

## FERNANDA ALBUQUERQUE



## A Atitude dos Coletivos

## RESUMO

O texto propõe uma reflexão sobre a possibilidade de se pensar o espírito utópico na produção artística de hoje, a partir da análise de um fenômeno recente na história da arte brasileira: a proliferação dos chamados coletivos de artistas.

## PALAVRAS-CHAVE

Coletivos de artistas – grupos de artistas – utopia – espírito utópico – arte contemporânea.

## A ATITUDE DOS COLETIVOS

1 CALVINO, Ítalo. Pavese: ser e fazer. In: *Caderno Mais! da Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 de maio de 2001.

2 BARBANTI, Roberto. L'art techno-cyber: la derive technicienne de l'esprit utopique dans l'art du XXeme siècle. L'utopie à l'époque de l'ultramedialité. In: *L'art au XXeme siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan: 2000, p. 126.

3 BLOCH, Ernst apud VERNER, Lorraine. L'utopie comme figure historique dans l'art. In: BARBANTI, Roberto. *L'art au XXeme siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan: 2000, p.188.

4 DUARTE, Luisa. O risco dos coletivos. In: *Revista Trópica*. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1857.1.shl> (acesso em 26 de junho de 2004).

5 Grupos mapeados: ARNSTV - A Revolução Não Será Televisio-nada (São Paulo/SP, 2002), Ateliê Piratininga (São Paulo/SP, 1998), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro/RJ, 2000), BaseV (São Paulo/SP, 2002), Bete vai à Guerra (São Paulo/SP), Bijari (São Paulo/SP, 1996), Branco do Olho (Recife/PE, 2004), Camelo (Recife/PE, 1996), Casa Blindada (São Paulo/SP, 1999), Catadores de Histórias (São Paulo/SP, 2001), C.D.M. - Centro de Desintoxicação

“O que a literatura pode nos ensinar não são os métodos práticos, os resultados a serem atingidos, mas somente as atitudes. O restante não é lição a ser extraída da literatura: é a vida que deve ensiná-lo.”

Ítalo Calvino<sup>1</sup>

A citação de Ítalo Calvino – que se refere à literatura especificamente, mas pode ser aplicada à arte em um sentido geral – aponta para uma possibilidade de pensarmos o espírito utópico na produção artística de hoje, expresso não mais por meio de um conteúdo ou uma mensagem utópica trazida pela obra, mas por um posicionamento artístico, uma atitude, como afirma Roberto Barbanti<sup>2</sup>. Por espírito utópico entendo, aqui, não uma postura afirmativa, de enunciação de um novo horizonte possível e concretizável, mas uma postura crítica e reflexiva, de indagação em relação ao presente e de “*abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é*”, nas palavras de Ernst Bloch<sup>3</sup>.

É a partir desse entendimento em relação à possibilidade de um espírito utópico brasileiro na arte de hoje que proponho uma reflexão sobre um fenômeno recente no panorama brasileiro das artes: os chamados coletivos de artistas. São agrupamentos de jovens artistas, que se organizam de forma coletiva para desenvolver trabalhos de arte, bem como discutir questões ligadas à sua produção e ao circuito de arte brasileiro. Trata-se, de acordo com Luisa Duarte, de “*uma tentativa de retorno (pós-anos 60/70) a um sentido de trabalho coletivo, um fazer junto, um compartilhar, que durante a década de 80 e início da de 90 (boom do mercado de arte brasileiro) foi-se perdendo*”<sup>4</sup>.

Do Amapá a Porto Alegre, passando por Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Fortaleza, Goiânia, entre outras capitais, causa impressão a quantidade de grupos criados no país a partir da segunda metade da década de 90. Até o presente estágio da pesquisa que venho desenvolvendo sobre o assunto junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV), já foram identificados mais de cinquenta coletivos<sup>5</sup>.

O fenômeno parece ter começado a ganhar contornos a partir do *Panorama da Arte Brasileira 2001*, que teve a curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende. O evento mapeou e apresentou uma série de agenciamentos desenvolvidos no país: não apenas coletivos, ou seja, grupos que desenvolvem trabalhos artísticos em colaboração, mas também espaços de exposição, discussão e produção artística – como o Torreão, de Porto Alegre e o Alpendre, de Fortaleza – e outros tipos de iniciativas como o APIC! (Artistas Patrocinando

Instituições Culturais), de Porto Alegre, que denuncia as precárias condições a que são submetidos os artistas ao expor em instituições públicas, e o Linha Imaginária, de São Paulo, rede de cerca de 400 artistas que organiza mostras coletivas em diferentes locais do país.

