



# SISTEMAS DE ARTE PARTICIPATIVA: apontamentos sobre um espaço praticado

Mariana Novaes

sistema espaço processo colaborativo arte

*Entre a cidade e a casa há o espaço que suscita e reforça a expressão das subjetividades. Esse espaço, em um sistema de arte participativa, se dá no interstício da cotidianidade, na poética que enfatiza processos colaborativos viabilizados pela experiência da esfera pública. Para essa poética, a cara da arte transita.*

***Há um tempo tudo me parecia preenchido com o espírito da vida, mas hoje, no lugar onde vivo, senti que o espiritual que me preenche não é compreendido por aqueles que me cercam. Aqui o ritmo espiritual dos signos do entendimento é diferente. E para que as outras línguas que me são estranhas compreendam meu linguajar, é necessário revelar, sentir com a alma o ritmo que nelas habita; no entanto, é possível falar com a língua muda, é possível falar com as palavras criadas na hora, mas encaixando-as nas linhas do ritmo que habita aqueles que me cercam (Maliévitch).***

O presente texto trata de alguns aspectos da pesquisa participante<sup>1</sup> desenvolvida, para elaboração de minha dissertação de mestrado, em uma ocupação residencial denominada Chiquinha Gonzaga e situada no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Tal pesquisa se deu sob a forma de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos, o que sucintamente significa um sistema artístico que articula etapas de organização e produção poética por um grupo de pessoas. Nesse sistema minha atuação fundamental, enquanto artista, foi mediar relações estabelecidas em nivelamento com os demais envolvidos, viabilizando diálogos que suscitassem e reforçassem a expressão das subjetividades. A pesquisa alcançou definição de dinâmica específica, ou seja, um sistema estruturado sendo praticado na realização de encontros presenciais realizados com um grupo de jovens moradores e consequentes desdobramen-

*PARTICIPATORY ART SYSTEMS: notes on a practiced space | There is a space between city and home that inspires and enhances the expression of subjectivities. This space, in a system of participatory art, occurs in the span of everyday life, in the poetics that emphasizes collaborative processes made possible by the experience of the public sphere. The face of art travels toward these poetics. | System, space, collaborative process, art.*

Imagem 1, autoria compartilhada  
Fotografia, 2010

tos estéticos (visuais, plásticos, sonoros, audiovisuais etc.) que não se encaixam exatamente na categoria de produto artístico, mas possuem materialidade específica.

Essa pesquisa teórico-prática se localiza, partindo do sistema adotado, em um contexto relacional que convoca os participantes a ações conjuntas, operando estrategicamente para gerar processos dialógicos que resultem, em última instância, no enriquecimento das subjetividades envolvidas. A partir desse contexto de nivelamento relacional pretende enriquecer a discussão acerca dos espaços em que a arte pode instalar-se atualmente, seu papel na própria formação dos projetos artísticos e no modo como o artista pode atuar quando da superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados. Como se instaura, a partir da década de 1990, um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade, que alcança nos dias de hoje considerável relevância e presença nos procedimentos no campo da arte, me parece urgente aprofundar reflexões no que concerne às especificidades do contexto brasileiro. Nele já não é central a problematização do espaço na arte, mas a busca no sentido de viabilizar relações na esfera da vida. Isso é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio de um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não é necessariamente o institucional, e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos 60) e atuando coletivamente. Já não há dissociação entre “contratos sociais e contratos estéticos”,<sup>2</sup> ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo no sentido tradicional da estética. Esse espaço concreto está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado da ética própria de um sistema engajado de produ-

ção – entenda-se esse como um sistema balizado pelos valores da esfera da vida, que parte do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da instituição arte. Portanto, essa pesquisa enquanto produção poética se localiza em um campo com fundamento no espaço expositivo, em um sistema relacional que se origina na realidade vívida do grupo de participantes.

