimentar informações e em conectar iniciativas diversas, moradores com perfil de articulação acabavam resultando na formação de novas alianças afetivas e na constituição de outros projetos independentes, externos à residência, mas dela decorrentes – o que resultava também em uma conquista de autonomia das localidades distritais no que diz respeito à formação de projetos culturais próprios alavancados em povoados cuja política administrativa era subordinada às iniciativas levantadas por sua sede municipal. Em suma, a atuação dos *articuladores* tornava-se um meio para que participantes do projeto (artistas e vizinhos) fossem impulsionados a atuar politicamente a partir de suas individualidades e que nesta atuação individual pudessem encontrar zonas coincidentes entre os seus interesses e os da coletividade a qual pertenciam (BUSTOS; FABRES; SEPÚLVEDA, 2017, p. 29-30).

Enquanto concluíamos as coletas de dado sobre o projeto, o Comunitaria recebeu o convite para montar uma exposição no espaço *El Obrador*, em Buenos Aires, instituição cultural que marcava seu interesse em dar visibilidade a propositivas que entrecruzavam o campo da arte contemporânea com dinâmicas sociais na esfera comunitária. Seria a primeira vez que o projeto buscava se apresentar em sua totalidade (e não em fragmentos), no formato expositivo, fora do seu marco territorial. A materialização de ações que não haviam culminado em nenhuma objetualidade, a contextualização da localidade de Lincoln a quem nunca havia ouvido falar a seu respeito, bem como a busca por sínteses que apresentassem os mecanismos que se tornaram a base de disparo das experiências artísticas acionadas, foram algumas das nossas atenções iniciais na montagem do projeto expositivo.

Frente ao desafio de espacializar os trabalhos realizados, acabamos prevendo um planejamento expográfico que dividia o espaço da sala em dois setores. Um primeiro no qual se transitava entre registros das ações realizadas por

Exposição Comunitaria en Lincoln: residencia de arte contemporáneo y procesos sociales, realizada no Centro Cultural El Obrador, Buenos Aires, 2022. Fonte: Arquivo Comunitaria



cada artista (não a totalidade dos trabalhos desenvolvidos pelo programa, mas um grupo capaz de garantir a representatividade de cada povoado e que pudesse sinalizar propositivas distintas quanto a linguagens, procedimentos e resultantes). E um segundo, ao final da mesma sala, reservado à descrição cartográfica do território de atuação e à explicitação metodológica do processo de trabalho.

Nesse sentido, quem entrasse na exposição visitaria as obras dispostas (acompanhadas de verbetes informativos que situavam seu processo de criação e demarcavam a participação de outros colaboradores ao lado do artista), mas não perceberia ainda de pronto que todos aqueles povoados de onde surgia cada obra em exibição eram vizinhos entre si. Somente chegando ao final da sala, seria possível entender que aquelas ativações viam-se circunscritas em um mesmo município, dispersas entre os distritos de uma mesma região. Somente então seria possível encontrar a localização desses povoados espacializados no mapa, conhecer suas escalas, suas densidades populacionais e distâncias entre si; e seria possível também reconhecer a existência de um programa único responsável por estimular aqueles encontros e viabilizar a realização de cada ação. Para sair da instuição, o visitante teria de perpassar as mesmas obras outra vez, embora, então, abastecido de uma compreensão mais sistêmica e abrangente do conjunto em exibição.

A mostra, aberta entre março de 2022 e junho do mesmo ano, contou com nossa própria produção e curadoria (pela equipe de coordenação da residência então formada por Laura Khalloub, por Rodolfo Sala e por mim) e teve a parceria de Andrés Labake, diretor do *Fondo Nacional de las Artes* entre 2005 e 2016, curador do Comunitaria no ano de 2019. A exposição contou ainda com uma atividade de debates na qual providenciamos um ônibus de Lincoln que levou moradores interessados em comentar suas vivências e impressões durante a elaboração de cada trabalho, bem como considerações do projeto como um todo. Já que os trabalhos apresentados eram articulados a partir de dispositivos de integração; e já que a comunidade vinha se envolvendo diretamente com o ato de pesquisa e criação, logo, seu relatos tornavam-se parte significativa da construção de narrativas sobre essas experiências.

Esse dia foi também um dia de reencontro. Um dia em que amigos afastados pela distância puderam se juntar outra vez – puderam lembrar histórias e cenas compartilhadas anos atrás, puderam recordar expectativas surgidas durante o processo, revistar concepções e estranhamentos formulados ou superados e recuperar a lembrança de conflitos, tanto aqueles já atenuados, como os que ainda se encontravam latentes. Nesse processo, aqueles que haviam participado das vivências representadas pela sala expositiva viram seus próprios signos e ordenamentos sociais tornando-se o ponto de partida daquele exercício de criação. Viram, então, que suas palavras haviam se

Encontro de moradores e relato de experiências. Atividade parte da programação da Exposição Comunitaria en Lincoln: residencia de arte contemporáneo y procesos sociales, realizada no Centro Cultural El Obrador, Buenos Aires, 2022. Fonte: Arquivo Comunitaria



tornado uma espécie de fissura ou de bifurcação ao longo do percurso que cada artista havia tomado de largada e que seus rumores foram convertidos em dados, enquanto possíveis indicadores simbólicos construtivos. Aquele também foi um momento em que habitantes que nunca haviam tido qualquer hábito de frequentar museus de arte viram-se representados pelo espaço expositivo, acompanhando suas próprias falas e imagens tornando-se a base das informações que eram trazidas para contextualizar cada experiência aos visitantes que passassem por lá. Naquele dia, o grupo reunido relembrou aquele processo coletivo no qual a experiência poética havia atravessado a rotina de um, entrando em suas casas ou no seu ambiente de trabalho, bem como se incorporado entre os vínculos humanos que se agitavam ao redor – até ver essa experiência retornando da esfera social de volta ao campo artístico inicial. Entre esse vai-e-vem, entre esse livre deslocamento, viu-se o projeto de residência na sua tentativa de síntese, comunicando práticas imanentemente múltiplas, tal como buscava ser seu *modus operandi* e política motriz.

Considerações finais

Rememorando os processos artísticos disparados pelas iniciativas aqui abordadas – em meio ao que foi sendo desencadeado por artistas em trânsito por povoados do pampa argentino; pelas cerimônias festivas nos vilarejos de Jatiwangi; entre os exercícios de integração criativa e territorial arrolados junto às comunidades das margens da Bacia Hidrográfica do Prata; ou mesmo entre os procedimentos burocráticos e estatais de proteção patrimonial das montanhas de resíduos de xisto ao sul da Escócia –, percebe-se, na base desses processos, a aposta em um vetor de operação colaborativa como marco em comum.

