

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte

Mariá Battesini Teixeira

A POTÊNCIA INDEPENDENTE E A PROMOÇÃO DE NOVOS CIRCUITOS
A experiência da Casa Cultural Las Vulvas (Pelotas/RS)

Porto Alegre

2023

Mariá Battesini Teixeira

A POTÊNCIA INDEPENDENTE E A PROMOÇÃO DE NOVOS CIRCUITOS
A experiência da Casa Cultural Las Vulvas (Pelotas/RS)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Ana Maria Albani de Carvalho

Linha de Pesquisa: Relações Sistêmicas da Arte

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Battesini Teixeira, Mariá
A potência independente e a promoção de novos
circuitos: a experiência da Casa Cultural Las Vulvas
(Pelotas/RS) / Mariá Battesini Teixeira. -- 2023.
132 f.
Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Espaços Autônomos. 2. Espaços Independentes. 3.
Casa Cultural Las Vulvas. 4. Colaboração. 5. Circuito
Alternativo. I. Albani de Carvalho, Ana Maria, orient.
II. Título.

MARIÁ BATTESINI TEIXEIRA

A POTÊNCIA INDEPENDENTE E A PROMOÇÃO DE NOVOS CIRCUITOS

A experiência da Casa Cultural Las Vulvas (Pelotas/RS)

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Linha de pesquisa: Relações Sistêmicas da Arte

Aprovada em: 23 de março de 2023.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof. Dr^a. Cristina Thorstenberg Ribas
(Convidada Externa)

Prof. Dr^a. Bruna Wulff Fetter
(PPGAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a Daniela Machado Pinheiro Kern
(PPGAV/UFRGS)

PORTO ALEGRE

2023

Agradecimentos

Quero expressar minha gratidão à minha orientadora, Prof^a Dra. Ana Maria Albani de Carvalho, pelas conversas e trocas valiosas, bem como pela sua generosidade e empatia ao longo de todo o processo de pesquisa e redação.

Agradeço aos professores Dra. Bruna Fetter e Dr. Felipe Caldas por suas orientações fundamentais durante a banca de qualificação deste trabalho. Além disso, quero estender meu agradecimento pela leitura atenciosa das professoras Dra. Daniela Kern e Dra. Cristina Ribas na banca final.

Meus agradecimentos também se estendem aos meus amigos e familiares pelo apoio constante e pela paciência, especialmente a Aécio Severo, Jaqueline Silinske, Luiza Helena Alves e Thainá Battesini Teixeira, que sempre me incentivaram a persistir.

Um agradecimento especial ao meu amigo Felipe Giovanoni e ao Tiago Severo pelo apoio e auxílio nas revisões, mesmo quando solicitado de última hora.

E não posso deixar de expressar minha sincera gratidão à minha mãe, dona Rose Battesini Texeira pelo seu apoio incondicional ao longo de toda a minha jornada.

Por fim, dedico o resultado deste trabalho ao meu pai, Hélio Tadeu Pedroso Teixeira, que partiu antes da conclusão desta pesquisa, e ao Ernesto, meu filho, que chegou posteriormente. Amo vocês profundamente.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a atuação dos espaços autônomos e independentes no contexto das relações sistêmicas da arte. O objetivo principal é entender como os agentes do campo artístico atuam em territórios periféricos, em cidades com mercado de arte pouco estruturado, e quais são as motivações que levam à criação dessas iniciativas. A pesquisa se concentra na experiência da Casa Cultural Las Vulvas, localizada na cidade de Pelotas/RS e ativa entre os anos de 2016 e 2020. A Casa Cultural resgata a tradição de antigos coletivos que surgiram nos anos 60 e 70, com uma proposta radical de dar visibilidade à produção de artistas mulheres e promover práticas artísticas relacionadas às pautas feministas.

Palavras-chave: Espaços Autônomos; Espaços Independentes; Casa Cultural Las Vulvas; Colaboração; Circuito Alternativo

ABSTRACT

This paper's theme is about the role of autonomous and independent spaces in the context of systemic art relations. The main goal is to understand how the artistic field's agents act in peripheral territories in cities where the art market is not very well structured, as well as the motivations which lead to these initiatives. The research concentrates in the experience of the Casa Cultural Las Vulvas, in the city of Pelotas, RS - Brazil which worked between the years of 2016 and 2020. The Casa Cultural recalls the tradition of old fashioned collective institutions that arose in the 60s and 70s with such a radical visibility as to promote women artists and artistic practices related to feminist agenda.

Keywords: Autonomous spaces; Independent spaces; Casa Cultural Las Vulvas; Collaboration; Alternative circuit.

Lista de Imagens

Figura 1 - Esboço de um convite para a exposição inaugural da Hansa Gallery (1952)	31
Figura 2 – Fred W. McDerrah. 18 Happenings in 6 Parts, Ruben Gallery, New York, 1959	31
Figura 3 - Fred W. McDerrah. 18 Happenings in 6 Parts, Ruben Gallery, New York, 1959	32
Figura 4 - Ilustrações de Emory Douglas para a revista dos Panteras Negras	33
Figura 5 - O muro pichado pela Internacional Situacionista com os dizeres:	36
Figura 6 - Foto de Phillippe Vermes no Atelier Populaire em 1968	37
Figura 7 – Reprodução de um pôster do Atelier Populaire	37
Figura 8 – Bernard de Vries com cartaz do Plano das Bicicletas Brancas, 1996. Foto: Carl Jaring	39
Figura 9 – Protesto pelas bicicletas brancas, 1966	39
Figura 10 – Sala de serigrafia no interior do ABC no Rio	41
Figura 11 – Os editores da publicação East Village Eye no ABC no Rio. Foto: Alan Moore	41
Figura 12 – Primeira edição da publicação Rex Time do Grupo Rex (1966)	44
Figura 13 - Rex Time, Segunda Edição	44
Figura 14 - Grupo Nervo Óptico. Década de 1970	47
Figura 15 – Cartazete Nervo Óptico N°1 (1977)	47
Figura 16 – Exposição ao ar livre organizada pelo PAD/D ocupando com arte a fachada de prédios abandonados	51
Figura 17 - Foto de Marcelo Zocchio das obras integrantes do Arte Construtora na Ilha da Pólvora	84
Figura 18 - Vista externa do Torreão	85
Figura 19 - Desaparência (2001) de Regina Silveira no Torreão	85
Figura 20	86
Figura 21 - Ateliê Subterrânea	87
Figura 22	88
Figura 23 - Casa M, inaugurada no contexto da 8ª edição da Bienal do Mercosul	88
Figura 24 - Fachada da Casa Cultural Las Vulvas	96
Figura 25 - Registro da exposição Nebulosa da artista Jéssica Porciúncula	97
Figura 26 - Capa do zine Casas Culturais Feministas da América Latina	101
Figura 27 - Logo da Casa Cultural Las Vulvas (triângulo)	107
Figura 28 - Adesivo distribuído na ocasião do evento de abertura da Casa Cultural Las Vulvas com desenho que remete a forma da vulva feminina, em 2016	107
Figura 29 - “Bruxas” obra em cerâmica exposta em em evento Encontro das Bruxas, encontro de mulheres e LGBTQIA+, com apresentações artísticas, feira de arte e artesanato, rodas de conversas, tatuagem e tarot.	108
Figura 30 - Capa da Zine coletiva Xoxotas de Pelotas	109
Figura 31	110
Figura 32	110
Figura 33 - Imagens do zine Xoxotas de Pelotas (2017)	111
Figura 34 - Slam Poesia na rua da Casa Cultural Las Vulva, em parceria com Stay Black - Hip Hop Culture, 2017	113
Figura 35 - Apresentação do grupo RAP Plus Size, 2019	114

Figura 36 - Evento RAP na Casa, 2016	114
Figura 37 - Oficina de mobiliário sustentável com Jéssica Porciúncula, 2016	116
Figura 38 - Registo de uma edição do Tatuística, 2016	117
Figura 39 - Encontro MESMA, oficina de desenho com Alice Porto, Carolina Moraes Marchese e Carolina Rochefort em parceria com o Pet Artes UFPEL, 2016	117
Figura 40 - {certo, parede é do gênero feminino} Ateliê de Desenho e Escrita com a artista Emilie Fenouillat, 2017	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. ESPAÇOS AUTÔNOMOS E INDEPENDENTES: CONCEPÇÃO E SENTIDOS	26
1.1. Os elementos que formam um imaginário radical	30
1.2. Revolução ou negócio?: Uma mudança de paradigma no circuito independente	50
2. CIRCUITOS MARGINAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENA INDEPENDENTE E O SISTEMA DE ARTE	60
2.1. O lugar dos espaços autônomos e independentes no sistema de arte	60
2.2. Espaços insurgentes: pensar as margens	68
2.3. O sistema de arte em Porto Alegre	75
3. A EXPERIÊNCIA DA CASA CULTURAL LAS VULVAS EM PELOTAS (RS)	90
3.1. Breves considerações sobre o sistema de arte em Pelotas	92
3.2. Casa Cultural Las Vulvas: entelaces entre lugar e a prática feminista	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
Referências Bibliográficas	128

INTRODUÇÃO

Um fenômeno comum no cenário cultural do Brasil, de forma sistemática desde os anos de 1960 e 1970, é o surgimento e consolidação de práticas artísticas que preconizam espaços autogeridos, autossustentáveis e independentes e que funcionam em circuitos "alternativos". Uma das discussões mais presentes sobre essas iniciativas diz respeito à nomenclatura. Espaços independentes, espaços autônomos, espaços autogestionados, espaços alternativos e artist-run spaces ou space projects, no caso das experiências estrangeiras. Há ainda a definição de Claudia Paim (2009) de iniciativas coletivas de artistas, diferenciando assim táticas e modos de atuação no que diz respeito a coletivos de artistas.

Os coletivos são agenciamentos onde se atua sob um mesmo nome para todos os projetos realizados e que iniciativas coletivas são os agrupamentos que não adotam uma identidade comum como coletivo, podendo haver criação e trabalho compartilhado, porém visando apenas a um determinado fim. Por sua vez, os espaços autogestionados aqui observados são aqueles cujos integrantes são os responsáveis pela idealização e administração da iniciativa (gestão coletiva), podendo buscar recursos de financiamento em diferentes fontes, desde que isto não implique em perda de autonomia administrativa (PAIM, 2009, p. 79-80)

Segundo Kamilla Nunes (2013), esses espaços assumiram uma posição estratégica nas dinâmicas do sistema de arte contemporânea, caracterizando-se como "um conjunto de práticas autônomas, regidas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência" (NUNES, 2013, p.14). Dessa forma, esses agenciamentos operam na reconfiguração dos circuitos do sistema de arte contemporânea, e seus agentes acabam por transitar entre diferentes papéis dentro do tripé fundamental do campo: produção, difusão/circulação e consumo. Esse esquema será retomado ao longo deste trabalho para simplificar a compreensão do modelo que o circuito alternativo em questão se opõe ou questiona. É importante salientar que essas estruturas não são inflexíveis, e atualmente, novos modelos de atuação no campo artístico têm o potencial de desestabilizar essas estruturas, promovendo descentralização, diversidade, participação ativa do público, etc.

Em geral, esses agenciamentos coletivos possuem muitas coisas em comum, seja pela gestão ágil e desburocratizante, seja pela horizontalidade entre os atores que se ocupam de gerir esses espaços. Além disso, são marcados pela temporalidade, ou seja, surgem da urgência de seu tempo e com a mesma urgência deixam de existir. Isso, é claro, diz respeito a

uma série de fatores que vão desde a necessidade de seus gestores em adentrar novos projetos e instituições ou até pela precariedade financeira que os impossibilita de seguir em frente de maneira sustentável.

No entanto, é pelo seu caráter de resistência frente às dinâmicas do circuito dito "oficial" do sistema da arte que se manifesta como ponto de convergência principal desses agenciamentos coletivos. Em contraponto ao circuito dito "oficial", ou seja, as instituições mais tradicionais de legitimação e vinculação de arte contemporânea, muitos artistas juntam-se a fim de evidenciar práticas disruptivas de atuação, possibilitando a promoção de um novo cenário, onde prevalece a possibilidade de experimentação em suas poéticas e a auto-afirmação em relação à influência do mercado. A pesquisadora e gestora independente Maíra Endo (2012), consegue descrever com precisão o imaginário libertário e a ideia de autonomia e "independência" que permeia a atuação desses espaços.

[...] o termo "independente" reflete a autonomia e liberdade no processo criativo e na geração de conteúdos, não estando diretamente ligado ao modelo de financiamento ou micro trama econômica, social, ambiental e cultural onde o espaço está inserido. Ou seja, um espaço independente pode ser visto como aquele que busca estabelecer práticas que tenham a capacidade de manter a arte produzida ali dentro, livre e autônoma. Em outras palavras, a gestão é interdependente até o último fio de cabelo, mas a arte não precisa ser. (ENDO, Maíra, 2012, s/p)

Nesse sentido, os espaços autônomos têm surgido como alternativa às grandes instituições pela flexibilização em tratar questões do âmbito político na esfera cultural, assim ganhando destacada relevância no campo das artes e no sistema de arte contemporânea. O interesse na compreensão dos modos de fazer e atuar no circuito independente mescla-se com as pesquisas desenvolvidas sobre os coletivos de artistas.

Em 2002, o artista e produtor Ricardo Basbaum publicou o texto "O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte", que posteriormente integrou a obra Manual do Artista-Etc (2013), onde o artista discorre sobre a necessidade da atuação artística expandir-se para além de seu próprio universo poético e a importância de ações conjuntas e geração de novos circuitos artísticos (BASBAUM, 2013).