A leitura dessas iniciativas, proposta por críticos e curadores na ocasião, privilegiou o seu caráter político. A partir de um olhar e uma postura crítica em relação ao circuito de arte, essas agremiações buscariam ampliar os canais de circulação para o trabalho artístico. Tratava-se, nas palavras do crítico Luiz Camillo Osório em texto que integra o catálogo do evento, de “*estratégias poéticas desviantes do circuito hegemônico*” que apontaria para um novo desdobramento das tensões entre arte e política. Tais atitudes poéticas, segundo ele, não exigiriam desdobramentos práticos, nem definiriam linhas de atuação, apenas ampliariam as perspectivas de compreensão da realidade<sup>6</sup>.

Já em 1997, o crítico Martin Grossmann identificava no país um movimento de formação de parcerias artísticas como estratégia para a organização de exposições alternativas, publicação de revistas, manutenção de ateliês coletivos e criação de fóruns paralelos de discussão. O interessante é que, segundo o autor, as parcerias eram realizadas não necessariamente por uma afinidade conceitual, de estilo ou ideologia, mas como estratégia para vencer certas barreiras impostas pelo sistema das artes local. O que estaria em jogo seria “*a criação de um contexto para a arte contemporânea no país*”, ou seja, a invenção de estratégias que possibilitassem aos artistas produzir e fazer circular arte no Brasil<sup>7</sup>. Embora no texto em questão, o autor não aborde os chamados coletivos de artistas – até porque em 1997 o fenômeno recém começava a se esboçar –, vale enfatizar que as estratégias que ele descreve também são utilizadas pelos grupos. É o caso da publicação de periódicos, da manutenção de ateliês conjuntos e do estabelecimento de novos fóruns de discussão.

Aí está um ponto importante dentro da reflexão que proponho sobre a atitude desses grupos. Os coletivos surgidos no Brasil nos anos 90 inserem-se em um processo de expansão do papel do artista dentro do circuito de arte. Refletem um certo reposicionamento do artista dentro dessa realidade, em que ele deixa de atuar apenas como produtor de obras e passa a se engajar em outras atividades, agenciando exposições, promovendo debates, exercendo o papel de crítico ou de curador, fomentando outras produções, etc. Ricardo Basbaum chegou a cunhar um termo para definir esse artista agenciador, o *etc-artista*<sup>8</sup>, do qual o próprio autor é um ótimo exemplo<sup>9</sup>.

O que me interessa sublinhar é que a atitude de desenvolver projetos em parceria com outros artistas por si só já aponta para um questionamento em relação à condição do artista e ao lugar que ele ocupa no sistema das artes. Como propõe a pesquisadora Cláudia Paim, “*ao se reconhecer como um proponente coletivo, [o artista] está ampliando a autoria para além de sua própria produção poética*”<sup>10</sup>.

No caso específico dos coletivos de artistas da atualidade, entende-se que tais agenciamentos expressam uma postura crítica frente ao sistema das artes, atuando de

Midiática (Pelotas/RS, 2003), Chelpe Ferro (Rio de Janeiro/RJ, 1995), Cia. Cachorra (São Paulo/SP, 1998), Clube da Lata (Porto Alegre/RS, 1998), C.O.B.A.I.A (São Paulo/SP, 2004), Coletivo MADEIRISTA (Porto Velho/RO, 1998), Contra Filé (São Paulo/SP, 2003), Deusamorna (Santa Maria/RS, 2003), Elefante (São Paulo/SP, 2004), Empreza (Goiás/GO, 2001), Entorno (Brasília/DF, 2002), Espaço Coringa (São Paulo/SP, 1998), Esqueleto Coletivo (São Paulo/SP, 2003), Feitoamãos (Belo Horizonte/MG, 1999), Formigueiro (São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ, 2002), Frente 3 de Fevereiro (São Paulo/SP), Grupo BRAÇO (São Paulo/SP, 2003), GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador/BA, 2002), Grupo Risco (Campinas e São Paulo/SP, 2004), Grupo Um (Rio de Janeiro/RJ, 2003) Happening Pictórico (São Paulo/SP, 2004), Horizonte Nômade (São Paulo/SP, 2002), Laranjas (Porto Alegre/RS, 2001), Maruípe (Vitória/ES, 2004), MICO (São Paulo/SP, 2000), mm não é confete (São Paulo/SP, 2003), Neo Tao (São Paulo/SP, 1997), Nova Pasta (São Paulo/SP, 2002), Núcleo Performático Subterrânea (São Paulo/SP, 2000), Os Bigodistas (São Paulo/SP, 2003), Pipoca Rosa (Curitiba/PR, 2000), P.O.I.S – Poesia. Objetos. Imagens Instalados (Porto Alegre/RS, 2003), Pragatecno (Salvador/BA e Maceió/AL, 1998), Radioatividade (São Paulo/SP, 2001), Re: Combo (Recife/PE, 2001), Telephone Colorido (Recife/PE, 2000), Poro (Belo

