

Arte & política: tessituras do urbano

Art & politics: urban tessitures

Iulo Almeida Alves*

Marília Flores Seixas de Oliveira**

Orlando José Ribeiro de Oliveira***

RESUMO: Neste artigo, discutimos alguns das interseções entre *arte* e *política*, com enfoque especialmente direcionado ao movimento estético denominado *arte ativista*, cujas linguagens utilizadas na construção de suas proposições dialogam com o espaço urbano. Criamos, então, conexões entre determinados conceitos e teorias acerca da *arte ativista*, amparados teoricamente em autores como Mesquita (2011), Chaia (2007) e Felshin (1995). Relacionamos a noção de cidade como pensada por Ramos (2009) e Mongin (2009) a algumas ações artísticas desenvolvidas contemporaneamente por coletivos artísticos que atuam em locais públicos, ainda que não se intitulem artistas ativistas. Observamos que a abordagem artística próxima das pessoas e do urbano, as linguagens artísticas utilizadas, com apropriação e desvio simbólico de instrumentos de comunicação, mediam a participação do público nas ações artísticas. O questionamento sobre as representações culturais e a preocupação com as novas e as remanescentes configurações do poder delineiam uma nova atitude artística, bem como uma nova resposta de entendimento e percepção de suas proposições.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Política. Arte ativista. Coletivos artísticos

ABSTRACT: In this paper, we discuss some of the intersections between *art* and *politics*, focusing especially directed to the aesthetic movement called *activist art* whose languages used in the construction of their propositions dialogue with the urban

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem (PPGCEL/UESB), do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais (PPGCA) e do DFCH, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Doutora em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília.

*** Graduação em Arquitetura (Universidade Federal da Bahia, 1977), Especialização em Ciências Sociais (UFBA, 1981) e em Ciência da Computação (UESB, 1997), Mestrado em Desenvolvimento Sustentável - Política e Gestão Ambiental (UnB, 2009). Doutorando em Ciências Sociais (UFBA, em curso). Professor de Antropologia e Cultura Brasileira da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

space. We then created connections between certain concepts and theories of *activist art*, theoretically supported by authors like Mesquita (2011), Chaia (2007) and Felshin (1995). We relate the notion of city as thought by Ramos (2009) and Mongin (2009) to some artistic actions developed contemporaneously by artistic collectives that operate in public places, even though they do not call themselves artists activists. We observed that the artistic approach closer to people and the urban, the artistic languages used with symbolic appropriation and misuse of communication tools, mediate public participation in artistic activities. The questioning of the cultural representations and the preoccupation with the new settings and the remaining power of artistic outline a new attitude and a new answer to perception and understanding of their propositions.

KEYWORDS: Art. Politics. Activist art. Artistic collectives

Resistências artísticas identificam-se com resistências políticas.
MIGUEL CHAIA (2007)

Apontamentos iniciais

Ao pensarmos em *arte* e *política*, vemos linhas tênues que se entrecruzam e formam encontros imagéticos de grande carga contextual, direcionando-se a ações para além de meros objetos artísticos. Nestes últimos, há intenções e ações de engajamento e de ativismo político. Neste trabalho, os dois primeiros conceitos norteiam a discussão, que também se desenvolve a partir da interpretação de elementos da recente produção artística.

Arte e *política* são duas dimensões distintas de realidade; no entanto, mostram-se conectadas e em interação, direcionadas a assuntos de interesse e de questionamento público. Neste campo, couberam algumas investidas artísticas a este respeito, embora se constituíssem apenas em *preocupações sociais*. Tal posicionamento vincula-se à noção de *arte política*, que estabelece relações com o que Chaia (2007) intitula de “arte crítica”, sob o entendimento de que há uma relação básica entre arte e política estabelecida a partir de uma aguçada consciência crítica do artista, que propicia a criação de obras baseadas

na sensibilidade social, em que se unem aspectos formais e questões sociais. A arte, nestas circunstâncias, aparece como forma de conhecimento e investigação sobre a condição humana, os mecanismos de poder e a estrutura social em que o artista está envolvido (CHAIA, 2007, p. 22).