Tratava-se, contudo, de uma colaboração que demandava tempo – que exigia a constância de circunstâncias de articulação, de negociação, de engajamento e convivência. Embora tenham se desenvolvido em diferentes momentos históricos, e embora estivessem condicionadas por contextos locais bastante distintos, as trajetórias do grupo APG, do coletivo Ala Plástica, do Jatiwangi Art Factory, do programa Comunitaria, entre outras também aqui citadas, foram aproximadas nesse estudo tanto por seus procedimentos de imersão e interação como por seus esforços de permanência.

Fossem elas encabeçadas por habitantes do próprio território, fossem dirigidas por moradores locais ao lado de visitantes de fora, iniciativas como essas, na sua distensão, tinham como praxe a instituição de canais de interlocução entre profissionais vinculados diretamente aos circuitos da produção contemporânea junto a trabalhadores de outras áreas de atuação, de modo que a incorporação

dessas outras vozes sociais em seus exercícios de produção artística tornava-se fator estruturante dos seus sistemas de criação. Esse procedimento trazia, ainda, uma complexificação das dimensões relacionais que se estabeleciam entre obra, artista e público, já que a colaboração que entrava em cena surgia antes mesmo do ato de elaboração do trabalho (em vez de operar enquanto uma instância de participação restrita à conjuntura de recepção da obra depois de já concretizada), prolongando-se não apenas durante como após sua realização.

Nesse sentido, se o gesto colaborativo mobilizado por essas iniciativas acarretava processos artísticos de caráter híbrido e transversal, o que esse estudo buscou sugerir é que perceber a pluralidade que configura práticas desse tipo pode ser mais elucidativo do que buscar reconhecê-las sob uma perspectiva que as enquadre uniformemente, alheia àquilo que se agita internamente em contraponto. Seria dessa atenção à diferença, como argumentado por Richard Sennett, que as conjunções de cooperação poderiam ser melhor compreendidas na sua complexidade. No entanto, garantir a apreensão e a identificação dos atributos que organizam essas práticas – na sua multiplicidade, reunindo em um mesmo trabalho a confluência cognitiva de consciências internas e externas ao mundo da arte –, mais do que um impasse de pesquisa, coloca-se possivelmente como um dos problemas mais interessantes aportados por esse formato de produção. Foi atenta a ele que essa tese percorreu as trajetórias dos projetos comentados e, enquanto analisava suas particularidades e implicações locais, buscou também reconhecer e debater alternativas de pesquisa que pudessem ajudar o reposicionamento do olhar do historiador, teórico ou mesmo curador que tem como ofício produzir reflexão crítica, expositiva ou testemunho historiográfico a seu respeito.

* * *

Quando foi necessário me aproximar de dados para compreender produções que ocorriam fora do meu alcance físico, o acesso que tive às informações sobre as trajetórias dos projetos abordados se deu pelos diferentes meios e registros documentais disponíveis – pela leitura de análises críticas, conversando com membros envolvidos, pesquisando arquivos, visitando exposições ou mesmo realizando viagens aos seus locais de emergência, quando isso era possível. Contudo, acessar as experiências dessas iniciativas via dispositivos de documentação é distinto de quando esse acesso se dá em território. Aceder à produção do APG a partir do arquivo da Tate, estudar as experiências do JaF no contexto expositivo da 15^a Documenta, ter contato com as propositivas do Ala Plástica pelo acervo do Moma ou pelas programações

de eventos e seminários promovidos pelo Reina Sofia, para exemplificar, não é o mesmo que abordá-las enquanto se desenvolvem em contexto. Nesse movimento de apreensão à distância (por meio dos circuitos da crítica ou dos espaços de mediação e exibição da arte), lida-se, em decorrência, com a falta de um canal de interlocução com os colaboradores implicados nos processos de elaboração e repercussão do trabalho. Lida-se também com a dificuldade de adentrar as condições culturais, cotidianas, comportamentais, bem como as singularidades dos sistemas internos de organização procedimental que pautaram essas experimentações, o que, por sua vez, ocasiona um grau de afastamento de todo o universo de detalhes, motivações, embates, improvisos, superações, prolongamentos e aspectos circunstanciais constituintes.

Isso não implica, contudo, desconsiderar a relevância de deslocar e adaptar essas práticas junto às esferas de visibilidade institucional do campo artístico. Pelo contrário, é viabilizando sua circulação para além de seus marcos territoriais específicos que podemos estabelecer paralelos com outras experiências arroladas mundo afora, que podemos situá-las diante do olhar especializado, cruzá-las com repertórios históricos da própria estética e da tradição e fomentar debates na esfera global interessados em compreender implicações que os referidos projetos aportam à história da arte. Até porque o compartilhamento dessas práticas permitiria assinalá-las como agentes de um movimento de descentralização da própria produção das artes visuais (nas suas esferas sociais, espaciais e disciplinares) e, como defendido por Justo Pastor Mellado, como exercícios experimentais de institucionalização, capazes de estimular a formação de novas cenas locais. Por apresentarem alternativas de dispersão para além dos circuitos formais, propõem respostas em reação à hegemonia urbana que ainda conserva para si as principais forças e capacidades de viabilização da produção contemporânea atual. As inserções que essas práticas têm alcançado no meio institucional apontam tanto para seu papel como difusoras de estratégias através das quais a arte contemporânea (na sua potência cognitiva transversal) pode se firmar em localidades onde ela não conta nem com o apoio de uma estrutura de mercado, nem com organizações universitárias, museais ou de políticas públicas voltadas à cultura; bem como para sua capacidade de estimular cruzamentos entre o exercício artístico (e de suas capacidades críticas, analíticas e transversais) e os fluxos das atividades econômicas e produtivas que atuam como principais mobilizadoras nos locais onde elas vêm atuando.

Por transbordarem das estruturas do seu próprio campo disciplinar e por se instalarem em conjunturas sociais muitas vezes desassistidas pela institucionalidade da arte ou da cultura, práticas como essas acabam mostrando novas formas de representação e interpretação de realidades locais. E isso é parte fundamental da pertinência de se debater essas iniciativas dentro do meio artístico – uma vez que seus formatos operativos têm sugerido maneiras para que a arte possa ampliar seus modos de ser permeada e atravessada

por qualquer contexto cultural que lhe seja proposto como imediato, complexificando suas interfaces de interlocução com o entorno e visando não apenas a sua interrelação com o universo das imagens (com as narrativas históricas e com as produções teóricas sobre a cultura), mas também com o universo dos imaginários e dos condicionamentos dos sistemas discursivos repercutidos nas especificidades territoriais onde ela se vê inserida.