### **Batendo à porta**

Por acreditar que a formação das subjetividades dos envolvidos está diretamente ligada a sua experiência de cidade e que, portanto, as expressões resultantes do sistema artístico que os envolve advém de sua relação com o espaço público, esta pesquisa se voltou com muita atenção para a realidade dada no recorte da cidade que define a moradia. É imperioso, portanto, ressaltar alguns aspectos formadores deste conjunto determinante do grupo, como a residência e seu entorno. A ocupação Chiquinha Gonzaga é a mais antiga da Zona Portuária do Rio de Janeiro, área que sofreu acentuado processo de desvalorização, resultando no abandono de um grande número de imóveis públicos e privados. Contudo, a intenção do Estado de revitalizar essa área central obsoleta, seguindo tendência mundial de gentrificação<sup>3</sup> de certos espaços dos centros urbanos, atrai a atenção do capital imobiliário, que já vislumbra a possibilidade de lucrar com a especulação. Como se pode observar nas mídias televisiva, impressa e digital atuais, proliferam as notícias sobre projetos imobiliários vultosos para a área. Entre outros aspectos, se noticiaram facilitações jurídicas para a agilização da comercialização de prédios em função dos eventos da copa do mundo de futebol, em 2014 e das olimpíadas de 2016, em que se destacou o fato de a principal mudança urbanística no Rio

de Janeira estar prevista na Zona Portuária. Outro procedimento comum nos processos de gentrificação, que também pode ser observado nos projetos imobiliários recentemente noticiados, é a utilização de instâncias da arte para legitimação das transformações dos referidos espaços. Está em negociação, entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e a Fundação Roberto Marinho a restauração do edifício Dom João VI, localizado na Praça Mauá, que deverá ser convertido em Pinacoteca. Também já foi aprovado pela municipalidade e anexado ao projeto do Porto, um museu cujo desenho arquitetônico é do renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava. O nome previsto para a instituição é Museu do Amanhã, cuja direção também ficará a cargo da Fundação Roberto Marinho. Diante dessa dinâmica, diversos movimentos dos sem-teto ocupam imóveis estatais ociosos antes de eles serem colocados à disposição do capital imobiliário, constituindo, assim, uma estratégia que coíbe a especulação imobiliária. Além disso, a localização central das referidas ocupações proporciona a seus moradores melhor qualidade de vida uma vez que lhes permite usufruir de serviços e equipamentos urbanos já instalados nessas áreas. Como exemplo geral, pode-se citar o acesso a serviços de saúde, escolas e transporte públicos.

### **Por trás da porta: quem bate e quem abre**

É importante ampliar a noção sobre o movimento dos sem-teto e ressaltar alguns modos de operação específicos na ocupação aqui tratada para que se esclareçam a relação com o espaço e com a cidade, e suas implicações que se desdobram em tensões entre o público e o privado, o coletivo e o individual, entre outras, e para definir o contexto de arte pública em que se insere o trabalho. Em última instância, o entendimento de espaço

público que aqui se considera extrapola dicotomias redutoras como “rua x casa”, ou “espaço de exercício da normativa do poder público x espaço íntimo”. E tende a considerar o espaço coletivo instaurado pela ocupação, no âmbito da cidade, o viabilizador de espaços outros que possibilitam o intercâmbio entre a vida privada e a vida pública. O referido movimento utiliza como sua principal tática de luta a ação direta sobre imóveis ou terrenos, há tempos ociosos, inutilizados e abandonados, ocupando-os e transformando-os em base territorial para forçar a interlocução com o Estado. Após a ocupação dos imóveis, reconfigurações são operadas em seus interiores visando melhorá-los e adaptá-los para comportar funções residenciais, culturais e produtivas, como atividades de geração de emprego e renda. A população envolvida em tais práticas espaciais é majoritariamente proveniente de áreas pouco servidas pelos serviços públicos essenciais, bem como de locais fortemente territorializados<sup>4</sup> por traficantes de drogas que operam no varejo e milícias. Estas características terminam por reduzir tanto a expectativa de conquista de estabilidade socioeconômica quanto as margens de manobra para organização e para a atividade política. A ocupação Chiquinha Gonzaga termina, portanto, por cumprir dupla função: a construção de alternativa de moradia (e outras atividades culturais e econômicas) à revelia do Estado, e a instauração de um espaço plural de debates distante de muitas das limitações seguidamente encontradas nos antigos locais de moradia de boa parte dos ocupantes. O prédio da Chiquinha Gonzaga, cujo proprietário é o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – Incra, possui 13 andares e hoje abriga, aproximadamente, 80 famílias. Seus moradores e sua história, dentro da realidade do movimento dos sem-teto, representam o exercício de poder político de ocupar o espaço urbano e ressignifi-

cá-lo. É nesse contexto de significativa representatividade social e política que se encontram os jovens moradores dessa ocupação que compõem o grupo com o qual desenvolvi minha pesquisa.