Interessante observar que o autor não demarca propriamente um período historicamente localizado para a sua concepção de *arte crítica*, isto é, não há demarcação temporal que se inicia e se encerra em determinados períodos da História. Chaia (2007, p. 22-23) aponta, no entanto, alguns artistas (plásticos, escritores e músicos, apenas para citar alguns) e suas respectivas obras que se aproximaram dessa “vertente” artística que ele redimensionou teoricamente, a exemplo da dramaturgia de Shakespeare, ao revelar as relações de poder que afetavam a vida de forma cruel, “do cinema de Glauber Rocha com as alegorias que expõem a montagem e os impedimentos da sociedade e as impossibilidades da política brasileira; (...) e o *rap* agressivo de denúncia das condições vigentes entre a população da periferia urbana”. Trata-se de obras que trazem em si o potencial da radicalidade, por oferecer condições para a emergência da transgressão e da resistência (idem).

Alguns dos trabalhos deste movimento artístico atrelam interesse pelo social, mas não despertam ou não se envolvem com o engajamento político. Há, claramente, uma forte conotação e senso de realidade nas obras, bem como “uma tênue relação entre *arte* e *política* de difícil equacionamento (...). Nestas circunstâncias, pode não se verificar correspondência entre posição artística do sujeito e conteúdo político de sua obra”, como Chaia (2007, p. 23) nos aponta mais uma vez.

No entanto, o clima mundial no pós-guerra parece ter direcionado a situação da arte para outros meios e formas de agir. Charles Harrison e Paul Wood (1998, p. 209) postulam que a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, houve um sentimento geral de que os artistas deveriam voltar-se para as realidades de seu tempo. Ainda segundo os autores (ibidem, p. 238), a arte

“engajada” dos anos 70 do século XX consolidou-se como uma das bases da arte contemporânea. O movimento feminista, a nova configuração imperialista do capitalismo e os debates sobre gênero, classe e raça, apenas para citar alguns, estabeleceram, de certo modo, a agenda artística desde a década de 1970, uma vez que diversos artistas estavam envolvidos com as causas e as discussões de grupos e movimentos sociais. Este atrelamento de participação política tem pautado a produção cultural nas últimas décadas, agindo sobre as esferas local e global. Nesta perspectiva, alguns trabalhos artísticos contemporâneos se aproximam da conceituação de *arte crítica*, avançando, entretanto, para a transgressão como posicionamento do artista ou do grupo diante das situações da sociedade ou da cultura.

Quando Rosemary Segurado (2007, p. 41) diz que “as formas de expressão da arte e da política na contemporaneidade se misturam e se ativam”, não parece gratuito que a autora tenha escolhido a expressão “se ativam”. Torna-se latente, neste tipo de arte, o senso da resistência, traduzido em ações que complementam o discurso do artista ativista. A fim de caracterizar a noção de política na arte atual, fortalecida pela eclosão do ativismo artístico, Chaia (2007, p. 38) propõe o termo “arte radical contemporânea”.

Cabe aqui relacionar este último conceito à oportuna colocação de Nina Felshin (1995), ainda na década de 1990, na qual menciona o ativismo artístico como um híbrido, cujas raízes fincam-se também na arte conceitual da década de 1970, em que a arte não se vale por apenas ser arte, mas está imbuída de um significado maior do que a obra dá a ver:

Com um pé no mundo da arte e o outro no mundo do ativismo político e organização comunitária, um híbrido marcante emergiu no meio dos anos 70, se expandiu nos anos 80 e está atingindo a massa crítica e se tornando institucionalizado nos anos 90 (1995, p. 9).

A autora chama este movimento cultural de “arte ativista”, sendo uma confluência de impulsos estéticos, sócio-políticos e tecnológicos na tentativa de

mudança das barreiras e hierarquias que tradicionalmente definiam a cultura representada pelos que detêm o poder. Trava-se uma luta simbólica com fins reais de representação social. Tal processo se dá pelo “auge de uma vontade democrática de dar voz e visibilidade aos privados de direitos, e de conectar a arte com um maior público” (ibidem, p. 10).

“Gentes comuns”

Parece oportuno atrelar a noção apreendida na expressão “privados de direitos” ao pensamento de “gentes comuns”, demonstrado por Célia Maria Antonacci Ramos (2009). A pesquisadora utiliza-se da consideração do geógrafo Milton Santos, para quem a cidade é um organismo vivo, e reflete: “a história se apresenta nas novas e pequenas coisas do cotidiano corriqueiro vivido pelas gentes comuns, verdadeiros autores da história atual” (RAMOS, 2009, p. 79). A autora (idem) ainda nos lembra da colocação de Homi Bhabha (1998, p. 25), para quem “as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas”.