No entanto, se é possível constatar a diferença que se assinala entre o que é posto, agitado e reverberado em seus contextos territoriais com aquilo que é ambientado e acomodado no plano institucional exibitivo (na comparação entre o trabalho como processo e seus modos de representação a posteriori), não há como desconsiderar a importância da contribuição de pesquisas interessadas em mergulhar nas localidades onde essas produções têm ocorrido. Se aquilo que é ativado em âmbito local não encontra, na sua plenitude, a possibilidade do seu deslocamento, desestimular, então, a produção crítica que configura sua operação de análise ao lado dos artistas envolvidos, de seus processos de pesquisa, de encontros, de negociação, de conflitos e articulações comunitárias, seria desconsiderar a potência que reside no contato direto com esses espaços e seus agentes participantes.

O próprio desenrolar desta pesquisa corroborou esse argumento. Entre os diferentes modos de aproximação aqui exercidos sobre os estudos de caso abordados, aquele que se deu em território, aproximado das instâncias de criação, atravessado pela convivência, pela troca e interação ao longo do tempo (como no caso da pesquisa junto ao envolvimento com o programa Comunitaria), foi também aquele que encontrou um caminho de acesso mais direto e imediato aos atores sociais envolvidos e às reações que insurgiram das vivências e dos trabalhos promovidos (lembrando que essas reações têm modulado a forma como sobrevivem no tempo).

Com efeito, a pesquisa de maior proximidade com o processo criativo, com suas dinâmicas de colaboração, bem como um contato com seu público local (com suas modulações de leitura e de compreensão), indicou que a multiplicidade interpretativa disparada *in loco* se evidenciava com mais nitidez quando anotada em campo. A pesquisa situada indicou sua pertinência não só para se entender a maneira como certas experiências artísticas reverberavam em contexto como para se identificar a pluralidade que marcava as circunstâncias de contato e de receptividade – permitindo a observação das reações detonadas pelo entorno, cujas ambiguidades e dissonâncias menor visibilidade proporcionariam se seu olhar se posicionasse somente à distância. O que isso aponta é que, ao se desenvolver nas localidades onde esses projetos tomam corpo; ao considerar as falas, as impressões e informações que correm ao redor; e ao organizar seus próprios entendimentos no mesmo espaço onde artista e público-participante interagem via processos em comum – a pesquisa

em campo acaba encontrando, em meio à convivência, um espaço fértil para a formulação e reformulação do seu pensamento crítico.

É nesse sentido que esse estudo também pretendeu interrogar a deslegitimação das eficiências da perspectiva crítica que se vê diretamente vinculada aos locais de insurgência de experiências como essas, a fim de assinalar os contextos de ocorrência dessas produções como espaços também produtivos para a reflexão; especialmente quando o intuito é avaliar ressonâncias, reverberações locais e desdobramentos práticos e epistemológicos que insurgem desses procedimentos de colaboração. Seria na condução de procedimentos participativos e de estudos em campo que a leitura desses indícios alcançaria sua profundidade. Nesses laboratórios de emergência, como posto por Laddaga, o pensamento crítico pode ser conduzido por “testes recíprocos dos pressupostos tanto da teoria quanto da prática” (KESTER, 2011, 83); e isso, por si só, abre uma frente ampla e ainda pouco explorada a se experimentar junto à propagação de práticas situadas que vêm surgindo mundo afora. Porque, além de servir ao aprimoramento da fundamentação prático-teórica, a pesquisa, ou mesmo a crítica que se volta à escuta e ao reconhecimento da diversidade das dimensões cognitivas em jogo, permitiria uma aproximação do seu pensamento à complexidade que conforma os interesses e preocupações do agrupamentos sociais onde trabalhos desse tipo são alavancados – movimento este que tenderia a relativizar a ideia de que a disciplina da história da arte deveria constituir-se apenas pelo distanciamento crítico, preferencialmente isento de contaminação, comprometido com uma relação mais objetiva com seu objeto de estudo. Para se abraçar procedimentos inerentemente permeados por outras visões e áreas da cultura humana de modo geral, talvez a perspectiva que delas se aproxime possa se tornar tanto vulnerável como instruída a partir desses mesmos atravessamentos. Em vez de defender a substituição do teórico que garante o distanciamento crítico pelo pesquisador situado, resgato a proposição de Grant Kester, a qual aponta a pertinência da aproximação e da combinação entre ambas as perspectivas, de forma que a produção intelectual que se disponha a discutir essas produções artísticas possa somar os ferramentais conceituais e metodológicos trazidos por cada uma.

Assim, não valeria desconsiderar que os locais onde esses trabalhos ocorrem resguardam informações apenas possíveis de serem acessadas via proximidade. Por articularem interconexões sociais e subjetivas, as localidades onde essas iniciativas se desenvolvem convertem-se, por assim dizer, em uma espécie de caixa de ressonância, na qual se pode ouvir as impressões que por ali ecoam; nas quais se pode registrar o tom de qualquer incômodo, de entusiasmo ou o próprio silêncio; na qual também se pode perceber processos paulatinos de ressemantização que se dão no tempo – mesmo que estes não indiquem posicionamentos fixos, conclusivos ou demarcados, já que se moldam em fluxos de reorganização simbólica, semântica e afetiva, sem uniformidade,

passíveis de serem observados e avaliados enquanto repercutem ao redor. É nessas localidades, portanto, que se configura parte da fonte de evidências a serem coletadas e analisadas pelo crítico ou historiador. Do mesmo modo, argumento que esses locais se apresentam como espaços de produção prática e intelectual epistemologicamente fecundos – não somente férteis enquanto âmbitos de pesquisa, mas também facilitadores da formação de perspectivas críticas dialógicas, uma vez que permitem uma aproximação com a natureza múltipla que configura esse modelo de produção.