Como essa experiência de moradia na ocupação já dura sete anos, e como a maioria desses jovens está ali desde o início, é possível afirmar que a formação de suas personalidades e o modo como atuam em nosso processo colaborativo são submetidos ao exercício da convivência nessa realidade dada. Em outras palavras, pode-se dizer que o encaminhamento tomado por nossas atividades é consequência direta do modelo de relação baseado na coletivização dos valores já existente naquela realidade. A maneira como me procuraram e, principalmente, o motivador fundamental para me entenderem como uma possível colaboradora, já servem como parâmetro para essa ideia de coletivização expandida: o grupo de jovens moradores me procurou para que construíssemos um *blog* coletivo que representasse a ocupação Chiquinha Gonzaga. Quando me aproximei da ocupação, mais precisamente comparecendo a um sarau, fui abordada por dois jovens que, segundo afirmaram, já sabiam que “se tratava de uma artista” e decidiram me pedir ajuda para lidar com a criação de um *blog* porque entendiam que eu estaria tecnicamente capacitada para ajudá-los. Cabe salientar, portanto, que o grupo interessado nesse procedimento coletivo de representação, ou seja, o *blog*, já estava formado e possuía demanda específica (aprender a lidar tecnicamente com o meio digital que compreende o *blog*) que serviu de abertura estratégica para minha entrada.

O que realizei, com a ferramenta construção do *blog*, consistiu no processo de mediação entre esse grupo e seu microcontexto (a própria ocupação), e a esfera da cidade, que se alcança através

dos textos, produção de imagens e outros discursos adotados na ferramenta *blog*. Com ela, trabalhei formas de representação que o grupo elegeu, explorando técnicas e instrumentos tanto no meio digital quanto no material, para atuar no espaço público. A ideia de espaço, no contexto desses jovens, é matéria-prima para a problematização da atuação da arte nas instâncias fora dos espaços legitimados. E o é, principalmente, porque é indissociável da imagem de potência política.

A percepção do que, atualmente, constitui a região da Zona Portuária do Rio de Janeiro foi a ferramenta inicial para a abordagem, junto ao grupo de jovens moradores, do tema espaço público e seus possíveis desdobramentos conceituais. Como explicitado, ali se desenvolve, nos correntes dias, um movimento de transformação do uso do espaço público por parte do poder público, determinado sobretudo pela projeção em grande escala de reorganização das relações sociais. Está sendo implantado um novo modelo para aquele lugar da cidade, o que afeta diretamente o grupo de jovens moradores. O que se pode observar é a paulatina substituição da multiplicidade social, hoje ali existente, por um modelo urbano uniforme que prima pela massificação no uso do espaço público e que gera um perfil arquitetônico excludente. Motivou-nos a possibilidade de ir de encontro a essa dinâmica de expulsão da multiplicidade do espaço quando vislumbramos a possibilidade de criar um espaço de resistência à lógica da cidade, mesmo que em primeira instância esse espaço fosse virtual. Buscamos, na construção do *blog*, a ativação de um espaço que funcionasse por ser, justamente, diverso e gregário. Instauramos, portanto, a viabilidade de coexistência da diferença na contração do padrão imposto pela ordem pública. O espaço público ocupado pelo trabalho (o *blog*)

se abriu para presenças de diferenças, para multiplicidades definidas pelos participantes.

Os moradores que interagiram comigo na pesquisa foram denominados participantes porque entendo que esse termo indica o grau de interação que se pretendeu estabelecer entre os envolvidos, de forma que se constitua em aprofundamento e estreitamento de laços. De fato, houve a expectativa de que esses papéis pudessem ser trocados e contaminados ao longo do desenvolvimento da pesquisa – sem esquecer as tensões e diferenças que sempre foram dadas pelas origens distintas de cada envolvido –, pois, nessa dinâmica, dentro do sistema poético colaborativo, pretende-se que esses laços e contaminações viabilizem procedimentos poéticos coletivos sem, contudo, suprimir as singularidades, pulsões ou desejos individuais.