A esse(s) grupo(s) que a autora categoriza como “gentes comuns”, podemos, ainda, relacionar o conceito de *Multidão* em Hardt e Negri (2005), que o entendem como resultado “dos fluxos e intercâmbios globais” entre pessoas pelas fronteiras territoriais ou espaciais e virtuais que possivelmente construirão alternativas democráticas para enfrentar o *Império* – outro conceito destes mesmos autores, que surge a partir das discussões e reflexões acerca da globalização e que envolve questões de conquista de território por corporações transnacionais, nações ricas e instituições financeiras sem necessariamente o envolvimento neste ato, mas pelo exercício do biopoder¹ e pela dedicação à

¹ A ideia de biopoder se relacionava com as reflexões sobre as práticas disciplinares, que se centravam no corpo como máquina, trabalhando em seu adestramento. Tal conceito estabelece o entendimento da gestão da vida como um todo, técnicas de poder sobre o biológico, que se torna ponto central nas discussões políticas. Modificar o corpo, transformá-lo, aperfeiçoá-lo tornam-se, então, a questão central do biopoder, e produzir conhecimento, saber sobre ele, para melhor manejá-lo. Assim como a disciplina foi necessária na domesticação do corpo produtivo fabril, o biopoder foi também muito importante para o desenvolvimento do capitalismo, ao controlar a população e adequá-la aos processos econômicos, para

construção da paz, embora seja uma paz gerada com base em mortes e sangue de outros (apud MOITA LOPES, 2008, p. 320). Contraditoriamente, então, a ideia de *Multidão* estabelece relações com a possibilidade das “gentes comuns” verem

[...] as redes, conexões e fluxos das quais a globalização se alimenta e pela qual é alimentada como um espaço para construir outros discursos de oposição ao Império, em que as pessoas deixam de ser dirigidas e passam a dirigir seus mundos e se lançam à inovação de ações, discursos e sociabilidades. [...] um modo de criar uma sociedade alternativa no mundo do Império, baseada em solidariedade daqueles que desejam lutar contra a exploração globalmente, se apoiando nos meios tecno-informacionais contemporâneos (MOITA LOPES, 2008, p. 321).

Utilizar os argumentos, as histórias que formam as “gentes comuns”, significa observar a importância do dito “popular” que traz a relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias (SANTOS, 2000 apud MOITA LOPES, 2008). Distante de sentidos de reificação, a experiência urbana cotidiana das margens nesta medida se torna produto cultural realizado pelos próprios excluídos. A essas manifestações, relacionamos o conceito da *diáletica da marginalidade*, tratado por Rocha (2004) em seu ensaio intitulado “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, publicado em Folha de S. Paulo, em que propõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos.

que possa ser incluída, de forma controlada, nos aparelhos de produção capitalistas. É uma lei que normatiza, que se utiliza de diversos aparelhos (médicos, administrativos) para regular a vida. Para Hardt e Negri (2005), a partir das guerras e da questão da segurança, que permeiam e envolvem o mundo de determinada maneira, com discursos e ações que manifestam soberania e dominação, surge o regime de biopoder. Assim como a “guerra transforma-se na matriz geral de todas as relações de poder e técnicas de dominação, esteja ou não envolvido o derramamento de sangue” (HARDT E NEGRI, 2005, p. 34), a forma de governo assume um caráter controlador sobre a população. Tal aspecto se manifesta em nossos conteúdos sociais e relações formais. Essa estrutura do biopoder, sustentada também pelos meios de comunicação, define parte do controle aplicado à população.

Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares (ROCHA, 2004).

A arguição sustentada por Rocha (*idem*) é particularmente interessante porque elucida a interpretação da violência cotidiana convertida em força simbólica, logo aborda os mecanismos de exclusão social transformados em pungente produção cultural. Trata-se de uma definição da própria imagem dos residentes de favelas e periferias, tema sobre o qual se desenrolam também diálogos contemporâneos em arte, com iniciativas de atuação de artistas em comunidades excluídas e sobre alguns assuntos relativos a elas. No entendimento do lingüista Luiz Paulo Moita Lopes (2008), uma das questões que tem atravessado o pensamento de vários cientistas sociais no mundo atual se relaciona com a questão das histórias locais, que

reside na ideia de que as alternativas para a vida contemporânea não estão nas histórias globais universais que fazem a globalização, mas, ao contrário, estão, de fato, nas narrativas daqueles que são excluídos ou no seu conhecimento local, historicamente marginalizado na tentativa do ideal modernista de universalizar [...] Como ênfase em Moita Lopes (2006, p. 86), "as alternativas sociais ... [estão] [n]as vozes daqueles colocados à margem: os favelados, os negros, os indígenas, homens e mulheres homoeróticos, mulheres e homens em situação de dificuldades sociais e outros, ainda que eu os entenda como amálgamas identitários e não de forma essencializada". São essas epistemes das margens que podem abrir nossos horizontes (MOITA LOPES, 2008, p. 322).