O pensamento crítico dialógico poderia aqui ser entendido como um método de aproximação, de leitura e de compreensão que extrai significado da interação das várias vozes díspares que acompanham e configuram esses processos artísticos, concentrando-se em analisar as interseções e particularidades dessas vozes. É também aquele que escapa de interpretações baseadas na concepção única daquele que escreve, daquele que narra, que expõe ou aborda o trabalho em questão, postulando-se em desacordo com qualquer leitura que se pretenda monológica – lembrando que, de acordo com Bakhtin, leituras como estas seriam aquelas que desconsiderariam a existência de outras consciências agitadas ao redor do trabalho e que, a seu ver, teriam os mesmos direitos e pé de igualdade de serem avaliadas e levadas em consideração. É aquele que tampouco buscaria encontrar nessas práticas artísticas uma resolução objetiva, ou esperaria delas um consenso final, já que veria no seu processo, e na sustentação de suas dissonâncias, seu próprio valor. A perspectiva dialógica implicaria, assim, assumir uma postura investigativa atenta à abertura, à imprecisão, à ambivalência, à inconclusibilidade, bem como ao caráter multifacetado presente em seus encadeamentos temporais, ciente de que é na elaboração cíclica que essas produções reproduzem seus efeitos e entendimentos.

Mas vale ressaltar que, ao agregar ao exercício reflexivo uma consciência dialógica (que leva em consideração não só as pretensões e conclusões do próprio artista como também aquelas divergentes geradas pelo grupo social envolvido), traz-se como efeito a agitação de tensões de ordem hermenêutica, no momento em que análises distintas começam a ser localizadas e colocadas em interação. Impulsionar o olhar dialógico implicaria um incentivo para que essas tensões sejam de fato mobilizadas, uma vez que esse processo ajudaria a imprimir parte dessa abertura óptica (e sua abrangência sistêmica) seja ao pensamento teórico, seja ao exercício narrativo que busca organizá-las no marco histórico.

A própria estrutura coletiva dessas práticas traz consigo uma potência de quebra em relação ao monopólio hermenêutico tradicionalmente atribuído ao profissional da arte e suas acepções – não para desconsiderarmos o que

advém do olhar especializado, senão para acrescer sobre ele postulações à margem que tragam outros sentidos em relação a recepção e compreensão dessas produções para além do entendimento de seus organizadores centrais. Também por isso, os espaços de desenvolvimento criativo onde essas práticas ocorrem – os laboratórios híbridos ou de emergência, na concepção de Laddaga – aportam sua potência de incentivo ao pensamento crítico dialógico, já que neles encontraríamos a agitação de “reivindicações múltiplas e não regulamentadas como autoridades interpretativas” (KESTER, 2011 p. 231), formuladas a partir dos públicos que se envolvem com elas diretamente.

Se essas práticas artísticas – prolongadas, interativas e imersas em seus territórios circunscritos – encontram-se em diálogo com um público que traz consigo uma variedade de vozes sociais, perpassadas por outras epistemologias para além daquelas que configuram o pensamento do campo artístico, logo, o que esse estudo pode ter contribuído a assinalar é que elas não apenas exigem outros modos de serem lidas como de serem discutidas e narradas. Ainda que isso coloque mais questões do que respostas – porque, a partir disso, ainda há muito o que discutir sobre como transportar (para fora de si) a dimensão polifônica que constitui essas práticas, e sobre como garantir sua inteligibilidade no momento em que ela migra para o exercício crítico, narrativo ou exibitivo.

Foi nesse sentido também que esse estudo buscou dar um passo, estando diante da valorização da ênfase plural que configura os processos internos dessas práticas artísticas, bem como dos modos de recepção por elas disparados nos seus locais de atuação. E como sua natureza multifacetada é um de seus elementos centrais, vale então pensarmos em como formular perspectivas cujos paradigmas de leitura, de narrativa e de construção crítica sejam também atravessados pela consciência dessa diversidade, garantindo a sensibilidade que busca reconhecer a maneira como diferentes grupos sociais vêm se relacionando com essas propositivas, já que também participam do processo de construção de seus significados.

Referências Bibliográficas

ABRAHAM, Julian; SAMBOH, Grace. *Jatiwangi bodybuilding cup*. Revista Nero, 2019. Disponível em <<https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>> Acesso em: 17 dez. 2022.

ALA PLÁSTICA. *Ala Plástica*. Página oficial do Ala Plástica, 2016. Disponível em: <<https://aloplastica.wixsite.com/alaplasticasite>> Acesso em: 24 ago 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARBER, Bruce. *Littoral Art and Communicative Action*. Illinois: Common Ground Publishing LLC, 2013.

BERNARDES, M. H. *Retrato da Utopia*. Letras, [S. l.], n. 28/29, p. 111–119, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12113>. Acesso em: 13 dez. 2022.

BEZERRA, Paula. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

_____. A virada social. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 145–155, 2008.

_____. Rate of return: the Artist Placement Group. In: *Artforum*, Nova Iorque, v. 49, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201008/rate-of-return-the-artist-placement-group-26419>> Acesso em: 22 abr. 2022.

BISHOP, Claire; ROCHE, Jennifer. Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop. In: CRAWFORD, Holly. *Artistic Bedfellows: Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*. Maryland: University Press of America, 2008.

BRISLEY, Stuart. No it is not on. In: *Studio International*, Nova Iorque, v. 182, n. 942, 1972. Disponível em: <http://www.stuartbrisley.com/pages/29/70s/Text/_No_It_Is_Not_On_____Article_relating_to_Artist_Placement_Group/page:17> Acesso em: 13 dez. 2022.

BUSTOS, Guillermina; FABRES, Paola; SEPÚLVEDA, Jorge. *Experiencias de arte y comunidad: Residencia de arte contemporáneo*. Serra Maria de Punilla: Curatoría Forense, 2017.

BUSTOS, Guillermina; SEPÚLVEDA, Jorge. *Do it again*. Residencias y comunidades. Longevidad, seguimiento y nomadismo: ¿Cómo sobrevivir en el tiempo y el espacio? Disponível em: <<https://curatoriaforense.net/niued/?p=2784>> Acesso em 28 ago. 2022.

_____. *Todo triunfo es una advertencia*. Residencias de arte y prácticas colaborativas en Latinoamérica. ¿Cómo sobrevivir en el tiempo y el espacio?. Disponível em: <<https://curatoriaforense.net/niued/?p=2747>> Acesso em: 10 dez. 2017.

CASARÍOLAB. *Casa Río*, 2022. Página oficial do Casa Río Lab. Disponível em: <<https://www.casariolab.art/>> Acesso em: 24 ago. 2022.

CASARÍOLAB. *Territorios de Colaboración*, 2022. Página oficial do Territórios de Colaboração. disponível em: < <https://territorios.casariolab.art/home>> Acesso em: 24 ago 2022.