### CEP na arte

Antes das relações conceituais que fundamentam essa pesquisa, se faz necessária a descrição do sistema definido para os procedimentos de arte colaborativa que realizei na ocupação. Em última instância, é o que concerne à metodologia que organizou e viabilizou o funcionamento de todas as camadas que compuseram os processos, dando ênfase às práticas. Para melhor esquematizar os procedimentos citados, convencionei o sistema em quatro etapas, o que, entretanto, não significa que elas tenham sido obrigatoriamente aplicadas de for-

ma engessada. Essas etapas, aliás, se sobrepõem em alguns momentos e se mantêm em estado de potência. A primeira consistiu no mapeamento do campo, ou universo, a ser explorado. Isso se fez possível após a imersão de alguns meses na ocupação e viabilizou uma investigação sobre as pessoas e seus espaços. Desse exercício de alteridade, dado pelo convívio intenso, resultou uma investigação impregnada de microuniversos. A segunda etapa foi justamente criar um concei-

Imagem 2, PrintScreen, 2010

The screenshot shows a WordPress blog interface. At the top, there's a header image with the title "Olhares da Chiquinha" and a sub-header "(aqui entra o texto do Diego sobre o blog)". Below this is a main content area titled "Moradores da Chiquinha Gonzaga" with a date "20 20UTC julho 20UTC 2010" and a placeholder "(insrir um texto aqui)". The main content area contains a grid of 12 small images showing people in various indoor settings. To the right of the main content is a sidebar with several sections: "Páginas" with a link to "Acerca"; "Categorias" with links for "fotos (1)", "Sem categoria (1)", and "texto (1)"; "Arquivo" with a link for "Julho 2010"; "Buscar arquivos" with a search input field; "Blogroll" with links to "Documentation", "Plugins", "Suggest Ideas", "Support Forum", "Themes", "WordPress Blog", and "WordPress Planet"; and "Meta" with links for "Registrar-se", "Login", and "WordPress.com". At the bottom of the main content area, there's a footer with "Publicado em Sem categoria | Deixar um comentário" and another section titled "Olhando a chiquinha - de fora pra dentro" with a date "18 18UTC julho 18UTC 2010" and a placeholder "(aqui precisa de um texto para apresentar as fotos desta categoria)". Below this section, there are three more images showing architectural details.



Imagem 3, autoria compartilhada, fotografia, 2010



Imagem 4, autoria compartilhada, fotografia, 2010

to que serviria de guia/aglutinador das práticas voltadas para esses microuniversos. Nela foram selecionados os elementos, os assuntos e determinadas as pessoas fundamentais para lidar com o conceito guia. Na terceira defini estratégias de cooperação e convívio com os envolvidos, já contando com eles para desenvolvê-las no sentido

de caminhar por processos criativos. A quarta etapa dialogou com esferas de fora do grupo envolvido, lidando com produtos gerados que comunicam sobre o processo vivenciado. O projeto teórico estruturou-se sob as estratégias adotadas pela estética da arte pública de novo gênero. O conceito de *new genre public art*<sup>5</sup> foi inaugurado pela artista e crítica Suzanne Lacy para designar as novas práticas artísticas, para ela emergentes a partir dos anos 80. Sob essa expressão estão as práticas nas quais as estratégias públicas de engajamento são consideradas fundamentais para a constituição do procedimento de arte, entendendo esse caráter parte essencial de uma linguagem estética que busca atuar junto à realidade. Em meus procedimentos, criei sistemas colaborativos que partissem dessa cotidianidade, visando a realizações naturalizadas dentro dos espaços criados, já que contei com processos expressivos de não artistas. A arte pública de novo gênero se apropria de diversos meios, como o uso de objetos, equipamentos urbanos ou dispositivos tecnológicos, para comunicar e interagir com público amplo e diversificado sobre questões relevantes e/ou motivadores comuns a esse público. Ainda de acordo com Lacy, além de diluir os limites da arte e buscar inovações na própria forma,

essa categoria adicionou nova sensibilidade aos papéis do espectador, às estratégias sociais e à efetividade dos trabalhos.