Para o lingüista, bem como para sociólogos, geógrafos e críticos culturais, a discussão deve estar voltada às narrativas que emergem das margens – o que Mignolo (2000) chama de "pensamento nas margens" – numa verve de renovação, recriação e reconstrução dos *designs* globais, a fim de 'exercitar' identidades sociais alternativas para enfrentar o mundo como se apresenta. A heterogeneidade discursiva, conceito também de Moita Lopes (2008), propicia novos diálogos focados nas fronteiras, nas bordas das cidades

e da sociedade. Afinal, como nos esclarece Freire (2011, p. 12), a questão que recai é “a possibilidade de se produzir uma cultura de oposição no estágio do capitalismo em que vivemos, sobretudo na sua periferia”. A arte contemporânea, de maneira geral, abriu-se “a um mundo plural e polissêmico, sem se deixar dominar ou estigmatizar, refutando normas do agir e do fazer, já bem distante das restrições disciplinares modernas” (CANONGIA, 2005, p. 11), ao contrário do que propusera Clement Greenberg - que a arte visual se restringisse exclusivamente ao que é dado na experiência visual.

Claramente, a arte tem se comprometido com as pessoas. A proposta artística da arte ativista reflete o interesse social e o engajamento político de alguns artistas, que adotaram temáticas sociais de determinados enfoques como assuntos de seus trabalhos. Os campos da arte e do ativismo, aponta Mesquita (2011), produzem experiências diversas, finalidade e processos que são particulares em seus meios de atuação. No entanto,

ao se aproximarem, ao lançarem ações que buscam enfrentar problemas e mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades - as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se e criar experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência (MESQUITA, 2011, p. 42).

Proposições artísticas

Nesta ordem, são postas as discussões sobre políticas raciais, sexuais e étnicas, a crise da AIDS, questões ambientais e o imperialismo, bem como questões sobre processos identitários e o multiculturalismo. Tais propostas têm sido enfaticamente consideradas desde a década de 1980. Elas revelam uma conexão com uma luta micropolítica, em que se encaixam manifestações políticas, demandadas em parte pelo ativismo político de alguns artistas e grupos.

Importante observar que a prática artística ativista tem sido feita notoriamente por meio da ação coletiva (cf. MESQUITA, 2011). Artistas e também não-artistas agrupam-se em razão da afinidade de assuntos, níveis de simpatia e amizade ou pela vontade de trabalhar juntos, norteados pela similaridade ou pela diferença de suas experiências de vida. A participação de não-artistas em um coletivo abre percepções para outras áreas que não estão necessariamente conjugadas, mas passíveis de interligação e confluência. Mesquita (2011, p. 46) elucida que existe um contrato solidário entre estes indivíduos e que a junção de diferentes especializações e percursos pessoais dos integrantes de um grupo permite a criação de trabalhos que ampliam os limites de suas disciplinas e direcionam assuntos, ações e diversas competências.

Ao se aproximarem, os grupos assumem um jeito heterogêneo e descentralizado, dissimulando por vezes o caráter individual de cada artista, portanto, visando ao discurso de todos pela assunção de uma única voz para o coletivo. O grupo estadunidense *Guerrilla Girls*, formado em 1985, utiliza a condição de anonimato para suas componentes, dada pelo permanente uso de máscaras de gorilas em suas cabeças em aparições públicas. No entanto, cada integrante assume um pseudônimo (sempre nomes de artistas famosas como Frida Kahlo e Romaine Brooks) e mantém secreta sua identidade real. Uma das *Guerrilla Girls* assume que o uso da máscara chama a atenção do público e que, certamente, sem o adereço, ela não seria ouvida (HESS, 1995, p. 308). Seu discurso sinaliza o fundamento de uma sociedade sexista e patriarcal, em que a mulher é desassociada de papéis de poder, retirada da condição de ser de comunicação. Ou seja, à mulher é negado o direito de ser ouvida.