COMUNITARIA. *Comunitaria residencia*. Página oficial do Comunitaria. Disponível em: <<https://residenciacomunitaria.com.ar/web/home>> Acesso em: 24 ago. 2022.

ENWEZOR, Okwui. Huit Façetes. In MYVILLAGES (org.). *Rural*. Cambridge: Whitechapel Gallery and The Mit Press, 2019, p. 191-196.

DARMAWAN, Ade. Entrevista concedida à The Art Newspaper. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/22/documenta-15-closes-curators-ruangrupa-exhibition-kassel>> Acesso em: 17 dez. 2022a.

_____. Speech by Ade Darmawan (Ruangrupa) in the committee on Culture and Media, German Bundestag. Página oficial documenta-fifteen, 7 de julho de 2022. Disponível em: < <https://documenta-fifteen.de/en/news/speech-by-ade-darmawan-ruangrupa-in-the-committee-on-culture-and-media-german-bundestag-july-6-2022/>> Acesso em 29 out. de 2022b.

DARMAWAN, Ade et al. *Catálogo da documenta-fifteen*. Berlin: Hatje Gantz, 2022.

FABRES, Paola. ZL Vórtice no Museu da Casa Brasileira: negociações em

espaços públicos. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. v.26 n.46. Jul/Dez 2021, p. 1-8.

FARAGO, Jason. The World's Most Prestigious Art Exhibition Is Over. Maybe Forever. In: *The New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/09/23/arts/design/documenta-15.html>> Acesso em: 17 dez 2022.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2014.

FRISCH, Michael. *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Nova York: State University of New York Press, 1990

HANYATERRA. *Hanyaterra*. Página oficial do Hanyaterra. <<https://hanyaterra.bandcamp.com/>> Acesso em: 28 ago. 2022.

HOLMES, Brian; MEITIN, Alejandro. *Living Rivers, 2017*. Página oficial do projeto Living Rivers. Disponível em: <<http://ecotopia.today/livingrivers/map.html>> Acesso em: 24 ago. 2022.

HUNTER, Ian; LERNER, Celia. *Material institucional do simpósio Littoral: New Zones for Critical Art Practice: artist's projects in the context of social, environmental and cultural change*. Manchester: Universidade de Salford, 1994.

JAMES, Sarah E. Artist Placement Group. In: *Frieze*, Londres, v. 153, n.1., 2013. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/artist-placement-group>> Acesso em: 13 mai 2022.

JATIWANGI ART FACTORY (JAF). *Jatiwangi Art Factory*. Página oficial do Jatiwangi Art Factory. Disponível em: <<https://jatiwangiartfactory.tumblr.com/are>> Acesso em 13 mai. 2022.

KESTER, Grant. *Conversations Pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2013a.

_____. *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*. Variant, 2000. Disponível em: <<https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>> Acesso em: 21 jun. 2022.

_____. *The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism*. E-flux. n.º.50, 2013b, p. 01-11. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/>> Acesso em: 27 jun. 2022.

_____. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

_____. Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa. In: *Transductores/transducers: Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2016. p. 30-42.

KESTER, Grant (org). Editorial. In: *FIELD, A Journal of socially engaged art criticism*, v.3. p. 1-6. Disponível em: <<http://field-journal.com/wp-content/>>

- uploads/2017/01/FIELD-03-Kester-Editorial.pdf> Acesso em: 21 jul 2022.
- KELLEY, Bill Jr.; KESTER, Grant. *Collective Situations Readings in Contemporary Latin American Art, 1995–2010*. Durham: Duke University Press, 2017.
- KHALIL, Nadine. The DIY Chaos of Documenta 15. In: *Frieze*. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/diy-chaos-documenta-15-2022-review>> Acesso em: 17 dez. 2022.
- KLOGER, Hans Herbert Klöger. *The Power of Dialogue: Critical hermeneutics after Gadamer and Foucault*. Boston: MIT Press, 1996.
- KONKTFACK, UNIVERSITY OF ARTS, CRAFTS AND DESIGN. Sergio Montero Bravo participates in Documenta Fifteen. Disponível em: <<https://www.konstfack.se/sv/Aktuellt/Nyheter-och-pressmeddelanden/2022/Sergio-Montero-Bravo-participates-in-Documenta-Fifteen/>> Acesso em: 17 dez. 2022.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Londres: The MIT Press, 2004.
- LACY, Suzanne (org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estática de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Estética de Laboratorio: estrategias de las artes del presente. formación de otra cultura das artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- LÓDOLA, Agustín. *Desde Adentro: Conquista, expansión, retraso y boom en el Oeste Bonaerense (1865-2010)*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2012.
- LIPPARD, Lucy R. *Art in the Landscape*. Marfa:, Chinati Foundation, 2000.
- LUKITO, Yulia; NUGROHO, Rifandi. Fabricating Culture through Spatial Practices: Rampak Genteng Festival in the Former Jatiwangi Sugar Factory, West Java, Indonesia. In: *ISVS e-journal*. Vol. 8, no.3. Department of Architecture, Faculty of Engineering, Universitas Indonesia, Indonesia. July, 2021, p. 17-33.
- MEIRÁS, José Luiz. *El derrame de petróleo en Magdalena, una historia*. Disponível em: <<https://opsur.org.ar/2022/05/13/el-derrame-de-petroleo-en-magdalena-una-historia/>> Acesso em: 22 jun. 2022.
- MEITÍN, Alejandro. *Entrevista concedida à Radio Mutante*. Disponível em: <https://territorios.casariolab.art/radio_mutante> Acesso em: 24 ago. 2022.
- _____. *Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes*. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-62/meitin>> Acesso em: 24 ago. 2022.
- MEITÍN, Alejandro; CARNAVALE, Graciela; HOLMES, Brian; MATERIA, Colectiva. *La Tierra no Resistirá*. Casa Río Lab: La Plata, 2020.