Posteriormente, foi lançada a primeira edição da Revista Número, editada pelo grupo de discussão e elaboração de textos para exposições do Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo (USP). A primeira edição dessa publicação teve como tema o circuito alternativo e ações artísticas coletivas. Essa publicação conta com a contribuição de

jornalistas e críticos de arte como Guy Amado, Daniela Labra, Thais Rivitti e Juliana Monachesi, entre outros. A publicação conta ainda com um pequeno glossário de verbetes relacionados ao tema, que busca definir conceitos que passam a incorporar a lógica do circuito independente acerca da maneira que nos referimos às nomenclaturas, tais como alternativo, circuito, independente, instituição, marginal e mercado.

Em 2003, a jornalista e crítica de arte Juliana Monachesi publicou no jornal Folha de S. Paulo a matéria intitulada "A explosão do a(r)tivismo", abordando a produção de coletivos e relacionando suas atuações ao funcionamento de espaços autônomos e sua importância na articulação à margem do sistema de arte ao abraçar trocas livres e debates que diluíram a noção de autoria e problematizam a realidade social em que se encontravam inseridos. Monachesi descreveu acerca da intenção dessas iniciativas:

Com postura anti institucional, articulação em grupos, busca de espaços independentes para expor seus trabalhos, produção de viés político e crítico essencialmente, jovens artistas em todo o Brasil fazem pensar em um revival da arte brasileira dos anos 60 e 70, que, em figuras como Hélio Oiticica, Barrio e Cildo Meireles, conheceu uma guerrilha contra o regime militar, contra o vazio no sistema das artes, contra a reificação da obra de arte etc. Hoje, a guerrilha acredita atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial. (MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. 2003. s/p).

No mesmo ano de 2003, surgiu em São Paulo a organização CORO Coletivo, um grupo articulado por artistas com a intenção de mapear os espaços autônomos e independentes no Brasil. Os primeiros espaços coletivos e independentes se apresentavam marcados pela ideia de criação de mecanismos de vinculação e novas configurações espaciais disruptivas para essas produções, que são críticas em relação às dinâmicas do sistema de arte e do contexto político em que estão inseridos. Essa lógica se cumpriu no imaginário dos espaços autônomos e independentes ao longo dos próximos anos.

Em 2005, o artista e ativista cultural Newton Goto lançou o texto "Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura". Este texto serviu como base para o desenvolvimento dessa pesquisa, pois incorpora noções mais bem fundamentadas sobre a relação do circuito alternativo com o circuito "oficial" do sistema de arte e as tramas entre seus agentes e modos de fazer e pensar "política" em artes visuais, além de introduzir a noção de "circuitos heterogêneos", rompendo com a ideia de "ampliação" em relação à atuação dos agentes no campo da arte.

Durante esse período, a artista e pesquisadora Cristina Ribas iniciou um trabalho significativo com o Arquivo de Emergência, concentrando-se nos anos de 2005 a 2010. Ribas descreve esse empreendimento como um *"arquivo real para documentos produzidos a partir de práticas artísticas, comunicativas e expressivas realizadas no Brasil a partir de meados dos anos 2000"*¹. O desenvolvimento desse projeto culminou na criação da plataforma online desarquivo.org, a qual agrega extenso material relacionado a práticas artísticas e reflexões sobre o circuito artístico alternativo, coletivos artísticos, espaços autônomos e independentes, além de práticas disruptivas no campo artístico em geral. O *desarquivo* emerge como uma ferramenta essencial para a elaboração desta pesquisa, pois reúne uma variedade de materiais que serviram como base para as reflexões apresentadas aqui.

Já em 2006, a pesquisadora Fernanda Albuquerque abordou o tema em sua dissertação de mestrado para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada "Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: reflexão sobre coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)". Essa pesquisa possibilitou uma compreensão mais aprofundada sobre o imaginário dos coletivos e seu papel em relação ao sistema da arte. Também pela UFRGS, já em 2009, a artista Claudia Paim defendeu a tese relacionada aos modos de fazer e atuar coletivamente, intitulada "Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea". Essa pesquisa aprofunda a diferenciação entre os coletivos e os espaços coletivos.

No final da primeira década dos anos 2000, surgiram as pesquisas mais definitivas para o circuito independente do Brasil. Em 2011, foi publicado o livro "Espaços Independentes", incentivado pela FUNARTE e desenvolvido pelos gestores do Ateliê 397, que registra diferentes espaços independentes e reflete sobre a viabilização de uma atuação autônoma dentro do sistema de arte. Além do Ateliê 397, localizado na cidade de São Paulo, o livro aborda de maneira mais detalhada espaços como o Barracão Maravilha (Rio de Janeiro - RJ), o Atelier Subterrânea (Porto Alegre - RS), Branco do Olho (Recife - PE) e o Arquipélago (Florianópolis - SC).

Em 2012, foi lançado o "Diretório de Gestões Autônomas de Artes Visuais Contemporâneas", uma publicação em rede e trilingue que reflete e conceitua o desenvolvimento de iniciativas autônomas em arte em pelo menos 18 países. Os

¹ Descrição presente no site desarquivo.org

pesquisadores responsáveis foram Jorge Sepúlveda T. (Chile), Ilze Petroni Ph.D. (Argentina), Kamilla Nunes (Brasil) e Susana Quintero (Venezuela-Colômbia).

Em 2013, o livro "Espaços Autônomos de Arte Contemporânea" foi lançado e é mais determinante em relação ao embasamento teórico do circuito independente. Ele foi desenvolvido pela curadora e pesquisadora Kamilla Nunes, que não apenas faz um levantamento das diferentes iniciativas autônomas pelo país, mas também reflete sobre debates presentes no circuito, acerca de temas como sustentabilidade, estratégias de atuação, imaginário cultural, as diferentes nomenclaturas, a arquitetura, entre outros.

Por fim, a gestora e pesquisadora Maíra Endo desenvolveu o Projeto CÓRTEX, que culminou na publicação "Estudos sobre auto-organização no campo da arte no Brasil", lançado em 2017. Esse projeto abrange um estudo mais aprofundado sobre auto-organização em artes visuais e políticas públicas, além de desdobrar em uma pesquisa comparada entre o circuito independente de São Paulo e da cidade de Berlim, capital alemã, que possui iniciativas culturais bastante consolidadas no cenário independente.

Assim, pode-se perceber o esforço de diversos agentes do campo das artes em fazer valer suas ações e gerar reflexões sobre o que permeia os espaços autônomos e independentes, bem como suas estratégias de atuação. Essa abordagem tem convergido com a ideia de um circuito independente, auto-organizado ou alternativo de artes visuais, demarcando uma posição desses agentes em relação às lógicas de mercado que atravessam o sistema de arte contemporânea.

Segundo Ana Maria Albani de Carvalho (2013), "modelos de funcionamento, assentados nas noções de flexibilização e desregulação, ganham aspecto relevante e positivo no campo das artes e no sistema de arte contemporânea atual". Nesse sentido, surgem reflexões sobre o papel que esses espaços exercem no sistema de arte e como se localizam nos meandros e nas tramas do campo. Para isso, as contribuições recentes de Bruna Fetter (2018), sobre as reconfigurações do sistema de arte contemporânea, e Claudia Zanatta (2013), sobre a relação entre arte e comunidade, servem como alicerces para um debate sobre o papel desses agenciamentos.

Trata-se de um fenômeno tão potente que acaba por manifestar-se em locais que sequer possuem um sistema de arte bem estruturado. Em outras palavras, refere-se a cidades periféricas que não têm um mercado de arte estabelecido. No caso do Rio Grande do Sul, é possível notar o surgimento de muitos desses movimentos em cidades do interior, além da

capital, Porto Alegre. A criação de circuitos alternativos estendeu-se a cidades como Caxias do Sul, Erechim, Passo Fundo, Santa Maria e Pelotas. Esta pesquisa tem como objetivo examinar os desdobramentos dessas experiências nas cidades do interior do estado, porém se ateve, por questões de tempo, a refletir e analisar a experiência de um único espaço na cidade de Pelotas.

Para compreender o propósito que motivou o interesse pelo tema aqui pesquisado, que envolve experiências de autogestão no campo artístico e espaços autônomos e independentes, basta observarmos as vivências de uma geração que, em 2013, teve suas vidas impactadas de forma marcante pelos eventos das Jornadas de Junho de 2013.

Naquele ano, uma série de manifestações questionando o preço das tarifas do transporte público se tornou catalisador de uma experiência coletiva que reverberou em outras esferas da vida pública, inclusive no âmbito cultural. Dois aspectos destacam-se como relevantes e tiveram atuação fundamental.

Em primeiro lugar, a internet desempenhou um papel crucial ao conectar manifestantes e possibilitar uma mobilização ágil. As redes sociais funcionaram como um megafone virtual, amplificando as vozes e dando visibilidade às ações em tempo real. A informação fluía livremente, desafiando narrativas tradicionais e fortalecendo a perspectiva dos manifestantes. O segundo aspecto está relacionado ao horizontalismo das decisões. A ausência de lideranças centralizadas colocou a massa de pessoas como agentes ativos, contribuindo para a construção coletiva das pautas e objetivos do movimento. O horizontalismo de poder permitiu uma democracia direta nas ruas e nas redes, onde todos tinham espaço para expressar suas opiniões e demandas.

Embora essas facetas tenham sido promissoras, de certa maneira, também contribuíram para a dificuldade de canalizar as demandas, que se dispersaram e não resultaram em ações efetivas de transformação social. Apesar disso, é inegável que essa experiência deixou um legado para uma geração de jovens. Agora, 10 anos após esses acontecimentos, permito-me compreender que muitos dos caminhos experimentados em minha trajetória profissional são consequência dessa vivência em 2013. Dois anos depois, ainda nutria um sentimento "anti-institucional", mas agora em relação às demandas do próprio campo de atuação profissional, o campo artístico, o que culminou em 2015 na fundação de um espaço independente de arte e cultura, o primeiro desse tipo na cidade de Passo Fundo.

Naquele período cursava Bacharelado em Artes Visuais na Universidade de Passo Fundo, no norte do estado do Rio Grande do Sul, e trabalhava no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider. Ao compreender as limitações de atuação nesses espaços e da necessidade de cobrir uma lacuna existente em relação ao cenário cultural da cidade, juntamente com um grupo de artistas (e amigos), desenvolvemos uma iniciativa para realização de projetos em arte e cultura baseada na colaboração mútua e modelos de autogestão.

Essa iniciativa era um espaço cultural com foco em produções independentes de diferentes linguagens culturais e atuava de forma autônoma em relação ao poder público e iniciativas privadas, priorizando a relação entre produção e consumo. Sobrevivia de maneira precária em termos de sustentabilidade econômica. Em 2015, a Casa de Cultura Vaca Profana, como ficou conhecido o espaço cultural, caracterizou-se por uma gestão desburocratizada e pela horizontalidade das decisões. A curadoria de sua programação foi marcada pelo coletivismo e pelo democratismo dos agentes envolvidos. Por fim, a intenção era inserir tanto artistas quanto produtores e o público espectador em um cenário mais amplo em relação ao circuito cultural gaúcho, gerando uma perspectiva mais ampla em relação à atuação profissional de artistas e produtores locais.

No trilhar deste caminho, surgiu a necessidade de dar corpo teórico às ideias e compreender melhor as dinâmicas envolvendo iniciativas como essa e sua relevância dentro do sistema de arte. Ingressei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a intenção de compreender melhor os caminhos trilhados no circuito independente.

Essa investigação, portanto, surge da necessidade de compreender mais a fundo o imaginário dos espaços independentes, a geração de novos circuitos e territórios de atuação em artes visuais, e dessa maneira contribuir para o campo de estudos em relações sistêmicas da arte. Além disso, justifica-se pela urgência de descentralização do olhar para práticas artísticas de produção e gestão localizadas fora do eixo das capitais e metrópoles, as quais o mercado cultural e as instituições artísticas têm história e trajetória mais consolidadas.

O projeto foi desenvolvido como desdobramento de uma pesquisa anterior, realizada como trabalho de conclusão de curso da especialização em Práticas Curatoriais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a qual concluí em 2020, sob orientação da Professora Dra. Bruna Fetter. Essa pesquisa me proporcionou compreender melhor a trajetória desse espaço e sua influência, as formas de trabalho e organização dos agentes culturais envolvidos, com foco especial para a constituição de sua programação.

Para além disso, foi possível perceber que a Casa de Cultura Vaca Profana cumpriu um papel importante se considerarmos os aspectos geográficos, por se tratar de uma realidade afastada dos grandes centros urbanos e de instituições culturais com trajetórias e história solidificadas e com características que possibilitam o desenvolvimento de um mercado de arte mais consolidado.

Por ser um projeto desenvolvido num território cultural periférico, onde não há grande diversidade de equipamentos culturais e espaços onde artistas e produtores possam atuar profissionalmente, a Vaca (como era popularmente conhecida) acabou por exercer um papel bastante potente no que tange aspectos de visibilidade e legitimação artística para a produção local. Além disso, foi capaz de inserir os profissionais envolvidos em um circuito cultural mais amplo, em diálogo com espaços culturais do mesmo tipo em outras localidades, seja da capital Porto Alegre, ou até mesmo outras cidades do interior.

Uma das iniciativas de intercâmbio e troca entre artistas de diferentes cidades se tornou o objeto de pesquisa desta dissertação. Localizada em Pelotas, no sul do estado, a Casa Cultural Las Vulvas propõe resgatar as tradições dos primeiros agenciamentos dos anos de 1960 e 1970, influenciadas pela segunda onda do movimento feminista, quando mulheres se reuniam em grupos e ateliês coletivos para ampliar seu escopo de atuação em um sistema de arte marcado pela exclusão e omissão em relação às práticas de artistas mulheres. A Casa Cultural Las Vulvas foi idealizada por um grupo de mulheres e pessoas LGBTQIA+, com o objetivo de promover práticas artísticas feministas, promovendo um circuito voltado especificamente para esse público e resgatando debates como o papel das mulheres nas artes visuais.