### **Localizando o Outro: ocupar espaços**

Essa aproximação entre artista e não artista, em ações nas quais a interação é fundamental, tem influência transformadora nos papéis e funções de ambos no jogo representacional da arte. Resumidamente, o sistema adotado pelo artista, e do qual me valho, é de posicionamento como mediador ou propositor de situações junto a um grupo de pessoas que, sendo consideradas de suma importância para a realização de uma proposta, se tornam suas coautoras, e todos atuam em afinidade com as preocupações do contexto em que se situam. Os resultados dessa relação não se limitam mais a objetos ou produtos materiais, mas se apresentam como dispositivos relacionais, ou seja, procedimentos ou maneiras de fazer – com ênfase na relação que promove o encontro. As características de possíveis objetos gerados importam menos do que a maneira como os processos de interação entre envolvidos são estabelecidos e quais outras relações são construídas (ou desconstruídas) nesse sistema. Segundo Lacy, o objeto de arte se colocava anteriormente como ponte entre artista e espectador, mas ainda os mantinha separados, deixando um espaço vazio. Nos trabalhos de arte pública de novo gênero esse espaço é “preenchido com a relação entre artista e público, priorizada nas estratégias de trabalho do artista”,<sup>6</sup> e, para muitos, esse relacionamento se torna o próprio trabalho de arte. Pode-se afirmar que tal relacionamento tem muita aproximação com o conceito de Laddaga enquanto “produção coletiva de desejos”.<sup>7</sup> Nesse sentido, o conceito de *desejo* estaria próximo das concepções de Felix

Guattari e Gilles Deleuze, segundo as quais o processo é visto “não como algo que ocorre no encontro entre pessoas, mas o que ocorre entre uma singularidade desterritorializada e um fora desformalizado”,<sup>8</sup> ou seja, se dá na presença efetiva e comprometida com o Outro – um processo de alteridade. O espaço em que tais situações se desencadeiam, tanto no caso das práticas que envolveram o *blog* da ocupação quanto em outros projetos que correm nessa direção colaborativa, tem menos interesse em sua relação com a instituição arte (no que se refere aos círculos de mercado, galerias, museus, instituições de ensino) do que nas realidades enfrentadas. Como aponta Miwon Kwon:

*Se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) via suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site (site-oriented) hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados (non-art spaces), instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade, borrando a divisão entre arte e não arte).<sup>9</sup>*

Assim, o campo da arte é contaminado por outros campos. Esse interesse apontado para as dificuldades encontradas na realidade faz com que muitos artistas entrem em projetos desse âmbito, mas, de certa forma, a maneira como essa relação é posteriormente divulgada e exposta no campo da arte é o que pode incorrer nos velhos padrões de exibição e participação dos espectadores, como é colocado por Grant H. Kester:

*Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo*



*com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas.*<sup>10</sup>

Por outro lado, mesmo circulando nesses espaços artísticos, o que de fato importa nessas categorias de projeto é a ampliação do tempo de experiências e convívio que elas demandam. Uma duração que não consegue ser predeterminada com precisão, pois depende intrinsecamente do envolvimento de cada um no processo e está sempre em constante negociação com agentes de fora. Esse envolvimento não se resume a estimular encontros fortuitos ou simplesmente de entretenimento, mas é nele que se busca posicionar questionamentos que possam causar alguma alteração no cotidiano. Ainda segundo Kester, “o efeito da prática colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de autorreflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa”.<sup>11</sup>

Outra importante característica desse processo colaborativo, que se apresenta enquanto consequência das ações, é seu caráter multidisciplinar, pelo fato de as atitudes criativas serem compartilhadas por vários especialistas e interessados, fazendo com que os saberes de outros campos representacionais possam ser também repensados. Cabe lembrar que esses procedimentos inviabilizam dicotomias, graças a seu caráter absolutamente gregário e interdisciplinar. Muitas vezes os sistemas de trabalho, ou dispositivos, em nada se assemelham a processos de arte no sentido estrito do termo. Existe uma invisibilidade, ou impossibilidade representacional, nos encontros e mediações, pois muitas vezes eles se voltam para o subjetivo e o efêmero. Como lembra Hélio Ferverza, muitos desses procedimen-

tos constituem-se de ações pouco assemelhadas à forma artística.