- MELLADO, Justo Pastor. *Escenas Locales: ficción, história y política en la gestión de arte contemporáneo*. Serra Maria de Punilla: Curatoria Forense, 2015.
- MITCHELL, W. J. T. (org.). *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MYVILLAGES. Introduction. In: MYVILLAGES (org.). *Rural*. Cambridge: Whitechapel Gallery and The Mit Press, 2019, p. 12-19.
- NEVES, Galciane. *Bermúdez se extinguen las fieras?* Disponível em: <<https://flaviamielnik.com/Bermudez-Se-extinguen-las-fieras>> Acesso em: 28 ago. 2022.
- NUGRAHA, Yudhistira Ari. Jatiwangi art Factory Luncurkan Perhutana, Hutan Kolektif Pertama di Dunia [Jatiwangi art Factory lança Forestry, a primeira floresta coletiva do mundo]. *Sinapargi News*. 26 jun 2022. Disponível em: <<https://sinarpaginews.com/ekonomi/53569/jatiwangi-art-factory-luncurkan-perhutana-hutan-kolektif-pertama-di-dunia.html>> Acesso em nov. 2022.
- OSBORN, Peter. *El arte mas allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporaneo*. Murcia: Cendeac, 2010.
- PLATFORM. *Arts, activism, education and research*. Página virtual oficial do coletivo de artistas Platform. Disponível em: <<https://platformlondon.org>> Acesso em: 20 jun. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010
- RICHARDSON, Craig. John Latham: Incidental Person. In: *Map Magazine*, Londres. n. 11, 2007. Disponível em: <<https://mapmagazine.co.uk/john-latham-incidental-person>> Acesso em: 28 jul. 2022.
- RUANGRUPA. Anti-Semitism Accusations against documenta: A Scandal about a Rumor. In: *E-flux*, 7 de Mai de 2022. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/notes/467337/diversity-as-a-threat-a-scandal-about-a-rumor>> Acesso dez. de 2022.
- _____. Waste to Monument: John Latham's Niddrie Woman Art & Environment. In: *Tate Papers*, Londres. n. 17, 2012. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/waste-to-monument-john-lathams-niddrie-woman>> Acesso em: 13 jul. 2022.
- RODRIGUEZREMOR. *Dagmar, filha do Barro*. Página oficial do projeto. Disponível em: <<https://www.rodriguezremor.art/2022/09/10/dagmar/>> Acesso em nov. 2022.
- ROSLER, Martha; WALLIS, Brian (org.). *If You Lived Here: the City in Art, Theory and Social Activism*. Nova York: Dia Art Foundation, 1991.
- RYCROFT, Simon. *The Artist Placement Group: an archaeology of impact*. In: *Cultural Geographies*, 26 (3). p. 289-304, 2019. Disponível em: <<http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/80733/>> Acesso em: 15 jul. 2022.

- SAMBOH, Grace. *Tanah Air 'Hanyaterra'*. 2016. Disponível em: <<https://sambohgrace.wordpress.com/2016/04/15/tanah-air-hanyaterra/>> Acesso em: 28 ago. 2022.
- SENNETT, Richard. *Juntos: Os rituais, prazeres e políticas da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Co-operation*. London School of Economics and Political Science (LSE), 2012b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M_W2otr-1KY&t=324s> Acesso em: 28 ago. 2022.
- SHERK, Bonnie Ora. Palestra proferida pelo Programa *Escuela de Arte Útil*, semana 7, como parte da exposição de Tania Bruguera: *Talking to Power*, 12 de set, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTm5uloBxAM&t=1028s>> Acesso out. 2022.
- SHERMAN, Stephanie. New Rural Arts Seminar Report. In: *FIELD*, A Journal of socially engaged art criticism, v.1. p. 255-273. Disponível em: <<http://field-journal.com/issue-1/sherman>> Acesso em: 21 jun. 2022.
- SIAGIAN, Bunga; MUNTAHA, Ismal. *BKP: A Land Study Agency*. Disponível em: <<https://badankajianpertanahan.org/en/seminar-terracotta-city/>> Acesso em: 15 nov. 2022.
- SIEGENTHALER, Fiona. Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, v. 27, n. 6, p. 737-752, 2013.
- SMITHSON, Robert.; HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis. Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 275-288.
- STEVENI, Bárbara. *The National Life Stories. Artist's Lives*. Entrevista concedida a Melanie Roberts. The British Library, London, 1998.
- STEVENI, Barbara. STAUNTON, Claire; PHILLPOT, Clive; WADE, Gavin; HUDEK, Antony. *APG and John Latham. Back to The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*. Londres: Raven Row, 2012. Disponível em: <http://www.ravenrow.org/events/apg_and_john_latham_/> Acesso em: 15 jul. 2022.
- TATE. Artist Placement Group. Online Resources. Londres: *Tate Britain*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/chronology.htm>> Acesso em 13 mai. 2022.
- YUSMANTO, S.Pd. *Terracotta City*. Disponível em: <<https://obs.agenda21culture.net/en/good-practices/terracotta-city>> Acesso em: 28. ago 2022.

Referências de imagem

- ABRAHAM, Julian; SAMBOH, Grace. *Jatiwangi bodybuilding cup*. Revista Nero, 2019. Disponível em <<https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>> Acesso em: 17 dez. 2022.
- ALA PLÁSTICA. *Ala Plástica*. Página oficial do Ala Plástica, 2016. Disponível em: <<https://alaplastica.wixsite.com/alaplasticasite>> Acesso em: 24 ago. 2022.
- JACOB, Mary Jane. *Never The Same Place: Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond*. Disponível em: <<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>> Acesso em: 21 jun. 2022.
- CASARÍOLAB. *Casa Río*, 2022. Página oficial do Casa Río Lab. Disponível em: <<https://www.casariolab.art/>> Acesso em: 24 ago. 2022.
- CASARÍOLAB. *Territorios de Colaboración*, 2022. Página oficial do Territorios de Colaboración. disponível em: < <https://territorios.casariolab.art/home>> Acesso em: 24 ago 2022.
- JATIWANGI ART FACTORY (JAF). *Jatiwangi Art Factory*. Página oficial do Jatiwangi Art Factory. Disponível em: <<https://jatiwangiartfactory.tumblr.com/are>> Acesso 13 mai. 2022.
- LACY, Suzanne. *Página oficial de Suzan Lacy*. Disponível em <<https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/the-oakland-projects/>> Acesso 11 nov. 2022
- LUMBUNG GALLERY. *Jatiwangi Art Factory (JAF)*. Disponível em: <<https://www.lumbunggallery.theartists.net/shop/jatiwangi-new-rural-agenda-temple-jatiwangi-art-factory>> Acesso em: 17 dez. 2022.
- MACDONALD, Murdo. *John Latham's Niddrie Women*. The Drouth: Glasgow, 2020. Disponível em: < <https://www.thedrouth.org/john-lathams-niddrie-woman-by-murdo-macdonald/>> Acesso em 22 jul 2022.
- MIELNIK, Flávia. *Página oficial de Flávia Mielnik, Bermúdez se extienguen las fieras?* Disponível em: <<https://flaviamielnic.com/Bermudez-Se-extinguen-las-fieras>> Acesso em: Acesso em: 28 de ago 2022.
- RICHARDSON, Craig. John Latham: Incidental Person. In: *Map Magazine*, Londres. n. 11, 2007. Disponível em: < <https://mapmagazine.co.uk/john-latham-incidental-person>> Acesso em: 28 de jul. 2022.
- STANFORD. *Helen Mayer Harrison and Newton Harrison Project Gallery*. Disponível em: < https://exhibits.stanford.edu/harrison/catalog?f%5Btopic_facet%5D%5B%5D=Harrison%2C+Newton%2C+1932-&view=gallery> Acesso em: 25 ago. 2022.
- STEVENI, Barbara. *Página virtual oficial de Barbara Steveni*. Disponível em: <<https://barbarasteveni.org/Work-APG-Artist-Placement-group>> Acesso em: 25 ago. 2022.
- TATE. Artist Placement Group. Online Resources. Londres: *Tate Britain*.

Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/chronology>.
WILLATS, Stephen. *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*. Londres: Occasional Papers, 2010.
UNIVERSES. Universes in universe. Documenta-fifteen. Disponível em: <<https://universes.art/en/documenta/2022>> Acesso em 17 set. 2022
YUSMANTO, S.Pd. *Terracotta City*. Disponível em: <<https://obs.agenda21culture.net/en/good-practices/terracotta-city>> Acesso em: 28 ago. 2022.

Coleta de oralidades e depoimentos

ACURRA, Rubens. [Depoimento a Paola Fabres]. fev. 2022.
BALMACEDA, Vanina. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022.
BRESCIA, Silvia. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e abr. 2022.
CABRERA, Roberto. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022.
CANN, Pau. [Depoimento a Paola Fabres]. fev. 2022.
CARABALLO, Natividad. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022.
CARNAVALLE, Naya. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2018 e abr. 2022.
CATINO, Sergio. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.
CATINO, Maga. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.
ECHART, Oscar. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022
DE LUCA, Gustavo. [Depoimento a Paola Fabres]. fev. 2022.
DEL LOTE, Valeria. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.
DIAZ, Cheli. [Depoimento a Paola Fabres]. fev. 2022..
FABIÁN, Carlos. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2021.
KESTER, Grant. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2021.
MEITIN, Alejandro. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2021.
MERLIANA, Ana. [Depoimento a Paola Fabres]. jun 2022.
MUNTAHA, Ismal. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2021.
PALOMINO. Noemi. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022.
PICHÓN. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.
SYUKTILLAH, Illa. [Depoimento a Paola Fabres]. jun. 2022.
SERENA, Marisa. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022
SPERONI, Lidia. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016 e mar. 2022.
CIFALDI, Carlos. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.
RAHMAN, Arief. [Depoimento a Paola Fabres]. jun. 2022.
TEDESCO, Claudio. [Depoimento a Paola Fabres]. fev. 2022.
FARDOS, Griselda. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2022.

Coletas orais realizada *in loco* durante pesquisa de mapeamento

Nome	Função	Povoado	Tipo	Data da coleta oral
Vanina Balmaceda	Cozinheira	Bermúdez	Convertida	11/2016 e 03/2022
Lidia Speroni	Comerciante	Bermúdez	Multiplicadora	11/2016 e 03/2022
Noemi Palomino	Artista local	Lincoln	Convertida	11/2017 e 03/2022
Roberto Cabrera	Subprefeito	Las Toscas	Convertido	11/2016 e 03/2022
Silvia Brescia	Diretora escolar	Carlos Salas	Multiplicadora	11/2016 e 04/2022
Alunos de Sílvia	Estudantes fundam.	Carlos Salas	Infantes	03/2022
Natividad Caraballo	Artista local	Arenaza	Convertido	11/2016 e 03/2022
Carlos Fabián	Subprfeito	Arenaza	Convertido	02/2022
Naya Bonicalzi	Professora Jardim	Pasteur	Multiplicadora	11/2018 e 04/2022
Rubens Acurra	Subprefeito	Pasteur	Cético	02/2022
Carlos Cifaldi	Dramaturgo	Lincoln	Multiplicador	03/2022
Gustavo de Luca	Historiador	Lincoln	Cartógrafo	02/2022
Pau Cann	Artista local	Lincoln	Multiplicadora	02/2022
Pichón	Artista local	Martinez de Hoz	Multiplicadora	03/2022
Valeria del Lote	Atriz	Martinez de Hoz	Convertida	03/2022
Marisa Serenal	Secretária de Cultura	Lincoln	Cartógrafo	11/2016 e 03/2022
Cheli Diaz	Cozinheira	Roberts	Convertida	02/2022
Claudio Tedesco	Subprefeito	Roberts	Cético	02/2022
Sergio Catino	Eletricista e hidráulico	Roberts	Convertida	03/2022
Maga Catino	Pedagoga	Roberts	Convertida	03/2022
Oscar Echart	Rádialista	El Triunfo	Multiplicador	11/2017 e 03/2022
Griselda Fardos	Bibliotecária	Bayauca	Cético	03/2022

Anexos

Entrevista com Grant Kester

(9 set.2022)

Lola Fabres: *Is it correct to say that the Manchester symposium, “Littoral: New Zones for Critical Art Practice”, organized by Ian Hunter and Celia Lerner in 1994, had an important impact on your path and on the formation of a network of debate, active to this day? Do you see the symposium as a starting point of a theoretical basis focused on the collaborative and socially engaged art practice of the 1990s?*

Grant Kester: I’d been writing about issues of art and activism since the mid-1980s. I’d co-curated an exhibition on socially engaged photography at the Maryland Institute College of Art in Baltimore in 1986, published a long essay on new social documentary in 1987, and another essay on issues of activism and art for *Afterimage* in 1993 (“Rhetorical Questions”). Having said that, I do think the mid-1990s marked an important shift in the discourse around engaged art. Suzanne Lacy’s *Mapping the Terrain* came out in 1995 and there were a number of other books around the same time. At the time much of this energy simply seemed like an extension of what was already percolating during the 1980s, but very much on the fringes of the institutional artworld. The Littoral events were emblematic of this marginality; Ian and Celia were not associated with any of the major ICAs or museums in the UK, but were very much renegades in the art institutional establishment. I think what shifted in the 1990s was a growing interest in this kind of work within the mainstream artworld, increasingly at the upper echelons. The Littoral events (there was a follow up conference in Dublin, Ireland a couple of years later) were important

to me because they put me in direct contact with a number of artists and collectives whose work became very influential in my writing, including Helen and Newton Harrison, Platform, Grupo Etc., Ala Plastica, Suzanne Lacy, Jay Koh, Wochenklausur and others. Encountering this work really provoked me to think more deeply about the aesthetic and political nature of engaged art. There were a few other critics or historians in this network early on, including people like Bruce Barber in Canada, and Mick Wilson in Ireland, but by and large during the 1990s there wasn't yet that much of a theoretical discourse around engaged art (other than the work of Suzanne, Lucy Lippard, Diane Neumaier, Greg Sholette and a few others working in the U.S.). My frame of reference then was pretty limited so I'm sure there were lots of people doing interesting theoretical work elsewhere that I wasn't familiar with.