Considerando a importância dessas iniciativas nos territórios onde estão localizadas, nesta pesquisa, proponho lançarmos um olhar para essas práticas que rompem com o isolamento de seus agentes e promovem novos circuitos de atuação no cenário das artes visuais no Rio Grande do Sul. Assim, compreendendo a relação de agenciamentos coletivos e atuação em espaços autônomos e independentes na configuração de novos circuitos em arte contemporânea, coloco o seguinte problema de pesquisa: quais são as motivações para a fundação de espaços autônomos de arte deslocados dos grandes centros e como auxiliam na reconfiguração do papel dos agentes em cidades que não possuem sistemas de arte tão bem estruturados?

Esta pesquisa teve como objetivo analisar, a partir da perspectiva das relações sistêmicas da arte, o papel exercido pelos espaços autogestionados por artistas, buscando compreender como influenciam as redes de relações entre agentes, instituições e mercado. Com foco principal de análise no espaço Casa Cultural Las Vulvas, localizado em Pelotas, no Rio Grande do Sul, a pesquisa teve como objetivos secundários:

1. Contextualizar historicamente a atuação de espaços autônomos e independentes e as mudanças na conformação de suas práticas e sentidos ao longo das últimas décadas;
2. Compreender a relação entre os espaços autônomos e independentes nas tramas do sistema de arte;
3. Investigar a experiência da Casa Cultural Las Vulvas, compreendendo sua atuação em relação ao avanço das pautas feministas na sociedade desde o início dos anos 2010.
4. Contribuir para o campo de estudos das relações sistêmicas da arte no que tange à atuação de agentes do campo em centros periféricos.

A condução deste trabalho foi possibilitada por meio de uma metodologia que se fundamentou na instrumentalização através de pesquisa bibliográfica, entrevistas semi-estruturadas e análise dos resultados. A pesquisa bibliográfica proporcionou uma compreensão abrangente do fenômeno, abordando não apenas as estratégias, motivações e atuações dos agenciamentos de forma geral, mas também fornecendo insights sobre o papel desempenhado por seus agentes no contexto do sistema de arte contemporânea.

A metodologia para o desenvolvimento do capítulo principal, o capítulo 3, se deu a partir de entrevistas. Muitas das experiências desenvolvidas no circuito independente não possuem registro documental ou fonte para além dos registros disponíveis nas redes sociais, que apesar de serem ferramenta fundamental, servindo como uma espécie de arquivamento das atividades e projetos desenvolvidos por muitos desses espaços, não dá conta suficiente das reflexões que somente a experiência da conversação pode proporcionar. VERAS (2017) ao descrever o trabalho do artista Lucas Samaras e suas *autoentrevistas* destaca:

Quando Samaras pergunta a si próprio o porquê de tanta fé no discurso textual, ele mesmo responde: “As palavras evitam o esquecimento”. As diferentes respostas formuladas em sequência pelo artista grego-norte-americano parecem extrapolar seu desejo de autoconhecimento. Acabam servindo como justificativas – amplas e sedutoras – para a realização de entrevistas com praticamente qualquer artista: porque esse tipo de conversação é canteiro virgem para conteúdo fértil, porque pode trazer à tona o que há de mais secreto, porque protege o entrevistado da imaginação dos outros, porque libera culpas, porque sistematiza a situação cotidiana de autorreflexão, porque relaxa

a mente, porque permite entrar na consciência alheia. Enfim, porque esse gênero bastante singular de discurso – construído em turnos de fala, um perguntando, o outro respondendo, tudo costurado com um mínimo de objetividade – evita o esquecimento. Funciona, com sorte, como antídoto contra os apagamentos da memória. (VERAS, 2017, p.02-03).

Essa metodologia revela-se como um instrumento eficaz para a construção do conhecimento. Infelizmente, devido a restrições de tempo, a transcrição completa das entrevistas não está anexada a esta dissertação, sendo necessária um tempo maior para a editoração e revisão antes da publicação das entrevistas.

As consequências positivas da aplicação dessa metodologia incluem a capacidade de preservar a memória e as experiências de grupos e indivíduos frequentemente marginalizados ou esquecidos. Este método proporciona uma perspectiva mais humana e pessoal sobre eventos, promovendo uma abordagem mais inclusiva e participativa na pesquisa. Isso estimula o desenvolvimento de habilidades de escuta ativa, empatia e respeito pelos relatos dos entrevistados por parte da pesquisadora. No entanto, há desafios associados ao uso dessa metodologia, como lidar com as lembranças imprecisas, incompletas ou conflitantes dos eventos por parte dos entrevistados. Portanto, é essencial adotar uma postura crítica e reflexiva durante a análise dos dados, buscando compreender os motivos que levam a fonte a interpretar o passado de determinada maneira. Se necessário, o suporte de outras fontes pode ser utilizado para auxiliar na interpretação.

A pesquisa abrangeu diversas etapas no seu planejamento. Optou-se por entrevistas do tipo semi-estruturadas devido à sua flexibilidade e ao potencial para obter mais detalhes em resposta às questões que surgiram durante o processo. A seleção das entrevistadas foi desafiadora, uma vez que o objeto de pesquisa, a Casa Cultural Las Vulvas, não envolvia um grande corpo de artistas e gestores. Assim, optou-se por entrevistar uma das gestoras fundadoras, que participou do projeto desde o início até o final, é uma artista que residira no espaço durante um ano, desenvolvendo diversos projetos relacionados às suas práticas artísticas.

Por fim, vale destacar que outro desafio apresentado no decorrer desta pesquisa foi o fato de ela ter sido desenvolvida durante o período da pandemia de Covid-19. Meu ingresso no mestrado ocorreu no final do ano de 2020, quando ainda não havia perspectiva para a contenção da disseminação do vírus e o mundo estava envolvido em incertezas, tornando as atividades presenciais uma miragem distante. Nesse contexto, a pesquisa teve que ser realizada quase integralmente por meios digitais.

Com base nos resultados coletados a partir da pesquisa bibliográfica e das entrevistas realizadas, a dissertação foi organizada em três capítulos.

O capítulo 1 tem como enfoque principal um resgate histórico e bibliográfico sobre as motivações de aspectos mais conceituais, ou seja, os sentidos presentes no imaginário de seus agentes relacionados aos acontecimentos e debates da sociedade no período em que se manifestavam as primeiras iniciativas coletivas de artistas, suas relações com fenômenos políticos dos anos de 1960 e 1970, com as práticas artísticas conceituais em expansão no circuito artístico contemporâneo e as mudanças de paradigma dos espaços autônomos e independentes a partir da década de 1980, com o avanço de políticas econômicas neoliberais.

O surgimento de espaços autônomos e independentes pode ser observado desde os anos de 1960 e 1970, embora a própria prática de "auto-organização" dos agentes sempre tenha sido percebida no sistema de arte. Os artistas sempre buscaram alternativas para difundir suas práticas e produções. Na medida em que esses agenciamentos foram se fortalecendo e expandindo - fator correspondente a uma série de questões que envolvem políticas públicas mais eficientes para a cultura, ampliação de ofertas de cursos específicos para a área de produção, gestão cultural e o surgimento de mais cursos de pós-graduação em artes visuais, o maior número de profissionais não absorvidos no circuito dito "oficial", ou seja, no que diz respeito aos espaços institucionais mais tradicionais e comerciais, além do avanço de novas mídias e meios de comunicação, responsáveis por romper barreiras comunicacionais entre as iniciativas e seus agentes - foram também aumentando o corpo investigativo e teórico acerca desses agrupamentos.

O capítulo 2 tenta localizar esses agenciamentos coletivos dentro das tramas do sistema de arte contemporânea a partir de noções de bordas, circuitos, margens, etc., revisando conceitos elaborados por diferentes autores anteriormente. O capítulo também descreve como esses espaços coletivos herdaram elementos das experiências autonomistas e como esse lugar de contraponto em relação ao circuito hegemônico cria territórios de resistência não só no âmbito do sistema da arte, mas também do viés geográfico. Por fim, faz um resgate dos fatores que auxiliaram no desenvolvimento do sistema de arte em Porto Alegre e algumas destacadas iniciativas que surgiram no circuito independente.

No capítulo 3, é realizada uma análise da experiência da Casa Cultural Las Vulvas, um espaço cultural independente localizado em Pelotas. A proposta é revisar quais elementos possibilitaram o desenvolvimento de uma cena cultural na cidade e, em seguida, analisar a

experiência desse espaço em particular. A Casa Cultural Las Vulvas surge a partir de um imaginário radical feminista e herda a experiência dos primeiros espaços autônomos e independentes. A análise dessa experiência é realizada na perspectiva das relações sistêmicas da arte, entrelaçadas aos debates e práticas feministas contemporâneas. O objetivo é compreender como o espaço influencia na trajetória dos agentes envolvidos, tanto na gestão e concepção, quanto na ocupação do espaço, bem como a relevância que exerceu para o campo artístico local.

Por fim, gostaria de justificar brevemente a escolha dos termos "espaços autônomos e independentes". Essa escolha foi baseada na compreensão de que o termo "autônomo" abrange mais aspectos presentes no imaginário da maioria dessas iniciativas, indicando a busca por uma atuação mais voltada para seus próprios interesses. Por outro lado, o termo "independente" é mais amplamente difundido, não apenas no campo artístico, mas também em outros setores da área cultural, e é atravessado por questões particulares, já que é o termo mais utilizado para descrever a curadoria e a programação dos projetos que desenvolvi num espaço com tais características.

1. ESPAÇOS AUTÔNOMOS E INDEPENDENTES: CONCEPÇÃO E SENTIDOS

Como a autonomia é “condição”, como ela se dá no mundo e não apenas na consciência dos sujeitos, sua construção envolve dois aspectos: o poder de determinar a própria lei e também o poder ou capacidade de realizar. O primeiro aspecto está ligado à liberdade e ao poder de conceber, fantasiar, imaginar, decidir, e o segundo ao poder ou capacidade de fazer. Para que haja autonomia os dois aspectos devem estar presentes, e o pensar autônomo precisa ser também fazer autônomo. O fazer não acontece fora do mundo, portanto está cerceado pelas leis naturais, pelas leis civis, pelas convenções sociais, pelos outros, etc, ou seja, a autonomia é limitada por condicionamentos, não é absoluta. Dessa forma, autonomia jamais pode ser confundida com auto-suficiência. (ZATTI, Vicente, *Autonomia e Educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*, 2007, p. 12 in: NUNES, Kamilla, *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*, 2013, p. 54)

Espaços autônomos e independentes são agenciamentos coletivos de artistas, atualmente compostos por diferentes agentes do campo artístico como produtores, gestores, curadores, arte-educadores, etc, que surgem por iniciativa dos mesmos para difusão de suas práticas e produções. Em geral, possuem muitas características convergentes, mas cada um possui também suas próprias singularidades, desde a realização de suas atividades até a abrangência de sua posição no cenário cultural. Exatamente por isso, como destaca NUNES (2013) acaba por serem automeados: espaços independentes, espaços autônomos, espaços autogestionados, espaços alternativos e *artist-run space* ou *space projects*, no caso das experiências estrangeiras.

A ideia de autonomia, nessa nomenclatura adotada por muitos dos agenciamentos é, tal qual sugere GOTO (2005), política e também poética. É sobre a afirmação de um circuito frente às dinâmicas e negociações estabelecidas pelo sistema, na tentativa de equacionar as possibilidades, considerando a escassez de instituições que permitem acesso e até um dito prestígio, em relação a produções que, por exemplo, mantenham uma postura

político-ideológica mais contundente, uma atitude crítica em relação a alguns parâmetros estabelecidos (AMADO, s/ano).

Esse circuito é marcado pela incerteza, levando em conta seu caráter experimental, inventivo, propositivo. São determinados por relações profissionais mais estabelecidas, ou até de amizade. Não existe uma norma única que determine seu funcionamento. Os agentes envolvidos nesse processo geralmente transitam entre as diferentes posições do campo da arte e dessa maneira não precisam se adaptar a regras específicas, não há modo de fazer certo ou errado, há muitos modos de atuação.

Possuem, em sua maioria, uma postura de confronto, de enfrentamento em relação ao circuito hegemônico, e ao mesmo tempo a circuito hegemônico e a instituições de arte entende-se aqui segundo define Peter Bürger: *“tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte, quanto às ideias dominantes da arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras”* (BÜRGER apud. MESQUITA, 2008, p. 12). Nesse sentido, esses espaços intencionalmente abrigam propostas de arte alternativa e práticas mais experimentais, ou de dar visibilidade a artistas em começo de carreira.

No contexto brasileiro, por exemplo, é preciso levar em conta a inconsistência de políticas estatais eficientes e a constante instabilidade no que se refere às políticas públicas voltadas para o campo da cultura e das artes visuais que se alteram de acordo com o projeto político que assume o comando estatal (por exemplo, nos anos 2000 houveram políticas públicas mais eficientes para nutrir um contexto mais experimental, como veremos adiante). Esses são alguns dos fatores que contribuem para uma iniciativa de auto-organização de diferentes agentes do campo das artes, na tentativa de criar mecanismos de visibilidade de promoção e difusão de suas práticas e produções.

Os agenciamentos e agrupamentos coletivos surgem de diferentes contextos. Podem estar inscritos no seio de instituições mais tradicionais como museus e universidades, quando estas se propõem a novas agendas expositivas na intenção de se abrir para práticas mais experimentais, seja através de exercícios de liberdade, eventos, textos, edições gráficas, etc. (a exemplo do Domingos da Criação, do JAC, CAM, etc.)². Como também podem partir de indivíduos a fim de criarem seus próprios mecanismos de veiculação, afirmando outras ideias.

² Domingos da Criação foi uma experimentação poética organizada por Frederico Morais no MAM Rio, em 1971. Já a JAC (Jovem Arte Contemporânea) foi uma série de exposições organizada por Walter Zanini no MAC USP entre 1967 e 1974. E, por fim, o CAM (Clube dos Artistas Modernos) foi criado na década de 30, em oposição à SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) (NUNES, 2013, pág.17-18).