O coletivo empenha-se em ações que revelam a ausência ou pouca incidência de exposições de trabalhos executados por artistas mulheres e artistas negras em museus da cidade de Nova Iorque e na Europa, trazendo à vista determinantes de sexismo e racismo que marcam as relações do circuito

expositivo de arte. A tensão precursora, no entanto, continua sendo o preconceito contra o gênero feminino, o que explica o uso do adorno à frente da face de cada integrante do coletivo a fim de tornar a atenção, para além dos adereços, a seu discurso. O trabalho do *Guerrilla Girls* revela-se como ponto importante em termos de estratégia de ação e níveis de abordagem dos assuntos e múltiplos enfoques concernentes ao grupo. Suas obras direcionam-se especialmente a intervenções urbanas marcadas pela utilização de pôsteres e *outdoors* que ocupam espaços rotineiros dentro das cidades em que têm atuado.



Figura 1 – Máscaras de gorila sobre os rostos das integrantes do coletivo *Guerrilla Girls*.
Fonte: < <http://www.letmypeopleshow.com/post/5668627308/niborama-can-the-guerrilla-girls-evolve-in>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

O espaço público torna-se palco para a arte e suas manifestações, que passam pelo cunho identitário. Ao tratar dos distúrbios de identidade em tempos de globalização, Agier (2001, p. 9) sugere que

os meios urbanos podem ser fatores de encadeamento ou reforço dos processos identitários. A cidade multiplica os encontros de indivíduos

que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas origens regionais ou suas redes de relações familiares ou extrafamiliares

Significa dizer que a esfera pública constitui-se como um espaço de negociações, fluido, heterogêneo, fragmentário, de diversas formas de contestação e conflitos. Essas constatações partem da noção de uma cidade plural. Mongin (2009) traz a ideia de pós-cidade, em que as dimensões deste local vão além do espaço físico, sendo híbrido entre os modelos de cidade clássica e cidade de urbanistas e arquitetos, habitada por corpos múltiplos. O urbano contemporâneo é, nesta visão, um corpo plural. Na perspectiva tratada por Ramos (2009), a noção do espaço citadino estabelece também contato com o pensamento em Mongin. A pesquisadora enxerga a cidade em “Novos Tempos” segundo a concepção de Hall (2001), ao refletir sobre quais são os novos sujeitos e códigos que cruzam a cidade tanto nos planejamentos de sua administração, quanto na necessidade de sobrevivência diária, de conquista de território para morar, trabalhar, estudar, se divertir e manifestar. Ramos (2009, p. 78) conceitua a cidade, tal como a experimentamos hoje, como “um espaço geográfico que abriga [...] uma multidão multicultural com fins de comércio, serviços e lazer”. Entretanto, assinala que as cidades se diferem; não há nenhuma idêntica à outra, mas, ao mesmo tempo, são suficientemente parecidas. Devido a alguns fatores - obsolescência do trabalho rural e o conseqüente empobrecimento das cidades pequenas pela modernização da agricultura e dos serviços, por exemplo -, a autora explica que

as cidades passaram, nos últimos trinta anos, a receber uma grande aglomeração de pessoas e se transformaram no lugar da diversidade, do pluralismo cultural, do afrontamento [...] A cidade é hoje esse conjunto de pessoas, necessidades, privilégios e heranças históricas. É o lugar da imprevisibilidade. Novas situações são impostas ao cotidiano rotineiro da cidade “certitude” (ibidem, p. 80).

As novas situações que ocorrem no espaço citadino podem revelar-se em diversos níveis, do político ao religioso, do científico ao artístico. Contra a

permanência das múltiplas configurações do capitalismo contemporâneo, pluralizado em distintos âmbitos do social, provocando distorções de caráter ideológico, o protesto constitui-se como uma parte da luta (MESQUITA, 2011). A exemplo do emblemático movimento *Diretas Já*, que, no ano de 1984, reuniu um número expressivo de pessoas nas ruas da capital paulista, do movimento estudantil dos *Caras Pintadas* em favor do *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello durante o ano de 1992, e dos protestos contra a reunião para a negociação da Área de Livre Comércio das Américas - ALCA em Quito 2002, também em São Paulo, essas manifestações revelam um certo desgosto quanto à situação social e econômica, local e global (MESQUITA, 2011). São discursos e ações que se rebelam contra governos e práticas autoritárias, fervilhados pelo poder do povo e da ação coletiva.