Horizonte/MG, 2002), Re:Combo (Recife/PE), Rradial (Rio de Janeiro/RJ), spmb (São Paulo/SP e Winnipeg/Canadá, 1998), T.E.M.P (São Paulo/SP, 2002), Transição Listrada (Fortaleza/CE, 1997), Up Grade do Macaco (Porto Alegre/RS, 2003), Urucum (Macapá/AP, 1997), Vaca Amarela (Florianópolis/SC, 2001), Valder-ramas\_project (São Paulo/SP, 2002), Valmet (Goiânia/GO, 2002), Zaratruta (São Paulo/SP, 2003).

6

OSÓRIO, Luiz Camillo. Um panorama e algumas estratégias. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo, MAM: 2001: p. 121.

7

GROSSMANN, Martin. Arte contemporânea brasileira: À procura de um contexto. In: *Trilhas*, v.6, n.1. Campinas: 1997.

8

BASBAUM, Ricardo. Documenta, I love etc-artists. In: *The next Documenta should be curated by na artist - E-Flux* Disponível em [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/ricardo\\_basbaum.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html) (acesso em 25 de junho de 2004).

9

Pesquisador e professor universitário, Ricardo Basbaum realiza curadorias, organiza publicações, gerencia espaços alternativos, além, é claro, de desenvolver uma pesquisa poética.

forma propositiva em relação a ele. A compreensão parte da análise de características centrais observadas nesses agenciamentos, tais como: a constituição de organizações flexíveis e descentralizadas, a ênfase na troca de idéias, conhecimentos e experiências entre os integrantes, a opção pela criação em parceria, a realização de produções que avançam nos espaços do mundo e o investimento em trabalhos capazes de dialogar com o grande público. Tais atitudes denunciam, ao meu ver, o espírito utópico de que fala Roberto Barbanti. Em primeiro lugar, por sua dimensão crítica e questionadora da realidade presente. E em segundo, por acusar um desejo de transformação dessa realidade.

Um dos pontos a destacar em relação ao que entendo por atitude utópica nesses coletivos diz respeito à ênfase em produções que penetram nos espaços do mundo, inserindo-se em locais, objetos e situações consideradas não-artísticas e realizando-se *através da vida social*<sup>11</sup>. Isto porque os coletivos brasileiros têm como marca a realização de intervenções temporárias no espaço urbano.

O *Atrocidades Maravilhosas*, por exemplo, nasceu de um conjunto de ações que envolvia a produção e colagem de cartazes do tipo lambe-lambe em locais de grande circulação do Rio de Janeiro. O curioso é que essas ações surgiram como desdobramento do projeto de mestrado em linguagens visuais desenvolvido pelo artista Alexandre Vogler, que investigava, entre outras questões, “*a apreensão visual da imagem repetida sobre o prisma da velocidade, ou seja, mediante o espectador em movimento*”<sup>12</sup>. No início de 2000, o artista reuniu dezenove colegas, que criaram imagens para serem reproduzidas em grande formato e escala, com uma tiragem de 250 cópias, e então coladas em locais como a Cinelândia, a Avenida Brasil e a Avenida Presidente Vargas. Segundo Alexandre, as ações, que levaram o nome de *Atrocidades Maravilhosas*, só se formalizaram enquanto grupo a partir do convite para participar de eventos como o próprio Panorama 2001<sup>13</sup>.