Iniciativas assim são, como já foi referido, comumente geridas por artistas, os quais, por diferentes questões, são confrontados a encarar outras ou novas maneiras de atuar no campo.

Como ressalta PAIM (2009, p.79-80) coletivos são agenciamentos onde as produções e pesquisas a partir de suas práticas são desenvolvidas sob um mesmo nome, podendo ou não haver criação compartilhada. Já as iniciativas coletivas de artistas, bem como espaços autônomos de artistas independentes são aqueles em que os integrantes idealizam e administram, podendo recorrer a recursos externos, ou não. A história de formação dos primeiros espaços geridos por artistas perpassa pela história e ideologia radical de vários coletivos que atuaram desde os anos de 1960, se estendendo até os atuais.

Por que surgem, já que da mesma forma que espaços institucionais mais tradicionais compartilham do mesmo público e recorrem as mesmas fontes de financiamento? Talvez isso decorra da posição do artista de colocar sua produção e liberdade de experimentação a frente de qualquer natureza de modelo mercadológica. Assim, artistas têm recorrido a alternativas de difusão e circulação que cria uma rede entre artistas locais e, ao mesmo tempo, o insere em um circuito mais amplo e globalizado.

Os termos "transitoriedade" e "enfrentamento" perpassam a atuação desses espaços independentes em relação às instituições tradicionais de produção e recepção de arte contemporânea, como museus, galerias e universidades. Atualmente, observa-se também uma relação de parceria e complementariedade com grandes instituições, mas em geral, a atuação desses artistas é caracterizada por processos não lineares que incluem uma multiplicidade de práticas de gestão, com caráter desburocratizante e ágil. De modo geral, manifestam uma postura afirmativa de resistência e confronto às lógicas do sistema da arte, mas não somente.

Desde as vanguardas europeias, atuar em conjunto sempre foi uma prerrogativa para a prática artística na História da Arte Moderna. Fugazes, com a mesma urgência como nascem, logo se desfazem. Conceber a ideia do artista que produz isoladamente é aceitar uma concepção muito simplificada de como se desenvolveram as práticas artísticas ao longo do processo histórico e é recair em estereótipos (BASBAUM, 2001, p. 99).

Todas essas posturas são atravessadas por questões políticas, sociais e econômicas latentes de seu tempo. A origem e o desenvolvimento das diferentes produções ou manifestações artísticas (e de toda as diferentes manifestações culturais, de um modo geral) não são dissociados do processo histórico geral da sociedade; pelo contrário, exercem forte influência no desenvolvimento do processo social geral (LUKÁCS, 2012, p. 13).

CAUQUELIN (2005, p.99) já apontava “*a relação da arte com o sistema geral (social, político e econômico) é uma relação de integração e não de conflito que atua em partições simultâneas*”. E, BULHÕES (2014, p. 15), ao definir sistema da arte, afirma que este trata-se da relação entre os diferentes agentes e o conjunto desses indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos definidos por eles mesmos como artísticos, estabelecendo seus critérios de valor para toda a sociedade, e sua atuação e critérios de funcionamento são condicionadas por questões econômicas, sociais, políticas e culturais.

Logo, a existência de um circuito alternativo, composto por artistas que buscam não só simplesmente uma alternativa de trabalho, mas possibilidades concretas de pensar e repensar sua própria produção, é significativamente importante considerando a relação cada vez mais aperfeiçoada entre capital e o campo artístico, e como isso atravessa todos os agentes, instituições e eventos no contexto da arte contemporânea. Pensar as experiências coletivas nos orientam a olhar para a relação que estabelecem enquanto “*produção artística para interstícios da vida cotidiana*” (MESQUITA, 2008, p. 12) desfrutando de certa autonomia em relação às lógicas do sistema da arte, por isso mesmo o termo “espaços autônomos” é a nomenclatura escolhida por grande parte dessas iniciativas.

Não é à toa, que ao erigir a arte contemporânea, marcada por rupturas estéticas, conceituais e por negociações e tramas complexas entre os agentes e que, por conseguinte, acabam por cumprir papéis cada vez mais flexíveis no sistema da arte, e em paralelo aos movimentos de vanguarda política e social dos anos 1960 e 1970, que iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte passam a surgir com mais intensidade, potencializando encontros, discussões e transformações.

Cada termo escolhido carrega consigo diferentes implicações e reflexões. Essa escolha geralmente é motivada pela necessidade de definir uma posição diante das lógicas do sistema da arte. "Autônomo" é utilizado para expressar a ideia de emancipação total, de independência completa em relação a instituições e sistemas estabelecidos. Já o termo "independente" insere-se em um contexto mais amplo, já difundida em outros setores culturais. Como dito anteriormente, essas escolhas de termos não são absolutas e podem variar de acordo com o contexto e as especificidades de cada iniciativa artística. O importante é refletir sobre as implicações desses termos e utilizá-los de forma consciente e coerente com os valores e objetivos da iniciativa em questão.

1.1. Os elementos que formam um imaginário radical

“Mobilizações em massa não são apenas oportunidades de se expor a natureza ilegítima e não-democrática das situações existentes, mas também maneiras de demonstrar por si mesmas por que certas instituições são desnecessárias providenciando um exemplo vivo e genuíno de democracia direta”

Harry Cleaver

A tentativa de desenhar uma genealogia dessas iniciativas começa pelas experiências do norte global, onde ficaram conhecidos pela denominação de *artist-run spaces* (atualmente, esses espaços são também chamados de *space projects*). Esses espaços surgem em diálogo com os movimentos de contracultura nos anos de 1960 e 1970 no eixo Estados Unidos-Europa e, por eles, perpassam ideais anarquistas de autonomia e de confronto em relação às dinâmicas do sistema econômico, da moralidade da sociedade e das dinâmicas do próprio campo artístico. Embora aqui vamos focar nos espaços autônomos e independentes, estes possuem relação direta com ideais que permeiam as linguagens artísticas mais disruptivas que ascenderam naquela década, muitos servindo como arena de experimentação ou de desdobramento de diferentes proposições.

Em 1959, Allan Kaprow estreou sua mostra “*18 Happenings in Six Parts*”, na Ruben Gallery, em East Villagy, na cidade de Nova York. Para ele, suas obras não tinham mais como caber nas salas das galerias. Assim, anunciava uma arte de novo caráter, os Happenings.

Embora ele já tenha realizado ações como estas anteriormente, foi esse evento que marcou pela primeira vez o uso do termo:

“O espaço da exposições já não me satisfazia. Pensei que seria muito mais interessante se eu conseguisse sair da galeria e fazer flutuar o ambiente que havia criado na vida de todos os dias, de modo a eliminar todo tipo de divisão... o evento tem que terminar antes que o hábito se estabeleça. O artista que realiza um happening vive o mais puro dos melodramas. Sua obra é uma perfeita representação do mito do Não Sucesso, porque os happenings não podem ser vendidos ou levados para casa, só podem ser estimulados. Além disso, por causa de sua natureza flutuante, apenas poucas pessoas podem segui-los. Permanecem um evento isolado e orgulhoso[...] (KAPROW in: GUARNACCIA, Matteo, 2015, p. 31).

Desde então, o gênero teria sido explorado por diversos outros grupos artísticos, tendo como marca registrada seu caráter transitório e efêmero. Destaca-se, também, seu sentido de espontaneidade (mesmo que, de um modo geral, os Happenings fossem orquestrados por um indivíduo) e, por fim, reconfiguraram em muitos sentidos a relação produtor com o público espectador, e este último com a obra.

Allan Kaprow junto ao John Cage, anos antes da realização de *18 Happenings in 6 Parts*, eram idealizadores do espaço Hansa, fechada em outubro de 1959. Ao ser convidado para atuar na consultoria da Ruben Gallery, planejaram um espaço de arte de novo tipo, que atuasse de maneira diferente de uma galeria convencional.

Figura 1 - Esboço de um convite para a exposição inaugural da Hansa Gallery (1952)



Fonte: <https://www.moma.org/>

Figura 2 – Fred W. McDerrah. 18 Happenings in 6 Parts, Ruben Gallery, New York, 1959



Fonte: [moma.org](https://www.moma.org/)

Figura 3 - Fred W. McDerrah. 18 Happenings in 6 Parts, Ruben Gallery, New York, 1959



Fonte: moma.org

Muitas das manifestações artísticas desse período visavam reconectar a arte com um sentido plenamente político, havia uma espécie de recusa à institucionalidade, que correspondia as lógicas do sistema de arte contemporânea, mais precisamente no que diz respeito ao protagonismo que o mercado passa a exercer sobre o meio artístico.

Os anos de 1960 e 1970 foram o período de desmaterialização da arte. “Atitude, experimental, vivência, processo”, o lema era aproximar arte e vida (CARVALHO, 2018, p. 171). Happenings, as performances, a land art, a arte conceitual, por exemplo, representavam um modelo de fazer arte que negava o potencial de venda dos objetos artísticos e carregavam uma força política contrária à economia capitalista e qualquer tipo de institucionalidade, uma arte conectada com formas de engajamento social e político. Não havia disposição de muitos agrupamentos de se moldarem a posições ideológicas de galerias especializadas e, portanto, desafiaram o papel que elas exerciam, colocando o protagonismo da cena para os artistas, o que possibilitava com que focassem seus esforços produtivos de maneira que pudessem refletir a urgência das convulsões e mudanças sociais do mundo.

A crise de autoridade marcada pelas manifestações de 1968, a verdade sobre a guerra do Vietnã e as ditaduras latino-americanas, em conjunto com as reações dos grupos militantes, das táticas performáticas de teatro de guerrilha e da propaganda subversiva, influenciaram profundamente os artistas que experienciaram a criação artística coletiva como campo expandido para transformação social (MESQUITA, 2008, p. 98)

A década de 1960 é bastante marcada pelo surgimento de diversos movimentos de contracultura e cultura alternativa, a exemplo dos hippies e dos beatniks, representados na literatura de Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg. Os artistas e movimentos sociais muitas vezes andavam lado a lado, compreendendo como principal antídoto para essa espetacularização e mercantilização da arte, a participação do indivíduo em todas as esferas da vida social, incluindo a cultura.

O mundo ocidental foi palco também de lutas pelos direitos civis do negros e negras e o surgimento do Partido dos Panteras Negras (1966) nos Estados Unidos, fundado por Huey Newton, Bobby Seale, tendo como integrantes também nomes como Fred Hampton, Assata Shakur e Angela Davis. Mas, foi a figura de Emory Douglas, o ministro da cultura dos Panteras Negras, que soube mesclar ao programa político do partido uma linguagem artística radical. Em manifesto escrito em 1968, afirmou “a Arte Revolucionária permite o confronto físico com os tiranos e também instrui o povo a continuar o seu ataque vigoroso educando as pessoas pela participação e observação” (DOUGLAS apud. MESQUITA, 2008, p. 97).

Figura 4 - Ilustrações de Emory Douglas para a revista dos Panteras Negras



Fonte: <https://www.nytimes.com/2016/10/16/arts/fifty-years-later-black-panthers-art-still-resonates.html>

Nesse período também, em contraponto ao imperialismo estadunidense, aconteceram a Revolução Cubana (1959) e a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976) que veio a inspirar as manifestações e revoltas estudantis na França em maio de 1968. Segundo ALBUQUERQUE

(2006, p. 33) esses movimentos que eclodiram pelo ocidente, tiveram importante influência sob uma geração de artistas que começavam a surgir.

Na medida em que os direitos civis avançavam outros grupos passam a se organizar. É também o período que eclode uma nova onda de movimentos feministas, inspiradas pela publicação de Betty Friedan de 1963, *A Mística Feminina* trazia o trabalho doméstico para o centro do debate. Com a segunda onda do feminismo, emergia uma produção artística e uma crítica de arte feminista que procurou questionar os cânones historiográficos que produziram o apagamento de mulheres da História da Arte, ao mesmo tempo que tratavam de questões como sexismo, a construção crítica da feminilidade, o papel da mulher na esfera doméstica e as desigualdades entre homens e mulheres. A influência do feminismo é bastante nítida das obras de Judy Chicago, Martha Rosler, Barbara Kruger, ente outras.

Nesse período, alguns grupos artísticos surgem e passam a se relacionar com questões latentes da vida política da sociedade: *Artist Worker Coalition*, *Artists 'and Writers' Protest*, *Black Emergency Cultural Coalition* e *Woman Artists and Revolution*, manifestavam seu repúdio à ausência de mulheres e sujeitos racializados em acervos e coleções de instituições mais tradicionais, quanto ao papel que o Estados Unidos exercia na Guerra do Vietnã (LIPPARD apud: ALBUQUERQUE, 2006, p. 32).

A prática artística feminista trouxe uma nova proposta para atuar levantando questões pertinentes a produção de mulheres no campo artístico e se ocupou muitas vezes de pautas difíceis de serem acessadas de maneira mais geral como liberdade sexual, aborto, estupro e violência doméstica. Dentre as questões abordadas presente no escopo desses coletivos era a forma como as mulheres eram retratadas na mídia e na publicidade³.