Figura 2 - Faixa do protesto contra a reunião para a negociação da ALCA. Fotografia de André Ryoki. Fonte: MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Annablume: São Paulo, 2011, p. 30.

Apesar de condições pontuais, estes discursos aparecem periodicamente atrelados a ações artísticas, imbuídas de significação política. A “luta” geralmente acontece em campos abertos, em espaços públicos em vez de locações fechadas, comuns aos tradicionais circuitos de arte. O uso do espaço

citadino denota forte ligação com os temas públicos, sendo palco para intervenções temporais, performances, exposições e instalações.

Em 1987, o grupo *AIDS Coalition to Unleash Power (ACT-UP)* se reuniu em prol do fim da crise da AIDS através da ação política direta. Um ano antes, o coletivo-ativista norte-americano *Gran Fury* havia criado a obra *SILENCE = DEATH*, que argüia sobre a falta de qualquer pronunciamento do então presidente Ronald Reagan sobre a doença, que havia matado cerca de 21 mil cidadãos americanos desde as primeiras mortes relacionadas à AIDS nos Estados Unidos em 1981². A obra consistia em um pôster com os dizeres "SILÊNCIO = MORTE – Por que o silêncio de Reagan sobre a AIDS? O que de fato está acontecendo no Centro de Controle de Doenças, na Administração Federal de Medicamentos e no Vaticano? Gays e lésbicas não são descartáveis... Usem o seu poder... Votem... Boicotem... Defendam-se... Transformem raiva, medo, dor em ação³", tendo sua tiragem (aproximadamente 2.000 pôsteres) colada em ruas e fachadas de lojas de Manhattan no final de 1986.

² As estatísticas encontram-se em SHILTS, Randy. *And the Band Played On: politics, people, and the AIDS epidemic*. Penguin: New York, 1988, p. 597 (apud MEYER, 1995, p. 59).

³ Tradução livre de "SILENCE = DEATH – Why is Reagan silent about AIDS? What is really going on at the Center for Disease Control, the Federal Drug Administration, and the Vatican? Gays and Lesbians are not expendable... Use your power... Vote... Boycot... Defend yourselves... Turn anger, fear, grief into action".

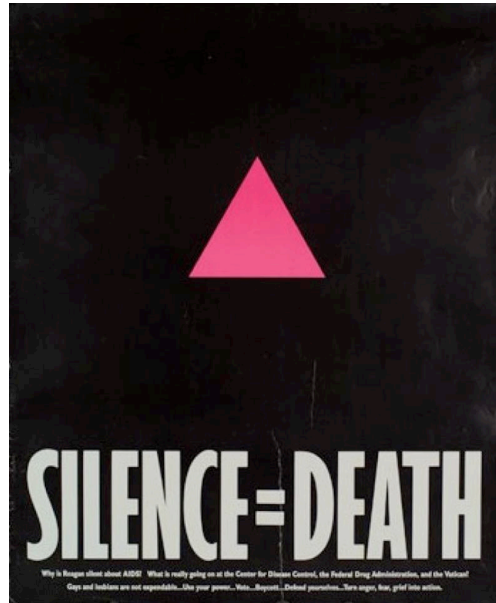


Figura 3 – Gran Fury. *SILENCE = DEATH*, 1986, Nova Iorque. Fonte: <http://www.tumblr.com/tagged/silence=death?language=pt_PT>. Acesso em: 25 jan. 2013.

O *ACT-UP* apropriou-se, então, da imagem gráfica proposta em *SILENCE = DEATH* e a estampou em adesivos, *buttons*, camisetas e cartazes. Em junho de 1987, alguns integrantes do grupo fizeram uma manifestação em frente à *Federal Plaza*, na cidade de Nova Iorque, onde se situam prédios públicos, como o Departamento de Saúde. A intenção da expressão coletiva era chamar a atenção para a crise epidêmica que assolava os Estados Unidos naquele momento sem claros diálogos por iniciativa do governo. Meyer (1995) afirma que o significativo poder de *SILENCE = DEATH* persistiu por longo tempo após as manifestações do *ACT-UP*. “Onde quer que o logotipo [o triângulo rosa e as palavras com letras maiúsculas] aparecesse no espaço público, também aparecia seu potencial para concentrar a atenção na pandemia” (MEYER, 1995, p. 61).



Figura 4 – Manifestação dos membros do ACT-UP usando camisetas com a estampa *SILENCE = DEATH*, Nova Iorque, junho de 1987. Fonte: <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/11/gior_nata-mondiale-contro-aids.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2013.