No caso do *Atrocidades*, a escolha da cidade como espaço de atuação estava ligada, inicialmente, a um interesse pelo processo de apreensão da imagem. Num segundo momento, entretanto, essa questão se ampliou, como explica Vogler:

*Apesar de o trabalho lidar diretamente com a problemática institucional da arte (...), preocupava-me, antes, resolver certos aspectos ligados à abrangência do trabalho, ou seja, torná-lo visível. Me passava pela cabeça a possibilidade de em dois minutos de 'exposição' o trabalho ter o equivalente à média mensal de visitantes num espaço de grande porte. Melhor ainda era o fato de tornar dispensável essa ruidosa pré-disposição do espectador em encontrar um 'trabalho de arte' num 'espaço de arte'. A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem dota-o de um certo 'conteúdo virótico' capaz de instaurar uma reflexão efetiva no pedestre descuidado. Toma-se de assalto o espectador, desarmado dos*

*paradigmas da arte, instaurando, pelas próprias condições da obra, a morte do autor e, ao mesmo tempo, o nascimento do espectador*<sup>14</sup>.

Vogler enfatiza, assim, a busca de visibilidade como motivador da reunião de artistas em torno de uma estratégia de trabalho comum, bem como do uso do espaço urbano como local de exposição. Embora a iniciativa proponha uma atuação artística independente dos muros das instituições, essa não é, segundo o artista, a questão detonadora da estratégia. Vale ressaltar a potencialidade que ele confere à cidade, espaço livre da carga simbólica oferecida pelas instituições de arte, no que diz respeito às relações que este pode estimular entre o público e as produções ali apresentadas. A arte insere-se, assim, nos espaços do mundo, e oferece ao pedestre descuidado, como refere Vogler, a possibilidade de se indagar sobre o seu modo de se relacionar com a cidade e com a própria vida. Seja por inserir um elemento estranho na caminhada habitual rumo ao trabalho, produzindo um certo descentramento e provocando no sujeito possíveis interrogações – trago como exemplo os cartazes do próprio Vogler *Fé em Deus/Fé em Diabo*, colados em 2001 num tapume junto a uma Assembléia de Deus, em São Paulo – seja por confrontá-lo com questões com a qual ele se relaciona cotidianamente na cidade, porém de uma maneira singular – como propõe a seqüência de cartazes de Clara Zuñiga, colada em 2001 na Av. 24 de Maio, no Rio de Janeiro, que simula um engarrafamento “subindo pelas paredes”.

O elemento surpresa aparece aí como um dado importante, capaz de dotar a obra de um “conteúdo virótico”, de forma a “alterar o fluxo (...) dos funcionamentos autônomos e da burocracia que regula a vida”<sup>15</sup>. Trata-se, de inserir no espaço urbano, um elemento desestabilizador, que rompe com o automatismo com que muitas vezes nos relacionamos com o mundo. Em outras palavras, insere-se nesse espaço um elemento contrário à compulsão pela repetição, que, como lembra Edson de Souza, é o “princípio motor de nossa resistência à vida, [que] embala nosso sono cotidiano e nos livra do perigo de encontrar o que o desejo nos mostra”<sup>16</sup>.

Tomando um conceito de Ernst Bloch, tais intervenções propõem uma “rotação do olhar”, uma mudança no modo como observamos e experienciamos o mundo, distanciando-nos do imediatismo que caracteriza nossa relação com aquilo que vemos e vivemos<sup>17</sup>. São questões que não se apresentam nos trabalhos em si, em algum tipo de conteúdo ou mensagem trazido por eles, mas na maneira como são apresentados ao público, na atitude que os produz e que eles intentam provocar.

O mesmo elemento de quebra de um automatismo e de inserção, no espaço da vida, de uma zona de sonho, de imaginação, ou seja, de manifestação daquilo que ainda não é, como diria Ernst Bloch, é evocado por algumas intervenções do grupo *Laranjas*, de Porto Alegre. Formado pelos artistas Cristina Ribas, Cristiano Lenhardt, Fabiana Rossarola, Jorge Menna Barreto e Patrícia Francisco, uma de suas últimas ações, realizada

14 PAIM, Cláudia. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2004, p. 21.

15 A noção remete à reflexão de Helio Ferverza sobre a “arte que não se parece com arte”. FERVENZA, Helio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. Artigo inédito, apresentado no Colóquio Internacional de Estética – Estética na Sociedade Contemporânea, realizado em Porto Alegre, em setembro de 2004.

16 VOGLER, Alexandre. Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. In: *Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRG*, ano VIII, n. 8, 2001, p. 112.