O legado radical dos anos 1960, associado a outros fatores como a grande quantidade de artistas em Nova York, a situação econômica da cidade, a heterogeneidade dos moradores, por exemplo, facilitaram a proliferação informal de espaços de arte alternativos no bairro de Lower East Side, em Nova York. Essas iniciativas, tiveram papel importante na expansão de um circuito alternativo e na gestão de espaços autônomos:

No início dos anos 1960, as relações entre arte e ativismo político que caracterizaram a década de 1950 começou a desvanecer-se à medida que os artistas começaram a se envolver cada vez mais com questões sociopolíticas. Uma das primeiras galerias a evidenciar esse novo ativismo foi a March Group (1960-62), um

³ É o caso de coletivos como a *Guerrilla Girls*, a *Carnival Knowledge*, a *Woman's Action Coalition* (WAC), o *Radical Cheeleaders*, *Women in Black*, entre outros.

ateliê de artistas antimercado, politicamente provocadores, fundado por Boris Lurie e Sam Goodman, (...).” (RODRIGUEZ, 2018, p. 155)

Essas organizações debruçaram grandes esforços no que diz respeito à crítica institucional, na relação das instituições, museus e curadores com a produção artística emergente. A exemplo do *Artist Worker Coalition (AWC)*, um coletivo de grande expressão para unir artistas, organizações políticas e espaços alternativos em torno dessas demandas. A saber, foi graças a atuação desses grupos organizados que o MoMa instituiu um dia de entrada gratuita, algo que se alastrou por outros museus até os dias de hoje,. Além disso, um manifesto com 13 demandas entregues ao diretor da instituição na época.

A América Latina também vivenciou experiências de coletivos de artistas que expressavam contrariedade às grandes instituições artísticas e faziam suas ações relacionando a crítica institucional com os acontecimentos políticos do país, é o exemplo do *Tucumán Arde*, um grupo de artistas criaram numa pequena província argentina um circuito alternativo afim de denunciar a desigualdade entre o desenvolvimento local e projeto de expansão econômico com base em interesses do capital estrangeiro da ditadura militar, ao mesmo tempo em que criticavam o sistema de arte e a noção de autoria da obra de arte.

Um outro exemplo dessa atuação expressiva na tentativa de unir arte às demandas sociais e políticas daquele período foi atuação dos grupos mais presentes nos protestos estudantis na França em Maio de 1968, a Internacional Situacionista. Germinado a partir da atuação da Internacional Letrista, reunidos em torno de Guy Debord, os situacionistas surgiram em 1957 e se mantiveram ativos até a década de 1970. Atuavam na intenção de unir a arte de vanguarda com a política, sem necessariamente uma estar subordinada a outra. Em seus primeiros anos, buscam relacionar a arte, arquitetura e o urbanismo à vida cotidiana. A obra de Debord “*A Sociedade do Espetáculo*” se dedica à uma crítica ao capitalismo como motor da passividade alienante da sociedade, e para tal, a arte seria também componente desse espetáculo. O fato é que, inicialmente:

“eles estavam interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral – logo em seguida eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral”. (JAQUES, Paola Berenstein. Breve Histórico da Internacional Situacionista – IS (1). 2003 p.3)

Por eles, permeava a ideia de ocupar a cidade e estreitar a relação entre o público e a obra. Construir situações. Uma revolução contínua através da vida cotidiana. O objetivo é que

todas as pessoas pudessem experienciar e desenvolver sua capacidade criadora que geraria “uma inflação multidimensional de tendências, experiências e escolas radicalmente diferentes.” (ALBUQUERQUE, Fernanda. 2006, p. 33-34). Buscavam superar a divisão entre artista e espectador. Essa foi a saída encontrada por muitos artistas encontraram para combater a passividade existencial difundida pela coercitiva Indústria Cultural.

Um dos mais fortes exemplos da interação entre arte e as convulsões sociais daquele período é influência do Manifesto Situacionista na deflagração das greves estudantis pelas ruas e de trabalhadores pelas fábricas na França de Maio de 68. A arte se torna ferramenta importante nesse contexto, não só no cinema de Jean-Luc Godard, mas também na atuação do *Atelier Populaire*:

Na Escola Nacional de Belas Artes de Paris e na Escola de Arte Decorativa da Sorbonne, o Atelier Populaire, produziu cerca de 300 mil cartazes. Durante maio de 1968, estudantes, trabalhadores e artistas criaram coletivamente mais de 350 pôsteres com imagens e slogans que remetiam a uma iconografia vinda das fábricas, das manifestações e da personificação da violência pela polícia e pelo governo de De Gaulle. Foi uma das mais importantes e mais influentes iniciativas de artes gráficas políticas do século XX. (MESQUITA, 2008, p. 86)

Figura 5 - O muro pichado pela Internacional Situacionista com os dizeres:



Fonte: <https://situationnisteblog.com/2019/09/28/ne-travaillez-jamais-ca-1965-66/>

Figura 6 - Foto de Philippe Vermes no Atelier Populaire em 1968



Fonte: https://www.liberation.fr/theatre/2018/03/30/beaux-arts-la-lutte-s-affiche_1640108/~

Figura 7 – Reprodução de um pôster do Atelier Populaire



MESQUITA (2008, p. 83-84) ainda destaca que a atuação da Internacional Situacionista rendeu ecos pelo Brasil também. Artistas como Artur Barrio e seu trabalho-processo *4 dias e 4 noites* (1970), e Helio Oiticica com *Delirium Ambulatorium* (1978) propuseram diversas “situações da vida” no intuito de politizar o urbano.

Um dos integrantes da Internacional Situacionista, Constant, entendia que era preciso uma transformação no espaço urbano, onde prevalecia o tédio e as exigências do trabalho e do consumo. Crítico do funcionalismo da arquitetura moderna europeia, inspirou-se na construção de uma cidade utópica (Nova Babilônia) erguida com “ajuda de elementos móveis,

uma casa coletiva, uma habitação temporária constantemente remodelada, um campo de nômades em escala planetária” (CONSTANT, apud MESQUITA, 2008, p. 82). Essa teoria gerou divergências entre Constat e os demais situacionistas, mas suas ideias geram ruídos. Bastante difundido também em Amsterdã, sendo a marca registrada de um grupo de inconformados que vieram a ficar conhecidos como PROVOS.

Especificamente, os *happenings* apresentam-se como a forma máxima de um gênero disposto a atuar firmemente nessa frente pelo seu caráter de não autoria individualizada, pela rejeição da obra de arte enquanto objeto acabado e pela capacidade de desfazer a distância entre o artista e o público. Foi esse estilo difundido também na Europa, considerado inclusive, tal qual afirma Jean-Jaques Lebel, “uma forma de luta, um meio de assalto para mudar a sociedade” (LEBEL in: GUARNACCIA, 2015, p. 31). Essa ação, junto aos manifestos anarquistas, eram o carro-chefe da atuação do *provotariado* holandês.

Os PROVOS foi um movimento de artistas jovens e ativistas inspirados pelos ideais libertários e anarquistas que tentaram originalmente, através de ações artísticas e proposições influenciar no cenário da política em Amsterdã entre os anos de 1965 e 1967.

Esse movimento basilar da contracultura dos anos 1960, na cidade de Amsterdã, ficou bastante conhecido pelos *happenings*, sendo seu projeto mais influente, ainda nos dias de hoje, o plano das bicicletas brancas que deram origem às bicicletas (hoje, de muitas cores)⁴.

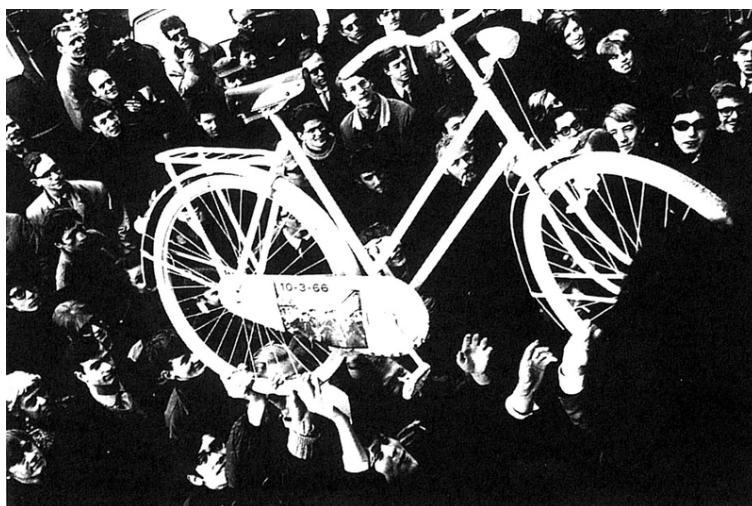
⁴ A diferença é que àquela época a intenção do grupo era que as bicicletas fossem comunitárias, atualmente, iniciativas que oferecem bicicletas comunitárias são em grande parte feitas por grandes corporações financeiras e exige-se pagamento para utilização delas.

Figura 8 - Bernard de Vries com cartaz do Plano das Bicicletas Brancas, 1996. Foto: Carl Jaring



Fonte: vice.com

Figura 9 – Protesto pelas bicicletas brancas, 1966



Fonte: vice.com

Herdeiros da mentalidade radical dos situacionistas, o espaço público tornou-se a arena de batalha dos PROVOS holandeses. Uniam audaciosamente conhecimento técnico (pois muitos eram médicos, arquitetos e urbanistas) com filosofia anarquista e invenção artística. “Um grupo assentado pela heterogeneidade de seus participantes, pela inventividade e autogestão. Essas marcas vieram a permear o imaginário independente dos espaços autônomos que passam a surgir, a partir daí em toda Europa, em ocupações ilegais e prédios,

casas e indústrias abandonadas” (NUNES 2013, p. 82) e nos Estados Unidos, principalmente em Nova York.

Essas ocupações ilegais, a qual se refere Nunes, trata-se de espaços que ficaram conhecidos como movimento *squatter* ou *okupas* (na Holanda, ficaram conhecidos como *krakers*) que surgiram mais força posteriormente, na década de 1980, e no Brasil como movimento nos anos 1990 (ligados principalmente aos movimentos de luta por moradia). Trata-se de lugares ocupados por um grupo de jovens, que se colocam em contraposição a especulação imobiliária, com a intenção de promover um espaço público e aberto. RODRIGUEZ (2018 p.159), cita o exemplo do artista Jeffrey Law, que teria tornado dois andares de um prédio localizado na Greene Street em Nova York para expor e produzir obras, além da realização de diversas outras atividades, esse espaço veio a ficar conhecido como 112 Workshop e veio a inspirar muitas outras iniciativas nesse estilo.

Algumas outras organizações daquele contexto são a galeria alternativa *Fashion Moda* (1979-1993), que unia cultura *hip-hop* a escritores e artistas e a *Collaborative Projects* (1977-1999), que reunia cerca de 50 artistas da cena punk que produzia de modo coletivo e comunitário. Segundo MESQUITA (2008. p. 121-122), esses espaços tiveram que lidar com a realidade imposta pelo mercado imobiliário da gentrificação de bairros populares, sendo a revitalização de alguns espaços acabou em transformar bairros antes ocupados por trabalhadores e imigrantes em residências de classe média. Foi nesse sentido, que o mercado da arte passou a apostar na arte de rua (Keith Hering e Jean-Michel Basquiat eclodem nesse período) e são os espaços autônomos que acabam por redefinir e elevar a condição social de alguns guetos urbanos.

Figura 10 – Sala de serigrafia no interior do ABC no Rio



Fonte: <http://www.fabnyc.org/abc-no-rio/>

Figura 11 – Os editores da publicação East Village Eye no ABC no Rio. Foto: Alan Moore



Fonte: <https://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcno-rio-welcome-to-no-rio>

Ainda segundo MESQUITA (2008, p. 122-123), alguns coletivos como o *Collaborative Projects*, atuaram mais firmemente na tentativa de responder a essas contradições. O grupo ocupou um prédio para a realização de uma mostra chamada Real Estate Show, em 1980, que acabou sendo reintegrada, no entanto, essa atuação gerou um

desdobramento importante: a fundação de um dos mais importantes ocupações ilegais culturais da época, o centro comunitário anarquista ABC no Rio. Traduzindo um crescente interesse em práticas autônomas, de autogestão e ação direta.

Espalhados pelas ruas, em fanzines e no interior das ocupações, esses trabalhos apoiavam às ações de luta por moradia e de mobilização popular, criando uma imagem coerente dessas ocupações, frequentemente distorcida pela mídia e polícia. Squats espalhados pelos EEUU, Europa (Alemanha, Espanha, Dinamarca, Holanda, Itália e Inglaterra, Brasil (considerando a importância das ocupações no campo e o movimento de luta por moradia na cidade de São Paulo) e Argentina (com a fábrica ocupadas por trabalhadores em 2001), formam uma história do ativismo ainda a ser investigada. (MESQUITA, 2008, p. 123)

Como ressalta SANCHES-PANNILLA (2010, p. 10-11) as ocupações tratam-se de grupos reativos diante das estruturas dominantes e que buscam distanciamento de qualquer tipo de “institucionalização”. Essa lógica se reflete no que diz respeito a como passam atuar diretamente no campo cultural, mais especificamente, como espaços de arte. Essas iniciativas coletivas propõem-se à novas formas de estar no mundo e de enfrentar sem passividade as dinâmicas do sistema da arte:

A busca de um novo rumo para a vida individual e coletiva parece compartilhar valores e referências comuns a esses espaços, no que diz respeito a uma nova maneira de ser, de não se submeter a normas ou valores impostos pela sociedade, pelo Estado ou pelos meios de comunicação, de reivindicar o direito de afirmar as diferenças e as minorias, ou mesmo de construir seus próprios modos de produzir e disseminar a arte, se não em conjunto, pelo menos uns ao lado dos outros. (NUNES, Kamilla, 2013, p. 82)

No Brasil, essa relação mais estreita entre a arte com os debates políticos da sociedade que eclodiram naquela década se deu mais firmemente com o golpe de estado que deu origem à ditadura civil-militar a partir de 1964. Pois, até então, o sistema de arte se manteve à margem das mobilizações de outras áreas culturais, como cinema e teatro (só pensarmos nas figuras de Glauber Rocha e o Cinema Novo e Augusto Boal e o Teatro do Oprimido).