*A arte parecida com a arte considera que a arte é separada da vida e do restante, enquanto que a arte parecida com a vida considera que a arte está em ligação com a vida e com o restante. A arte que se parece com arte constituiria uma prática inscrita dentro da principal corrente da tradição da história da arte ocidental, onde o espírito é separado do corpo, o indivíduo da coletividade, a cultura da natureza, e onde cada arte é separada da outra. Por outro lado, a arte que se parece com a vida não está interessada pela grande tradição ocidental, pois ela tende a misturar as coisas: corpo e espírito, indivíduo e coletividade, cultura e natureza, e assim por diante da mesma forma como pode misturar as categorias da arte ou evitá-las totalmente (...). A maneira como a arte que não se parece com arte se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte se produz através da vida social.*<sup>12</sup>

No nível mais pessoal, ou da ordem do micropolítico, a potencialidade desses trânsitos representacionais está na possibilidade de alteração das subjetividades envolvidas. Utilizo o conceito de subjetividade<sup>13</sup> colocado por Guattari, que se fundamenta não por princípio de individualidade ou abstração, mas em um conjunto de *modus operandi*, permeado por uma identidade local, sem contudo ser reduzido a ela, pois acredito que é nesses campos de subjetividades múltiplas que se pode atuar — no que se refere a minha pesquisa e seus desdobramentos. O sistema criado se voltou sempre para a provocação que cause nos participantes desse processo colabo-



Imagem 5, autoria compartilhada, fotografia, 2010

rativo qualquer reação, a não ser de indiferença: participação, repulsa, alegria, medo, descontentamento, entusiasmo. Qualquer atitude que possa ser ouvida, acessada por um Outro e que se transforme em uma ponte para o diálogo, convergindo ou divergindo em opiniões, explicitando situações de partilha e incômodo, para que elas possam ser dilatadas ou transmutadas.

### **Vista panorâmica**

Diante da possibilidade de um espaço intersticial em que prevaleçam e se reafirmem subjetividades, cabe ao artista mediador fazer reverberar por onde for possível o que se lhe comunicou, nas mais distintas esferas da vida pública. O que se fez imperativo, nessa pesquisa, foi a manu-

tenção da construção de dispositivos que comunicassem através de formas representacionais absolutamente outras – no que se referiu a minha atuação poética direta. Como coloca Rolnik acerca dos produtos comunicacionais,

*Tais estratégias [representacionais] capitalizam a vivência compartilhada para potencializar a inscrição da presença do outro no campo social. Daí a necessidade de gerar produtos cuja função é a de ser instrumento de disseminação da alteridade viva – sejam tais produtos os vídeos das narrativas dos participantes ou os objetos por eles criados (...). É a imagem dessa subjetividade viva em interação intensiva, com toda a sua densa complexidade, que será posta em circulação*

*nas redes produzidas pelos dispositivos entre mundos selecionados para este fim. Projetada no campo social, a existência viva deste outro se faz presente, causando desassossego e convocando resposta.*<sup>14</sup>

O que se impõe no processo de minhas práticas, atualmente, é a necessidade de criar dispositivos com todo o material gerado pelos participantes, que funcionem como comunicadores do processo, para potencializá-lo, ainda mais, como algo aberto para novas colaborações e novos procedimentos. É exatamente aqui que reside uma intenção diferenciadora, pois geralmente os procedimentos de arte colaborativa deixam a geração de dispositivos comunicacionais a cargo dos artistas envolvidos. Vejo como uma possibilidade real para os sistemas representacionais da arte a abertura para a autorrepresentação dos não artistas envolvidos, também como forma de criar um espaço viável para culturas de origem lidar com seu simbólico na experiência da cidade, que é cada vez mais um instrumento de sua violenta desvalorização. Prova desse sistema de dominação cultural e simbólica é o fato de esses moradores não possuírem outra opção que não seja a de se libertar dele. Essa necessidade, que não dá espaço a escolhas, é prova de que não há liberdade, escolha livre e refletida, mas sim uma imperiosa necessidade de libertação das relações sociais e das formas de representação da esfera pública impostas pelo sistema dominante. A busca da autorrepresentação demonstrada pelos jovens moradores na construção do *blog* mostra como é necessário, e possível, viabilizar táticas de representação autônomas. Isso significa abertura, também tática, dentro do sistema geral da arte, para novas e efetivas formas de representação. Portanto, além do uso documental ou alegórico das imagens, é possível pensar na forma