17 Em entrevista realizada com o artista Alexandre Vogler no dia 17 de novembro de 2004.

18 VOGLER, Alexandre. *op. cit.*, p. 112-114.

19 SOUSA, Edson. A utopia e os avessos da cidade. In: VILHENA, Junia. *As cidades e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Relume Dumará (no prelo).

20 SOUSA, Edson. Por uma cultura da utopia. In: *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 2002.

em 2004, foi a realização de uma discotecagem em uma parada de ônibus da Cidade Baixa, região central de Porto Alegre. Com uma vitrola antiga e uma coleção de LPs, os artistas criaram uma pequena festa no insólito local, deslocando uma experiência cotidiana para um local em que ela passa a causar estranheza. Ou, por outro lado, tratando um espaço cotidiano, que nos é absolutamente familiar e por isso já não nos chama a atenção, de maneira a torná-lo um espaço de surpresa, de sonho e de imaginação.

Da mesma forma, certas produções do *Grupo de Interferência Ambiental (GIA)*, de Salvador, também embaralham espaços e práticas, dando lugar ao estranhamento com o cotidiano e convocando à indagação. Um exemplo é a intervenção *Cama*, realizada em diferentes ocasiões nas ruas da capital baiana. O trabalho consiste em deslocar uma situação própria da esfera privada – uma cama com um sujeito dormindo – para a esfera pública<sup>18</sup>. A intervenção chama a atenção para uma cena com a qual nos deparamos diariamente nas grandes cidades – moradores de rua dormindo nas calçadas – e que, pela própria repetição, já não nos comove ou mesmo convoca. Tornou-se absolutamente banalizada.

Vale citar outros dois trabalhos que não envolvem o embate direto entre artista e público, como no caso das ações do *Laranjas* e do *GIA*, nem operações complexas como as colagens em grande escala do *Atrocidades*, mas que também oferecem a possibilidade de vivenciarmos a “rotação do olhar” de que fala Ernst Bloch. Ambas as intervenções são do grupo *Poró*, de Belo Horizonte, formado pelos artistas Marcelo Terça-Nada e Brígida Campbell. Trata-se de trabalhos que chamam a atenção – de forma silenciosa, mas extremamente assertiva – para certos aspectos da vida na cidade, ou, como diria Luis Marin, “fazem emergir a face de sombra da ordem estabelecida”<sup>19</sup>. Um deles é a intervenção *Imagem... Cor*, realizada em 2003, que consistiu em afixar adesivos fluorescentes em locais da cidade desprovidos de cor, ou seja, onde o cinza predomina. O trabalho *Jardim* efetuou uma operação parecida. Ao invés de apontar para a falta de cor, que remete à falta de vida, os artistas apontaram para a falta de flores, que remete a uma idéia similar. Eles criaram uma série de flores com papel celofane vermelho e as plantaram em um canteiro abandonado da cidade.

Outro ponto a destacar em relação à atitude dos coletivos de artistas diz respeito à própria opção pelo trabalho coletivo: a opção pela troca, pelo compartilhamento e a abertura a uma maneira muito particular de criar, em que as idéias são constantemente submetidas ao olhar do outro e aos conflitos que essa dinâmica pode gerar. O crítico Luiz Camillo Osório propõe uma reflexão sobre a questão:

*Se por um lado, com os múltiplos deslocamentos para fora do espaço protegido do museu (...), a arte deve ser colocada entre parênteses, o artista, por outro, redefinindo sua posição, coloca-se também entre parênteses. A incerteza sobre o estatuto de artista desobriga-o de uma subjetividade forte, de uma associação essencialmente moderna*

<sup>18</sup> BLOCH, Ernst. *Rotation, ou: Par-dela de l'immédiateté*. In: *Experimentum-mundi*. Paris: Payot: 1981.

<sup>19</sup> A intervenção é executada sempre por um integrante do grupo.

<sup>20</sup> MARIN, Luis apud VERNER, Lorraine. *L'utopie comme figure historique dans l'art*. In: BARBANTI, Roberto. *L'art au XXème siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan: 2000, p. 188.