Foi com o descontentamento de parte dessas classes médias em relação à postura repressiva do Estado militarizado, permitiu uma abertura do sistema de arte para uma série de grupos e eventos que voltam a reclamar para si o papel de resistência política, questionando a produção institucionalizada, ocupando as instituições legitimadoras, visando abrir espaço para a produção de jovens artistas (BULHÕES, 1993, p. 54-57) e, também, favorecer a maior participação do público nos processos de produção e circulação e consumo de bens culturais (BULHÕES, 1992, p. 37).

Nesse período acontecem eventos como o *Opinião 65*, *Nova Objetividade* (1967), *Arte do Aterro* (1968), *Salão da Bússola* (1969) e *Do Corpo à Terra* (1970) (CARVALHO, 2018, p. 174); mesmo que “dentro” de um circuito tradicional, apontavam também para essa tentativa de reação política no meio das artes visuais. O cenário da arte contemporânea no país viveu uma fase inspirada no situacionismo e com forte crítica à mercantilização da arte e de caráter anti-institucional (MONACHESI, 2003, s/p).

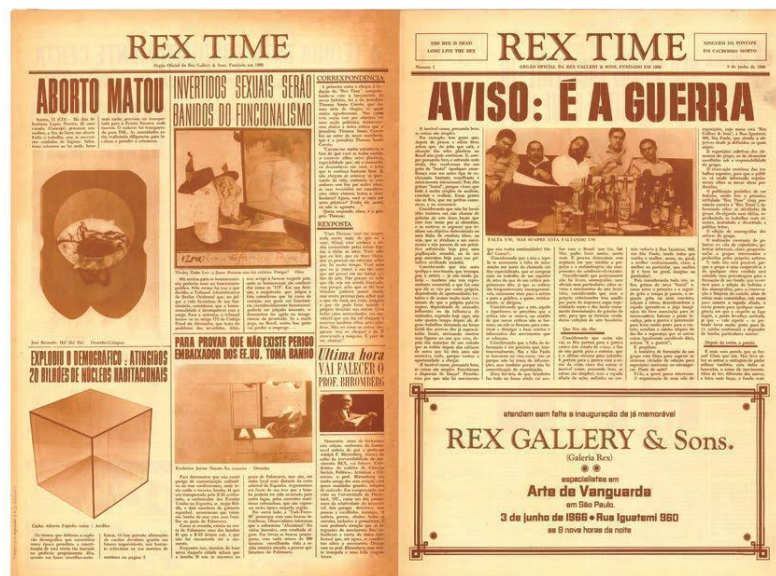
Há um paralelo entre a formação desses espaços e centros culturais independentes na Europa e Estados Unidos e os que passam a surgir aqui no Brasil. Dadas as diferenças de cada contexto, a auto-organização de artistas em iniciativas coletivas e espaços culturais autônomos e independentes é marcado também pelo forte engessamento que viviam as instituições culturais no que abrange o período da ditadura militar no país, pois o surgimento de iniciativas assim contribuíram para que artistas pudessem atuar com mais liberdade de expressão e fora do alcance dos órgãos de censura.

Segundo RODRIGUEZ (2018, p. 156) é nesse contexto de ditadura militar que surge o primeiro art-run space do Brasil, formado pelos artistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee – a Rex Galley and Sons, tendo atuado durante os anos de 1966 e 1967:

À origem desta cooperativa artística paulista relaciona-se ao episódio em que Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros retiraram suas obras da exposição coletiva *Propostas 65*, em protesto e em solidariedade ao artista Décio Bar que teve alguns de seus trabalhos censurados pelo regime militar. Teria sido justamente após este incidente que estes artistas decidiram não apenas formar um grupo, mas abrir uma galeria e publicar um jornal (*Rex Times*), como “frentes de luta” para questionar e combater a mistificação da arte e o circuito que se formava em torno dela: galerias, marchands, críticos, mídia. (PELEGRINI apud. RODRIGUEZ, 2018, p. 156).

Mesmo com pouco tempo de atuação, a Rex Galley and Sons realizou algumas mostras lendárias, sendo uma delas a *Flash-Beck* (1966), com intuito de legitimar as práticas artísticas dos integrantes do grupo, e a *Exposição-Não-Exposição* (1967) que consistiu em 8 minutos de depredação da galeria, que encerrou as atividades tendo uma edição da *Rex Times* anunciado os motivos do fim, que incluem insustentabilidade financeira e a vontade dos artistas de seguir com novos projetos.

Figura 12 – Primeira edição da publicação Rex Time do Grupo Rex (1966)



Fonte: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2014/09/15/rex-time/>

Figura 13 - Rex Time, Segunda Edição



Fonte: <http://wesleydukelee.com.br/acervo/rex-time-2a-edicao/>

É nesse período que também houve uma iniciativa por parte do governo de mapear os centros culturais do país, públicos e privados, na justificativa de auxiliá-los financeiramente. Parte de uma concepção de política cultural centralizada pelo Estado, e que incorre no perigo de permitir um controle sobre a gestão e funcionamento desses espaços (NUNES, 2013, p. 21).

No que tange ao mercado de arte verifica-se um boom das galerias e casas de leilões, ao lançarmos um olhar específico para o estado do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1975 e 1985 houve uma dinamização em parte gerada por diferentes fatores, entre eles a atuação institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a realização do 4º SAVs, a quarta edição do Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizado em 1981. O evento reuniu obras de artistas contemporâneos de diferentes regiões do país, apresentando uma diversidade de estilos e técnicas artísticas e se abriu para categorias contemporâneas de ruptura com a noção canônica e modernista de obra de arte, premiando livro de artista, arte ambiental, fotografia, etc. Segundo BULHÕES (2007), a UFRGS atuou em prol de novas tendências estilísticas, onde a maioria dos integrantes de um grupo de artistas que passou a atuar em conjunto como estratégia de validação de suas práticas artísticas afinadas aos debates contemporâneos que rompiam com as noções de autoria, substituição da obra como “objeto” ou “produto” e que até então não encontraram tanto espaço para comercialização e circulação de suas produções:

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos à necessidade de certas colocações esclarecedoras. Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona à demanda comercial. Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico. A venda não é a medida de qualidade da obra de arte, como prova a história. O condicionamento ao mercado leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos. (Manifesto Nervo Óptico, 1976)

O Manifesto lançado em 1976 pelos artistas Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Álvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos marcou o posicionamento do grupo em relação ao mercado de arte do estado, gerando visibilidade para suas proposições e ações naquele contexto. Posteriormente, sem Disconzi e Escobar, deram início a publicação Nervo Óptico, cartazes destinados a promover suas práticas e debater qual o lugar delas para além dos espaços mais institucionalizados da arte e da academia.

Assim como em anatomia, a palavra “nervo” designa uma fibra através do qual se transmitem os estímulos do centro (no caso da anatomia humana, o sistema nervoso central) à periferia e vice versa, parte significativa deste projeto estava associada à idéia de intercâmbio e difusão de uma produção para além das circunstâncias e condicionamentos geográficos, sociais e culturais que limitavam o campo artístico local, viabilizando um diálogo direto – no caso, facilitado pelas características materiais da fotografia –, com o meio artístico internacional. (CARVALHO, 2004, p. 3)

No período de 1979 até 1982, parte dos integrantes do Nervo Óptico, precisamente os artistas Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, Cris Vigiano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Rohnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi e Sérgio Sakakibara, se reúnem em torno da criação de um espaço alternativo multidisciplinar, o Espaço N.O, localizado na região central de Porto Alegre

(...) um lugar destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, performances e instalações, em música, teatro, dança e literatura – promovendo intercâmbio com outros centros, organizando cursos, encontros e palestras sobre arte contemporânea. Sua inauguração ocorreu em 1º de outubro de 1979, como um espaço expositivo sem objetivos comerciais, com uma mostra de trabalhos em arte-postal apresentados por Paulo Bruscky. (CARVALHO, 2004, p. 49)

. O espaço funcionava como facilitador para trocas entre os artistas que atuavam também como administradores e produtores culturais. O Espaço N.O possuía uma organização estrutural mais institucionalizada, regimentado por estatutos e financiado pelos artistas integrantes ou apoiadores. Portanto, uma cooperativa de artistas que lançava um olhar sobre a condução das políticas públicas e as possibilidades de atuação profissional na cidade.

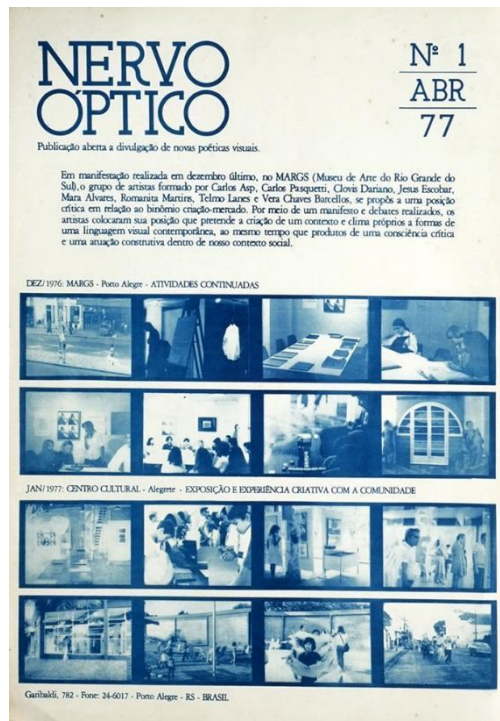
Seu fim, em 15 de fevereiro de 1982, tem em comum as características dos demais espaços independentes ao longo das décadas, se dá principalmente pelas dificuldades de sustentabilidade financeira, a pouca adesão de público, bem como o desgaste dos integrantes com relação as tarefas administrativas.

Figura 14 - Grupo Nervo Óptico. Década de 1970



Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/grupo-nervo-optico/>

Figura 15 – Cartazete Nervo Óptico N°1 (1977)



Fonte: <http://www.arquivoabreviado.com/arquivo/nervo-optico-cartazetes.html>

Ao longo da década de 1980, diversos artistas e coletivos passaram a se organizar em torno de ateliês coletivos. No Brasil, alguns exemplos são os espaços da *Casa 7* em São Paulo, *Ateliê da Lapa*, *A Moreninha* no Rio de Janeiro e o *Ateliê Coletivo* no Recife (ALBUQUERQUE, 2006, p. 56). Para a pesquisadora Maíra Endo (2017) uma das características desse período, é que artistas estariam voltados para questões próprias do campo e com olhar voltado e mais preocupado com a vinculação de suas produções:

[...] a ruptura dos suportes tradicionais de arte, a crítica aos seus sistemas oficiais, as relações entre obra e contexto e as implicações da arte processual, são algumas das situações que influenciaram na mudança de paradigma dos espaços de arte. Cada vez mais, firmava-se a expectativa de que o olhar do artista desse conta do todo: cada vez mais difuso, voltava-se para dentro, para fora e para o meio, o corpo como veículo para o encontro entre o artista e o mundo. A liberdade para materializar uma obra era garantida pelas múltiplas possibilidades de suporte e pela suavização das fronteiras entre as linguagens artísticas e a articulação entre diferentes disciplinas. (ENDO, Maíra. 2017)

Em comum, refletiam um conjunto de ações para fazer valer suas produções e uma autonomia frente aos museus e galerias na tentativa de ampliar as bordas do sistema, criando seus próprios espaços e meio de inserção, de maneira a responder uma certa inoperância das grandes instituições, que muitas vezes apostam mais na efetivação de superexposições e, assim, arregimentar público, patrocínio, etc. e só então passar a exibir produções contemporâneas de artistas emergentes.

Durante esse período, apesar de um número reduzido, os espaços autônomos de artistas independentes, que haviam se fortalecido pelos ideais radicais das décadas anteriores, mantinham-se vivos principalmente pelo apoio e patrocínio de iniciativas de artistas como Iole de Freitas na gestão do INAP⁵, a bolsa Ivan Serpa, e projetos voltados à formação de público. (ENDO, Maíra, 2017).

A saber, ao falarmos em políticas culturais no Brasil, é falar em um caminho repleto de desinteresse, muitas vezes de incompreensão e de incertezas por parte do poder público. Isso gera consequências, como a própria dificuldade das instituições de ter condições de fomentar a produção de trabalhos novos, de novos pensamentos, de propor-se laboratório de

⁵ INAP é a sigla para Instituto Nacional de Artes Plásticas, órgão da FUNARTE, criado durante o período do regime militar e que teve à frente de sua direção a artista Iole de Freitas, responsável por contribuições e reformulações que garantiram uma maior institucionalização da produção contemporânea daquele período. Ver mais em: JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

experimentação. Cumpre aos espaços autônomos e aos artistas que se colocam no papel de produtores e gerenciadores dessas iniciativas criar mecanismos para cobrir essa lacuna.

São particulares as maneiras que cada país guia suas políticas públicas em relação à cultura. Sistemas da arte economicamente fortes tendem a possuir instituições fortalecidas, enquanto que, como é no caso do Brasil onde o circuito artístico e suas instituições tem uma tradição mais recente, seu desenvolvimento se dá pelas vias do mercado, ou seja, pelo poder que exercem colecionadores e patrocinadores (FETTER, 2018, p. 107).

Ainda, vale destacar que foi nos anos de 1980, mais especificamente a partir de 1986, houve a implementação da Lei Sarney⁶, que passa a conceder benefícios fiscais a empresas interessadas em veicular seu nome à arte e à cultura (NUNES, 2013, p. 30), o Estado abre mão do imposto e as empresas privadas passam a ter um maior poder de decisão sobre o que será ou não apoiado no setor. Em 1991, a Lei Sarney foi substituída pela Lei Rouanet (de âmbito federal que inspirou modelos estaduais e municipais). Com o enxugamento do Estado, houve um conseqüente enfraquecimento das instituições culturais públicas do país, em paralelo, houve um fortalecimento das empresas culturais privadas (GOTO, 2005, p. 4).