de uma perspectiva da criação de significantes em que os referentes aparecem por eles mesmos. Em outras palavras, o dispositivo comunicacional, enquanto significante, potencializa a representação do referente, que aparece na realidade. As operações representacionais se dão na vida e a tematizam. É, portanto, na criação de representações que servem de resgate do subjetivo e (re)afirmação de singularidades na experiência da vida pública que o exercício de alteridade é potência, é vir a ser. O espaço em que tais representações são suscitadas, através do encontro, é o que só se ativa a partir de ética própria, que parta da absoluta diferença imanente que baliza, hoje, as relações interpessoais.

**Mariana Novaes** é mestre pelo PPGAV/EBA/UFRJ, linha Poéticas Interdisciplinares. Artista, atua com mídia-educação e processos colaborativos com não artistas. Integra o Coletivo Rádio Interofônica, que realizou atividades em 2010 em quatro capitais do país. Em 2012 foi contemplada pela Funarte, no 8º Prêmio Rede Artes Visuais, desenvolvendo o projeto “Descartografias Visuais, Sonoras e Audiovisuais em Cachoeira – BA”.

## NOTAS

1 Definindo mais especificamente a pesquisa participante como “aquela baseada na interação ativa entre pesquisador e grupo pesquisado, principalmente, na conjugação da investigação com os processos mais amplos de ação social e de apropriação coletiva do conhecimento, com a finalidade de transformar o povo em sujeito político”. Peruzzo, Círcia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. In: Duarte, Jorge; Barros, Antonio (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

**2** Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006: 55.

**3** Processo pelo qual o poder público, associado à iniciativa privada, transforma grandes espaços urbanos, abandonados no decorrer da história da cidade, mudando as dinâmicas de vivências desses espaços. Na maioria dos casos predominam as construções de grande porte que inviabilizam, ou ao menos desencorajam, experiências coletivas no espaço público de seu entorno. Uma consequência direta é a remoção de populações empobrecidas que antes habitavam esses espaços. Rosler, Martha. Si vivieras aquí. In: Blanco, Paloma et al. (orgs.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

**4** Diferentemente de espaço público, em que o poder público determina as normas de conduta, e de espaço coletivo que tem seu conjunto de regras de relacionamento definido pelo uso específico desse espaço por um grupo de pessoas, o território é a apropriação particular de um espaço que deveria ser público e cujo uso o converte ou transforma por um período de tempo. Essa categoria de espaço tende a ser mais transitória, e seu uso com características e especificidades iguais, a ser curto. Acerca de um possível uso transitório e territorializante do espaço público, o autor Hakim Bey propõe o conceito de “zona autônoma temporária” (ZAT, ou, no original em inglês, *temporary autonomous zone*, TAZ), normalmente aplicado a eventos festivos e/ou artísticos, que cabe para a ideia de território que proponho. Segundo o autor, a TAZ ocorre quando uma situação específica é instaurada na realidade, através de uma alteração do espaço em que as regras de conduta e funcionamento são suspensas, durante um período curto de tempo (o que depende da relação de tempo entre a TAZ e seu entorno). Sobre a expressão, o autor coloca: “A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado dire-

tamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos.” Bey, Hakim. *TAZ: Zona Autónoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001: 4.

**5** Lacy, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Ed. Bay Press, 1995.

**6** Id., *ibid.*: 35.

**7** Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

**8** Deleuze; Guattari apud Laddaga, 2006: 83.

**9** Kwon, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XV, n.27, 2008.

**10** Kester, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: Hara, Helio (Org.). *Caderno Videobrasil 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, Sesc-São Paulo, 2006: 21.

**11** Id., *ibid.*: 31.

**12** Ferverza, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. *Revista Letras*, Porto Alegre: UFRGS, 2004: 136.

**13** Guattari, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2005.

**14** Rolnik, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003: 35.