*entre o 'eu' e a criação. Talvez isso nos dê alguma pista para pensarmos sobre a razão de tantas 'parcerias poéticas' na cena contemporânea.<sup>20</sup>*

As indagações sobre a condição do artista hoje, seja pela ampliação de seu papel, seja pela opção por trabalhar coletivamente, e a realização de produções que avançam nos espaços do mundo, seja para obter um contato mais direto com o público, seja para provocar uma maior permeabilidade entre espaços artísticos e não-artísticos, são atitudes que apontam para uma maneira renovada de enxergar a atuação artística. Concordo com Luiz Camillo Osório quando ele afirma que essas atitudes poéticas não exigem desdobramentos práticos, nem definem linhas de atuação, mas apenas ampliam as perspectivas de compreensão da realidade – e, como procurei desenvolver, expressam o espírito utópico de que fala Roberto Barbanti e teóricos como Ernst Bloch, os quais buscam desenvolver um caminho possível para pensar – e exercer – a utopia nos dias de hoje.

O que está em jogo, nesse sentido, é investir em uma atitude poética de indagação em relação àquilo que é dado como natural e, portanto, imutável. Vale lembrar que tal estratégia é vista por Nicolas Bourriaud como a mais eficaz ação política para o artista na atualidade.

*A ação política mais eficaz para o artista é (...) mostrar o que pode ser feito com o que nos é dado. Não significa a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou 'naturais': 'Eis o que nós temos. O que podemos fazer?' Com esse espírito, podemos efetivamente mudar as coisas de uma maneira muito mais radical.<sup>21</sup> (BOURRIAUD, 2003: 78)*

Por fim, é importante enfatizar que minha intenção, ao desenvolver o presente texto, não é, de forma alguma, esgotar as possibilidades de abordagem em relação aos coletivos brasileiros da atualidade. Até porque, embora tenha apontado pontos em comum em relação à sua atitude e proposto uma reflexão sobre os seus possíveis significados, são muitas as particularidades de cada grupo: seja em relação às motivações que levaram à sua criação, à produção artística desenvolvida, às atividades praticadas ou mesmo às formas de organização.

## REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBANTI, Roberto. *L'art techno-cyber: la derive technicienne de l'esprit utopique dans l'art du XXeme siècle. L'utopie à l'époque de l'ultramedialité*. In: *L'art au XXeme siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan: 2000.

BASBAUM, Ricardo. *Documenta, I love etc-artists*. In: *The next Documenta should be curated by na artist - E-Flux*. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/ricardo\\_basbaum.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html) (acesso em 25 de junho de 2004).

20

OSÓRIO, Luiz Camillo. *op. cit.*, p. 123.

21

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). In: *Arte & Ensaios*, n.10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA – UFRJ: 2003.

- BLOCH, Ernst. *Rotation, ou: Par-dela de l'immédiateté*. In: *Experimentum-mundi*. Paris: Payot: 1981.
- BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?* In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios, n. 10*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA – UFRJ: 2003.
- CATÁLOGO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2001. São Paulo: MAM: 2001.
- CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA: 2003.
- DUARTE, Luisa. *O risco dos coletivos*. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl> (acesso em 26 de junho de 2004).
- FERVENZA, Helio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. Artigo inédito, apresentado no Colóquio Internacional de Estética – Estética na Sociedade Contemporânea, realizado em Porto Alegre, em setembro de 2004.
- GROSSMANN, Martin. *Arte contemporânea brasileira: À procura de um contexto*. In: *Trilhas, v.6, n. 1*. Campinas: 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Um panorama e algumas estratégias*. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM: 2001.
- PAIM, Cláudia. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2004.
- SOUZA, Edson. *A utopia e os avessos da cidade*. In: VILHENA, Junia. *As cidades e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Relume Dumará (no prelo).
- \_\_\_\_\_. *Por uma cultura da utopia*. In: *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 2002.
- TERÇA-NADA!, Marcelo. *Grupo Poro – Anotações Diversas ou Intervenções por uma Cidade Sensível*. In: *Etcetera – Revista Eletrônica de Arte e Cultura, n. 18, maio/junho de 2005*. Disponível em: [http://www.revistaetcetera.com.br/18/grupo\\_poro/index.html](http://www.revistaetcetera.com.br/18/grupo_poro/index.html) (acesso em 19 de outubro de 2005).
- VERNER, Lorraine. *L'utopie comme figure historique dans l'art*. In: BARBANTI, Roberto. *L'art au XXème siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan: 2000.
- VOGLER, Alexandre. *Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público*. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRGJ, ano VIII, n. 8: 2001*.



FERNANDA ALBUQUERQUE é Jornalista Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA/UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre coletivos de artistas brasileiros.