Arte e cultura agora tinham sua relação com a indústria cultural e a cultura do espetáculo melhor delineada. A ação do mercado nas diferentes esferas do sistema, mesmo criticada, passa a ser mais naturalizada. Há mais espaço para uma mercantilização das práticas artísticas, a fim de corresponder também a emergência do mercado interno brasileiro. Uma postura que GOTO (2005, p.3) define como majoritariamente “acrítica, conformista e mercantil”.

⁶ A Lei Sarney, oficialmente chamada de Lei nº 7.505, foi criada em 2 de julho de 1986, durante o governo de José Sarney, então presidente do Brasil. A lei estabeleceu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que visava incentivar e fomentar a produção cultural em todo o país. É um mecanismo de financiamento da cultura no Brasil. Ela permite que empresas e pessoas físicas destinem parte do valor que pagariam de Imposto de Renda a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura. As empresas ou pessoas físicas interessadas em investir em projetos culturais podem escolher quais projetos querem apoiar e destinar uma parte do seu Imposto de Renda a eles. Essa destinação é feita por meio de um mecanismo de renúncia fiscal, ou seja, a empresa ou pessoa física abre mão de parte do imposto que deveria ser pago ao governo e, em troca, apoia projetos culturais. Os projetos culturais a serem apoiados devem ser aprovados pelo Ministério da Cultura e devem se enquadrar em uma série de critérios e exigências, como a comprovação de sua relevância cultural e a apresentação de um orçamento detalhado. Em 1991, a Lei Sarney foi substituída pela Lei Rouanet (Lei nº 8313/91), nome dado em homenagem ao então secretário de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, que ajudou a desenvolver a lei e a torná-la uma importante política cultural do governo brasileiro. Algumas mudanças significativas: o maior escopo de abrangência cultural, no caso a Lei Sarney tinha foco principal de investimento em produções cinematográficas, enquanto a Lei Rouanet abrange diferentes áreas da cultura. Outra mudança significativa é que a Lei Rouanet permite que projetos culturais recebam recursos públicos, além dos recursos privados incentivados pela lei. Já na Lei Sarney, o apoio era exclusivamente privado, com incentivos fiscais para as empresas. (Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm)

1.2.Revolução ou negócio?:Uma mudança de paradigma no circuito independente

Hoje, o universo da arte deixou de ser um 'antimundo': ele participa diretamente das leis do sistema midiático e econômico.

Lipovetsky

Ao avançarmos as décadas e considerarmos algumas questões em relação ao final dos anos 1970, e ao longo de 1980, veremos que no contexto internacional, as artes visuais mantêm uma agenda das pautas do feminismo, da questão racial, se somam a isso as questões LGBTs e a temática da AIDS. Houve um processo de legitimação por parte da crítica dessas pautas, posteriormente, elas foram incorporadas ao mercado da arte, mas não somente isso atravessava o campo da arte.

Um dos marcos desse período foram a influência do conservadorismo das administrações de Ronald Reagan nos Estados Unidos e Margareth Thatcher na Inglaterra. As políticas neoliberais facilitam consideravelmente a influência de grandes multinacionais no campo artístico. Patrocínios a museus e galerias, junto ao crescimento de coleções nas mãos de grupos privados. Muda também o status da arte contemporânea, as produções vanguardistas passam a ser moeda de troca material e simbólica (CHIN-TAO, Wu apud. MESQUITA, 2008, p. 124). A totalidade das sociedades urbanas do mundo ocidentalizado passam a sustentar-se sob modelos econômicos e políticos neoliberais de desigualdade.

Os efeitos dessa nova ordem política e social se deu, também, em relação ao papel do artista. Antes, demarcada uma postura subversiva, crítica e experimental. A regra da vez, não é resistir às lógicas do sistema da arte, nem se colocar para fora dele, mas criar mecanismos de expansão desse campo, em que possam se encontrar inseridos.

A partir de 1975, o sistema de artes plásticas evidenciava já uma estrutura compatível com o avanço das relações capitalistas monopolistas dominantes no país. A empresa privada, através de seus segmentos específicos, os marchands, assumia o comando do sistema, estimulando a progressiva setorização da produção e da comercialização. [...] A despolitização se fez, então, não mais por uma censura direta, mas pela própria ideologia de uma arte pura e autônoma, pairando acima das condições de produção, difusão e consumo (BULHÕES, Maria Amélia. 1992, p. 39).

Na contramão desses avanços conservadores, vale destacar a atuação do grupo *Political Art Documentation/Distribution (PAD/D)*⁷, um grupo de artistas que unia produção

⁷ O Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) foi um grupo artístico criado em 1979 na cidade de Nova York, Estados Unidos, por artistas ativistas que tinham como objetivo documentar e distribuir informações sobre práticas artísticas engajadas politicamente. O grupo era composto por artistas como Mimi Smith, Martha Rosler, Lucy Lippard, entre outros. O PAD/D realizou diversas atividades, como exposições, performances,

artística radical com teoria marxista. Atuaram na formação de uma rede de artistas, manifestações políticas e exposições de caráter anti-institucional e de crítica à indústria imobiliária. Sua atuação gerou desdobramentos. Passaram a gerir um espaço localizado na East Village em Nova York, segundo destaca MESQUITA:

[...] um espaço híbrido entre galeria não comercial e centro social, organizando exposições sobre temas variados, como política eleitoral, consumo, gênero, construção social do gosto e mídia, aulas de educação artística para crianças da vizinhança, palestras e exibição de filmes. Abrir uma galeria não-ortodoxa em Nova York, financiada com dinheiro de seus integrantes, foi uma estratégia usada para aproximar o método curatorial do grupo, descrito posteriormente como “dolorosamente democrático” [...] *Como afirma o manifesto do grupo em setembro de 1981 sobre a galeria, “sem essas quatro paredes como justificativa, nosso trabalho provavelmente, não seria considerado arte”* (MESQUITA, 2008, p. 126).

Figura 16 – Exposição ao ar livre organizada pelo PAD/D ocupando com arte a fachada de prédios abandonados



Fonte: <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>

No Brasil, o país vivia um período de abertura política e as consequências do avanço e da implementação de uma economia neoliberal e, com ela também, uma expansão do mercado de arte. Há a disseminação de outros suportes como fotografia, vídeo, a *urban art*. Porém, foi publicações e debates, buscando sempre estabelecer uma conexão entre arte e política. O grupo foi responsável pela organização de eventos como a exposição "Political Art", que aconteceu em Nova York em 1980, e a publicação do livro "Artists Call Against US Intervention in Central America", que reuniu assinaturas de mais de 10 mil artistas que se posicionaram contra a intervenção dos Estados Unidos na América Central (Fonte: <https://research.moma.org/padd-archive>)

a retomada da pintura o que marcou mesmo o cenário artístico daquele período (FETTER, 2015, p. 116). Permitindo assim, uma redimenssionalização do papel que cumpriram as instâncias de legitimação mais tradicionais do circuito artístico, como galerias, museus, colecionadores, etc.

O crítico de arte Paulo Reis (2004), em seu artigo “*Arranjos e Circuitos*”, apresenta uma visão otimista no que tange o papel dos coletivos e iniciativas coletivas nesse período. Argumenta que o processo de abertura promoveu uma ocupação do espaço público como arena de atuação institucional e artística e que muitas das produções que surgiram nesse período fundamentaram o perfil de agrupamentos que vieram a surgir posteriormente. Para o autor, não se trata do “fim das utopias” mas um “re-acomodação do agir-político” (REIS, 2004, p. 14).

Alguns agenciamentos possuíam, portanto, uma postura mais positiva, crítica e afetiva sob sua produção, que transitava bem entre o espaço público e as galerias e museus. Dentre os grupos que atuaram dessa maneira estão o 3NÓS3⁸ de São Paulo e o *Moto Contínuo*⁹ de Curitiba (REIS, 2004). Apesar das considerações otimistas do crítico, é possível perceber uma mudança de paradigma no circuito independente, relacionado a seus interesses e modos de atuação no sistema da arte

A ascensão da participação do mercado no sistema de arte é destacado por FETTER em seu artigo “O artista enquanto marca, ou como o atual “Espírito do Tempo reconfigura antigas crenças (2015). Há um aumento da enorme influência dos colecionadores, casas de leilão, galerias especializadas em compra e venda de obras de arte e feiras de arte. A

⁸ Formado pelos artistas plásticos Hudinilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991) o grupo 3NÓS3 realizou ações que questionam os espaços da cidade de São Paulo, atuou entre os anos de 1979 até 1982 (Fonte: CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano. **Revista Gama: Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 112-119, Jul/Dez 2007).

⁹ O grupo Moto Contínuo foi um coletivo de artistas de vanguarda atuante em Curitiba, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Sua proposta era de uma arte engajada, que dialogasse com questões sociais, políticas e culturais da época. O grupo era formado por artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas, que promoviam ações performáticas, intervenções urbanas, shows e exposições. Entre os artistas que fizeram parte do Moto Contínuo, destacam-se: Carlos Zílio, que além de artista visual era também músico e criava instrumentos musicais alternativos; Fani Bracher, que produzia esculturas e objetos a partir de materiais descartados; e Valêncio Xavier, poeta e editor de livros artesanais. Outros artistas importantes que colaboraram com o grupo em diversas ocasiões foram: Ricardo Corona, Sérgio Bonilha, Dulce Osinski, entre outros. O evento Moto Contínuo, realizado em 1981, foi uma das ações mais emblemáticas do grupo. Durante três dias, artistas de diversas áreas ocuparam uma antiga fábrica abandonada em Curitiba, transformando o espaço em um grande palco para performances, shows, exposições e debates. O evento atraiu grande público e despertou o interesse de muitos para a cena artística curitibana da época. (Fonte: REINALDIM, Ivair Junior. **Moto Contínuo: estudo de caso - arte no brasil - início da década de 80. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007).**

participação de artistas em bienais passa a ser um fator estratégico de financeirização da obra de arte, alçando antigos adoradores e amantes da arte ao posto de especuladores financeiros.

Com a queda do muro de Berlim, em 1989 é o fim da ideia de um inimigo comum. É o período do fim dos conflitos de uma lógica binária, as guerras acontecem de maneira fragmentada. As tensões bélicas se dão por diferentes motivos, sejam eles étnicos, religiosos, raciais. O capitalismo de mercado se fortalece, o ideal da globalização se impõe. Esses fatores atravessam a sociedade e o sistema de arte ao longo do século XXI, transformando a relação da arte com o sistema capitalista, numa mercantilização generalizada da cultura e de todas as esferas da vida social.

[...] uma mercantilização integral da cultura que é, ao mesmo tempo, uma culturalização das mercadorias. Na época da cultura-mundo, as antigas oposições da economia e da cotidianidade, do mercado e da criação, do dinheiro e da arte dissolveram-se, perderam o essencial de seu fundamento e de sua realidade social. Produziu-se uma revolução: enquanto a arte, daí em diante, se alinha com regras do mundo mercantil e midiático, as tecnologias da informação, as indústrias culturais, as marcas e o próprio capitalismo constroem, por sua vez, uma cultura, isto é, um sistema de valores, objetivos e mitos. O cultural se difrata enormemente no mundo material, que se empenha em criar bens impregnados de sentido, de identidade, de estilo, de moda, de criatividade, através das marcas, de sua comercialização e de sua comunicação. O imaginário cultural não é mais um céu acima do mundo “real”, e o mercado integra cada vez mais em sua oferta as dimensões estéticas e criativas. Sem dúvida, o econômico jamais foi totalmente externo à dimensão do imaginário social, sendo o mundo da utilidade material ao mesmo tempo produtor de símbolos e de valores culturais. Simplesmente agora essa combinação é explicitada, gerida, instituída num sistema-mundo globalizado. (LIPOVETSKY, 2013, p. 10-11)

As ideias de oposição a essa lógica, as ações vanguardistas, as utopias, são também integradas à ordem econômica. É o tempo do “hipercapitalismo” e seu *“triufo não é apenas econômico, é cultural, tornando-se o esquema organizador de todas as atividades, o modelo geral do agir e da vida em sociedade”* (LIPOVETSKY, 2013, p. 38).

Vale ainda, considerar um breve apontamento sobre as novas tecnologias da informação que exerceram papel importante no que tange a democratização da informação. A internet transformou a maneira de se informar e de se relacionar. Essas ferramentas são, como diz SAKAMOTO, espaços de reconstrução da realidade. *“Quando alguém atua através de uma dessas redes, não está simplesmente reportando, mas também inventando, articulando, mudando”* (2012, p. 170), podendo ser palco de manifestações diversas e de estreitamento da relação entre os indivíduos, bem como de maior acesso a iniciativas e produções localizados em contextos bastante distintos. No cenário das artes, por exemplo, cumprem um papel no sentido de se tornarem uma alternativa para artistas emergentes exporem suas produções e

tornam-se redes prioritárias para a geração de informação e circulação, são “*veículo de idéias, fomentando as “produções independentes” e a reflexão crítica sobre os meios de comunicação de massa* (GOTO, 2005, p. 7).

No início do surgimento dessas novas tecnologias, a internet parecia ser uma luz no fim do túnel, permitindo uma horizontalização do poder. Em outras palavras, as hierarquias institucionais na vinculação da produção artística foram superadas pelo meio mais democrático de divulgação de informações e produções culturais em geral. No entanto, ao longo dos anos, essa realidade se transformou com a ampliação das estratégias de marketing digital e com ferramentas de impulsionamento financeiro, que colocaram novamente a esfera econômica como ditadora das regras no ambiente virtual.

O cerne do debate se dá na autoridade que o capitalismo de mercado passa a exercer na cooptação das experiências coletivas. Criatividade e inovação passam a ser uma ferramenta de lucro e inseridas cada vez mais numa lógica capitalista. O surgimento das “indústrias criativas” acaba por apropriar-se do imaginário radical de autogestão incentivando uma visão de que essas experiências funcionam como ferramenta de inovação socioeconômica.