A arte ativista volta-se para a atuação também em eventos midiáticos, exibindo obras em *outdoors*, cartazes e placas com intuito de emitir mensagens que subvertam as intenções comuns destes suportes comerciais (FELSHIN, 1995, p. 10). Wallis (1998, p. 8) pontua que “o uso de meios culturais [é administrado] na tentativa de efetuar mudança social”. Alguns dos trabalhos do *Guerrilla Girls* e do *Gran Fury* enveredam-se por esta vertente.

Pincus (1995) analisa os trabalhos conjuntos de David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco, realizados nos Estados Unidos no final da década de 1980, que direcionavam-se à falta de reconhecimento e de direitos de imigrantes ilegais, questionáveis assassinatos cometidos pela polícia de San Diego e a brutalização de mulheres. Entre diversos trabalhos, os artistas desenvolveram pôsteres com a inscrição *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* (“Bem-vindo à melhor *plantation* de turista da América”), afixados em uma centena de ônibus durante o mês de janeiro de 1988. Como crítica direta à vida cívica daquela localidade, Avalos, Hock e Sisco propuseram uma relação dialógica

entre o sistema agrícola de *plantation* que escravizou pessoas mediante a dominação econômica e a condição dos imigrantes ilegais contemporâneos.

A inscrição presente na ação parafraseia a sentença amplamente difundida *Welcome to America's Finest City* ("Bem-vindo à melhor cidade da América"), que saúda os turistas de San Diego. Com isso, os artistas subvertem a mensagem esperada de boas vindas com um choque simbólico por meio de palavras e imagens fortes. Três fotografias compõem a imagem de *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*: um prato de comida sendo limpo, mãos algemadas sob a presença imponente de um revólver, e um braço estendido com uma toalha em direção à porta cuja fechadura sustenta um pedido de serviço de quarto de hotel. As relações de sentido estabelecem-se pelo entendimento das situações de exploração da mão-de-obra de turistas ilegais em restaurantes e hotéis, e da ação policial na zona de fronteira com o México. Esta obra levanta diversas questões sociais importantes, tendo suscitado discussões e debates na época de sua realização, devido também ao meio de divulgação utilizado pelos artistas.



Figura 5 – David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco. *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*, San Diego, 1988. Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/40325761@N02/7339058264/>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

A mídia, incrustada no cotidiano, possui demasiados pesos simbólico e ideológico. De fato, os meios de comunicação se converteram num dos principais instrumentos de construção social da realidade; eles são extensões do ser humano. Os meios de comunicação constroem uma certa dimensão de realidade, dando-lhe forma de narrativa e a difundindo, convertendo-a em

realidade na esfera pública, tanto pela criação de estereótipos, quanto pela propagação de discursos. A publicidade e a propaganda combinam estes dois últimos elementos e “estampam” a cidade com suas proposições de condições de vida humana e anúncios comerciais por vezes agressivos. É inegável, então, o poder que a propaganda assume na sociedade ocidental. Nessa perspectiva, McLuhan (1979, p. 21) pondera:

Numa cultura como a nossa, acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.

Significativamente, a mídia torna-se suporte para a obra, com relações expressivas na arte ativista. Contudo, o apelo visual, a agressividade e a grande quantidade de cartazes, *outdoors* e panfletos que permeiam as cidades estimulam a produção de arte no sentido de “desconstruir” o objeto publicitário e ressignificá-lo, como na ação *Não Propaganda*, do coletivo baiano Grupo de Interferência Ambiental (GIA). Na Quarta-Feira de Cinzas de 2004, último dia do carnaval na cidade de Salvador, o grupo GIA aproveitou-se da multidão que comemorava a festividade para ativar a ação, que consistia em faixas e cartazes em branco. *Não Propaganda* aborda as questões relativas à voracidade da propaganda, especialmente durante épocas festivas, quando os espaços urbanos são inundados com material publicitário, colados em muros, placas e postes, contribuindo para a poluição visual. A ação adquire o formato de protesto, ainda que em silêncio, decorrente da ausência de mensagens inscritas nos suportes sustentados pelos “manifestantes”.