LF: Currently, one can notice in your intellectual production the frequent mobilization of the expression "socially engaged art". Is it possible to say that you are abandoning the concept of "dialogic aesthetics"? If so, could you comment on the reasons why the concept of dialogy no longer seems to serve your theoretical elaboration and what might be some of the possible losses in abandoning this term?

GK: No, I'm not abandoning the concept of "dialogics". It's just taken me some time to get back to elaborating on it more fully. I just finished work on a two-volume study of the history of aesthetic autonomy, and the second volume includes a lengthy outline of a "dialogical" aesthetic paradigm that draws on Bakhtin, among others. I would say that there is a broad range of engaged art, not all of which is concerned with a "dialogical" reframing of artistic subjectivity, collaboration, etc. That has been the primary focus of my research, though, because I think it touches on a set of core issues related to the aesthetic that have not been well addressed in current writing on engaged art. Because of the frequency with which engaged art has been attacked by more conventional critics because of its lack of ostensibly "aesthetic" qualities, it's not uncommon for writers in this area to neglect the concept of the aesthetic, or to see it as an intrinsically conservative concept. I would disagree with that, and my most recent set of books makes an argument for a re-conceptualization of the aesthetic that can recover its more transgressive potential vis a vis engaged art.

LF: In "Conversations Pieces," you present the notion of "dialogical determinism" as a "naive belief that all social conflicts can be resolved through the utopian power of free and open exchange". Yet I understand Bakhtin himself has argued that dialogism did not carry with it the finality of agreement or consensus, by structuring itself as an inconclusive polyphony. In this sense, I would like to better understand your criticism on dialogic limitations and your understanding on the intents of dialogic interaction.

GK: I was referring there more directly to Habermas's notion of "communicative action" and the mediating potential of intersubjective exchange. Here the chief problem is the belief that one can entirely bracket extra-discursive forms of social and economic inequality that precondition and limit the ability of individual speakers to participate in dialogical exchange in a non-hierarchical manner. The related problem for Bakhtin is precisely the lack of a framework for a provisional consensus. This is a challenge for engaged art practices to the extent to which political and social transformation requires the formation of political solidarity among those engaged in the act of resistance. In the case of Bakhtin we can see a version of this critique in anti-colonial theory. Thus, Homi Bhabha embraces a concept of endless hybridity and non-identity, drawn in part from Bakhtin, while E. San Juan Jr. criticizes this approach as failing to provide a framework for concrete social or political change (and links Bakhtin with Gramsci as a kind of corrective). For me, however, there is also a crucial prefigurative element at work in Bakhtin, that involves the way in which the self is understood as permeable and open to the shaping influence of the other, in a reciprocal manner (rather than a form of sovereign or autonomous self-hood). I'm interested in the ways that the tactical and the prefigurative (in this case, concerned with the transformation of the self) combine in certain engaged art projects.

***LF:** One of the greatest impacts of your research on my education concerns your contribution to the debate on the status of artistic reception. As we know, collaborative and community-based art practice also highlight other modes of reception. You have also claimed that these works present important challenges to the art historian because, as they involve a multiplicity of voices and perspectives, they also bring with them the potential to break the hermeneutic monopoly, usually modulated on the single voice of the artist or historian. My question to you is: what mechanisms would you now recognize as indispensable so that this multiplicity can be apprehended and transmitted by the historian? What are the greatest difficulties you face in this process?*

GK: The main thing I suggest to my students is an attitude of open, receptive listening and learning, when approaching a project. As much as possible suspend your expectations and be prepared for the site of practice to surprise you or send you off in unexpected directions (often in ways that the practitioners may not themselves be aware of). Begin with description; an intensive, detailed accounting for what has actually occurred before you. Only then do you move on to analysis in which you bring these empirical observations together into some broader gestalt. And the final stage is a process of evaluation or assessment. You don't want to short circuit that cycle. Be attentive not just to what is said or done, but how it is said or done, the repertoire of bodily language, gesture, etc. as well as the micro-currents of

interaction, which may not make sense until after you have time to process what you've seen. A related issue is to develop a deep knowledge of the broader political, cultural and social context and history of a given site. This is crucial in order to have an adequate basis to interpret that actions and events that occur in a project, and situate them in a larger political and cultural context. These are meanings and histories that the participants may be quite familiar with, and which might pattern their actions in ways that you can't recognize otherwise. You want to avoid a dilettantism in which you've failed to do your homework and learn as much as possible about the macro- and micro-political dimensions of a given site. The other difficulty that can sometimes occur is a process of implicit or explicit lobbying by the artist or collective members, who are, in some cases, concerned with shaping your analytic narrative in a way that conforms to their own self-understanding.

***LF:** I believe it seems important to broaden the discussion on the procedures for measuring the impact of community-based art projects in the territorial context where they take place (here I am talking especially about long-term projects, whose effects and outcomes are more evident). In this sense, do you reckon that the task would be to incorporate quantitative and qualitative mapping processes directly from the field of sociology, or do we still need to develop our own methodologies within the field of art?*

***GK:** I'm sure there is much to be learned from new forms of research, not just in sociology (quantitative and qualitative mapping), but also in fields such as ethnography (I'm thinking of the traditions of collaborative ethnography that have been especially prominent in Latin America). I think one of the things that we can bring to this work from the perspective of art history/criticism is a heightened awareness of the manner by which representational processes work themselves out in many of these projects. I don't simply mean at the level of the image, but representation as a discursive system that includes modes of self-presentation, etc. I also think there is an important aesthetic dimension to engaged art practice that has to do with the forms of knowledge generated by somatic or bodily experience, affect, etc. Again, there is a strong foundation for this research in the field of art and aesthetic theory, extending all the way back to concepts of empathy in the late 19th. century, among other precedents.*



3