Figura 6 – Grupo de Interferência Ambiental. *Não Propaganda*, Salvador, 2004. Fonte: <<http://www.giabahia.blogspot.com.br/#!http://giabahia.blogspot.com/p/portifolio.html>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Ações efêmeras constituem-se como importantes veículos de arte, pois podem admitir participação do público ou chamar atenção dele devido à performance, fazendo com que o mesmo interaja com a proposta trabalhada. Diante disto, lembramos das proposições dos *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica, em que a participação do público é necessária para que a obra adquira sentido completo. As ações artísticas realizadas contemporaneamente assumem este nível de ligação com seus espectadores, também resultante da interpretação das obras.

Apontamentos finais

A abordagem artística próxima das pessoas, do urbano, as linguagens de arte utilizadas, com apropriação e desvio simbólico de instrumentos de comunicação mediam a participação do público. O questionamento sobre as representações culturais e a preocupação com as novas e as remanescentes configurações do poder delineiam uma nova atitude artística, bem como uma

nova resposta de entendimento e percepção de suas proposições. Para tanto, estes artistas, organizados ou não em coletivos, voltam-se para a pesquisa das situações adversas que os concernem e levam a trabalhar a respeito. Felshin (1995, p. 11) lembra-nos que “se a forma que essas atividades assumem é permanente ou não-permanente, o processo de criação é tão importante quanto sua manifestação visual ou física”.

Neste sentido, podemos aproximar tal concepção à ideia de *cartografia* trabalhada pelo coletivo paulista *Frente 3 de Fevereiro*, combatente artístico na luta antirracista, que propõe o conceito como sendo “mais do que um mapa, é uma escrita entendida em sentido amplo, uma postura diante do mundo” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9). O grupo desenvolve pesquisas multidisciplinares a fim de desenvolver ações de arte que dialogam em certo âmbito e, principalmente, questionam o racismo na sociedade brasileira, nutrindo-se de

Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para o grupo é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas nem só teóricas (idem).

A declaração da Frente encontra aporte teórico em Rolnik (1989 apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9), quando a autora menciona que “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias”. Relacionando à *cartografia* desenvolvida pelo coletivo, trata-se de elaborar ações artísticas representativas do olhar atento sobre o cotidiano e as relações ali estabelecidas, a partir de leituras de diversos níveis (literatura, produtos midiáticos, de mundo etc.) e da “absorção” do que mover a atenção e o interesse dos integrantes da *Frente 3 de Fevereiro*. Ou seja, as proposições da denominada *arte ativista* estão revestidas de um

caráter intenso de pesquisa e diálogo com outros veículos não unicamente artísticos.

A partir dos exemplos citados e da observação de outros grupos e artistas, notamos forte base teórica expandida em ações que versam sobre as situações adversas encontradas no urbano e nas relações ali estabelecidas. Importante notar, ainda, que diversas linguagens são utilizadas na construção imagética e de questionamentos, direcionadas ao engajamento político com desejo de mudança social. Ainda segundo Felshin (1995, p. 26), para os artistas ativistas, a questão centra-se no engajamento em um processo ativo de representação, com anseios de mudança social.

Essas ações dialogam com o espaço urbano exatamente por participar dele, por observar as relações ali dispostas, especialmente acerca da configuração de uma nova forma de poder – e, claramente, direcionam-se a combatê-la.

Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- FREIRE, Cristina. Arte e ativismo: mapeando outros territórios (Prefácio). In: MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011, p. 12.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, 2006.

HALL, Stuart. The meaning of New Times. In: MARLEY, D. et al. (Org.). *Critical dialogues in Cultural Studies*. London, New York: Routledge, 2001, p. 223-237.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HESS, Elizabeth. Guerrilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 309-332.

LIPPARD, Lucy. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1979.

MEYER, Richard. This Is To Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 51-84.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Inglês e globalização em uma epistemologia de fronteira: ideologia linguística para tempos híbridos. In: *DELTA*. São Paulo: vol. 24, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v24n2/v24n2a06.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

PALLAMIN, Vera. Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007, p. 181-193.

PINCUS, Robert. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 31-50.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Poéticas do urbano e os "Novos Tempos". In: MAKOWIECKY, S. et al. (Org.). *Linhas cruzadas: artes visuais em debate*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009, p. 77-91.

ROCHA, João César Castro. Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais!, p. 5-8. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/02/29/72>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

SALUM, Maria Helena Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimto: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEGURADO, Rosemary. Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 41-58.

WALLIS, Brian (org.). *Democracy: a project by Group Material*. Seattle: Bay Press; Nova Iorque: Dia Art Foundation, 1990.

WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan e HARRISON, Charles. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.