Segundo Isabelle Graw (2015) a arte se assegura de total influência da autoridade do mercado por uma divisão claramente definida de que o campo artístico supostamente obedece suas próprias regras, preservando o conceito de autolegislação. No entanto, considera os efeitos que o campo econômico exerce sobre o meio artístico:

“arte” e o “mercado” estão intimamente inter-relacionados, à medida que demarcam, constantemente, as fronteiras que os separam. Para melhor descrever sua relação, podemos invocar a figura dialética da “unidade na contradição”, pois uma espécie de coesão se estabelece entre essas esferas, e é justamente isso que as compele a trabalhar para se distanciarem uma da outra (GRAW, 2011, p. 185)

Essa interdependência entre ambos considera a superação da ideia de autonomia do campo artístico, defendida por Pierre Bourdieu, para a ideia de heteronomia, como veremos mais adiante. Graw considera que a economia, portanto interfere no sistema de arte, mas ambas seriam instâncias interdependentes, principalmente no contexto da contemporaneidade, considerando os diferentes meios onde ocorrem a troca de bens simbólicos, sejam eles a venda do objeto de arte em si ou junto a instituições que atuam no processo de legitimação e valorização artística. Nesse sentido, o papel dos agentes também é atravessado por essas questões.

Em relação ao papel do artista, segundo as contribuições de Nathalie Heinich (2015) sobre a mudança do estatuto de artista na época moderna e contemporânea, a autora ressalta que há uma reconfiguração da identidade do artista, antes marcada pelo que ela define como “regimes de singularidade”, característico do período da modernidade, quando o artista faz-se reconhecer a partir dos pilares da “personalização dos meios pela invenção de caminhos novos e abertos” (HEINICH, 2005, p.144), para um perfil voltado a fazer-se ser reconhecido no meio, mais do que apenas produtor de uma obra de arte, “um regime de marca” (FETTER, 2015, p. 121). Essa mudança caracteriza-se, por exemplo, por uma preocupação maior do artista com a construção de uma carreira dentre outras preocupações regidas por uma crença de mercado.

Seguindo essa linha, BASBAUM (2001, p. 100) versa sobre o fato desse período ser caracterizado por uma perda da dimensão crítica acerca do circuito, não havendo tensionamentos entre a relação do artista com as demais instâncias.

Houve uma certa profissionalização do artista, como se esse artista profissional devesse aceitar mesmo naturalmente sua profissionalização sem pensar a relação complicada que existe entre a produção da obra de arte e a sua transformação em capital. Não que a arte vá ser responsável por aniquilar um modo de funcionamento do capital – porque a arte não tem poder para transformar completamente essas relações. Mas o lugar da obra de arte no mundo ocidental tem sido um lugar também de desnaturalizar essas relações, de não torná-las tão automáticas, de sempre perceber como esses mecanismos podem ser o tempo inteiro desviados, retorcidos, reinventados, e como também cada produção necessariamente vai ter que criar, de certo modo, uma economia para sua circulação. (BASBAUM, 2001, p. 101)

Ao mesmo tempo que promove um espaço de profissionalização dos artistas e produtores culturais, essa lógica joga para a informalidade diversos profissionais da área cultural. Coletivos e espaços independentes também ganham status de marca, assim como o artista. Muitos atuam em colaboração aos mecanismos da indústria cultural e da sociedade do espetáculo (ao avesso do imaginário encorajado pelos grupos radicais dos anos de 1960 e 1970), e promovendo pouca ou quase nenhuma discussão crítica a respeito de suas condições de trabalho em instituições de arte. *“É um mundo que não gosta de lógica porque é instantâneo, sem reflexão, mecânico, submetido à comunicação e imagens midiáticas feitas para o consumo e não para a crítica.”* (BADIOU, 1994, p.13). Muitos espaços autônomos passam a ter como mote de atuação a busca por visibilidade de seus projetos e inserção comercial, seguindo uma lógica corporativista:

As características de uma atitude anti-autoritária encorajada pelos movimentos sociais dos anos 60 e 70 e por práticas artísticas vanguardistas, com seus princípios de autonomia, espontaneidade, auto-expressão, dinamismo e poder de invenção, serviram ironicamente, à superação da crise organizacional do capitalismo dos anos 70. A criatividade foi normatizada pelas estratégias gerenciais do capitalismo em rede e transformada em aspecto positivo de um empreendedorismo que julga ser necessário que os trabalhadores pensem fora da caixa. (MESQUITA, 2008, p. 150)

É nesse contexto que a criatividade passa a ser explorada pelo seu potencial gerador de valor, crescimento e desenvolvimento econômico. MARÇAL (2019, p. 50) apresenta os dados da Conferência das Nações Unidas Sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) da Organização das Nações Unidas (2018) onde as indústrias criativas seriam o centro do desenvolvimento da economia criativa, afirmando seu potencial com relação a geração de renda e empregos, inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano e que possuem um perfil resiliente frente às crises e cenários de recessão econômica. Em contraponto, a pesquisadora conclui que os dados que apontam o crescimento e expansão do setor não refletem a realidade no cenário independente do Brasil, *“no que tange a massa de trabalhadores da arte que está situada na matéria escura, esses números refletem uma realidade paralela* (MARÇAL, 2019, p. 52), dessa maneira, o potencial dos espaços autônomos e independentes se manifesta no modo como atingem experiências de cunho pessoal, ou seja, as ações e os espaços de trocas culturais promovidos nesse cenário reverberam ruídos e conexões mais pertinentes aos contextos que estão inseridos. No que tange a sustentabilidade econômica, muitos espaços independentes precisam de fato, recorrer a outras estratégias que muitas vezes não estão ligados a gestão de recursos de editais e financiamentos públicos e privados, nem na produção de obras e execução de cursos de formação para as artes¹⁰.

Essa é a condição paradoxal dos espaços autônomos e independentes dentro do sistema da arte contemporânea. Ao pensar estratégias de atuação nesse contexto de hipercapitalismo. Para MIYADA (in: NUNES, 2013, p. 89) eles são *“abordados como ‘sopros de ar fresco’ no campo da arte, por conseguirem retardar a lógica mercantil que em essência é oposta pelo menos uma das facetas da função poética da linguagem”* mas acabam sendo cooptados por essa lógica. Nesse sentido, apresenta-se pelos menos três maneiras de atuar frente a essas dinâmicas.

¹⁰ Ver TEIXEIRA, Mariá Battesini. Casa de Cultura Vaca Profana: farol de arte e cultura em passo fundo. TCC (Especialização) - Curso de Especialização em Práticas Curatoriais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

A primeira, seria o que o autor define como redutora, que abandona a tradição radical e de não pensar estratégias de renovação do sistema, mas apenas busca rotas de inserção direta no mercado da arte. A segunda, seria radicalizar, criar mecanismos de escapar às regras e cita a atuação de alguns modelos brasileiros:

“O mais próximo que conheço desse modelo é a organização do COMO Clube, em São Paulo – projeto de intersecção entre dança, performance, debate e pesquisa, que oscila entre editais, doações diretas e proposições excepcionalmente informais. Em sua pesquisa sobre o tema, Kamilla Nunes identificou outros lugares que têm notável associação com essa atitude: Rés do Chão e a Casa de Contracultura-Casa da Grazi, no Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, ambos ativos no começo do milênio e já fechados; além de lugares como o Yistilingue, de Belo Horizonte. (MIYADA in: NUNES, 2013, p. 90)

Por fim, a estratégia da profissionalização, ou seja, a construção *de lugares de forte valor simbólico no campo da arte, através de programas constantes e trocas com agentes (artistas, curadores, galeristas, colecionadores, etc.* (MIYADA in: NUNES, 2013, p.90) e cita como exemplo os espaços Torreão (1993-2009) de Porto Alegre, o Alpendre (1999-2012) de Fortaleza, o Capacete (1998-2020) no Rio de Janeiro, o Ateliê Aberto (1997) de Campinas e o Ateliê 397 (2003) em São Paulo sendo que “*esses espaços exercem função complementar ao sistema e interrompem de forma mais ou menos consciente sua continuidade com a tradição.* (MIYADA in: NUNES, 2013, p. 90).

Em resumo, essas reflexões expostas aqui visam um olhar crítico acerca da conformação desses espaços para além do debate relacionado aos aspectos de gestão, ou métodos de organização, suas fontes de recursos materiais e táticas de sobrevivência e de sustentabilidade. Também, não têm a intenção de subcategorizar espaços autônomos e independentes e buscar diferenciá-los de outras maneiras de atuar coletivamente nas artes visuais. Pelo contrário, pensar esses atravessamentos possibilitam uma maneira de compreender melhor seus sentidos e concepções de ser no mundo e o que povoa o imaginário desse fenômeno que tem sido cada vez mais comum no Brasil.

O número de espaços autônomos e independentes cresce mais desde os anos de 1990 e 2000. Dados quantitativos de pesquisas recentes permitem-nos verificar um extenso número de espaços autônomos e independentes atuantes na América Latina e no Brasil.

Em sua pesquisa sobre Espaços Autônomos de Arte Contemporânea, Kamilla Nunes (2013) verificou em seu mapeamento a existência de 117 espaços autônomos que teriam

atuado desde os anos de 1990 até a data da pesquisa, em 2013.¹¹ Segundo dados da Curadoria Forense, em toda América Latina, estima-se um número de 227 espaços que integram uma Rede de Gestões Autônomas de Artes Visuais Contemporâneas¹² desenvolvida pelo projeto e coordenada pelo crítico e curador Jorge Sepúlveda. Por fim, no primeiro semestre de 2018, a pesquisadora e gestora independente Maíra Endo, em seu Projeto CórTEX, mapeou cerca de 188 iniciativas¹³.

Esses dados refletem a necessidade cada vez maior de artistas, produtores e demais agentes de buscar formas de atuar de maneira independente, ou seja, equacionando possibilidade de profissionalização e atuação no campo à uma certa atitude crítica frente às relações de poder econômico, bem como aos interesses de mercado e sua influência no sistema de arte.

Não se pode negar que o crescimento e o fortalecimento do circuito independente têm uma relação direta com as dinâmicas do circuito dito oficial, a citar: o aumento da oferta de cursos de formação em artes visuais, a criação de programas de pós-graduação em diferentes universidades e as políticas públicas voltadas para o setor cultural são alguns exemplos. Além disso, a internet e o avanço dos novos meios de comunicação digital rompem as fronteiras comunicacionais e colocam agentes do mundo todo em contato através de diferentes plataformas e redes sociais. Esses são alguns fatores condicionantes que podemos observar acerca da expansão do circuito alternativo.

É possível observar que pensar os espaços independentes e a conformação de novos circuitos no âmbito de gestão e produção cultural têm sido de tema de aprofundado interesse por parte de pesquisadores e gestores culturais. No entanto, a intenção aqui neste capítulo é compreender os entrecruzamentos entre essas distintas modalidades de circuito, pensar sobre

¹¹ O resultado do mapeamento está disponível em NUNES, KAMILLA. Apêndice D in. Espaços Autônomos de Arte Contemporânea. 2013.

¹² O Curadoria Forense é um grupo multidisciplinar de trabalho dedicado à arte contemporânea na América Latina, surgido em 2005. Promove encontros, seminários, debates e publicações, incluindo o livro Diretório de Gestões Autônomas de Artes Visuais Contemporâneas. Coordenador pelo crítico e curador Jorge Sepúlveda com contribuição de outros pesquisadores e gestores, incluindo o trabalho de pesquisa realizado por Kamilla Nunes no Brasil. Disponível em: <https://curatoriافةoreense.net/niued/>

¹³ CórTEX é projeto de pesquisa coordenado pela pesquisadora e gestora independente Maíra Endo, voltado para espaços e iniciativas auto-organizados por artistas e outros trabalhadores das artes visuais – como curadores, pesquisadores, críticos, educadores, e assim por diante. Essa pesquisa, iniciada em 2016, rendeu a publicação impressa parcialmente financiada pelo Programa Rede Nacional Artes Visuais da FUNARTE, incluindo estudos de caso focados na gestão de três espaços de arte independentes. Além disso, uma pesquisa sobre experiências históricas da auto-organização no campo das artes visuais entre 1930 e 2000. A segunda fase da pesquisa, em andamento, propõe uma comparação entre o desenvolvimento do sistema de arte em São Paulo (Brasil) e Berlim (Alemanha). Disponível em: <https://cortex.art.br/>

uma genealogia do que permeia o imaginário dessas iniciativas, conceitual e esteticamente. Dessa maneira, podemos perceber diferentes formas de atuar em novos circuitos segundo o que GOTO (2005) define diferentes modalidades de circuito artístico, são elas: as obras-circuitos ou linguagens que sejam capazes de afirmar um circuito, ou seja, arte postal, as revistas de arte, arte virtual, videoarte, os *happenings* são alguns exemplos; E que podemos perceber pela atuação de Allan Kaprow, os Provos holandeses, o grupo Nervo Óptico, o Grupo Rex, dentre outras artistas e coletivos que exploraram dessas linguagens para criar contra narrativas; E, por fim, os circuitos heterogêneos que são “*constituídos geralmente no agenciamento coletivo e em redes de afinidade, criando um campo singular, aberto à participação*” são abertos à “*multi padronagens culturais*” (2005, p.8).

Pensar, portanto, sobre os espaços autônomos dentro desses diferentes conceituações e atravessamentos é refletir seu potencial como estratégia ampliada de atuar politicamente a partir de um exercício experimental de liberdade e de criar narrativas de contrapoder em meio a autoridade do mercado e as consequências do hipercapitalismo no sistema de arte. Agora, faz-se necessário debater como esses espaços independentes e seus agentes se localizam nas tramas do sistema de arte contemporânea.

2. CIRCUITOS MARGINAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENA INDEPENDENTE E O SISTEMA DE ARTE

2.1.O lugar dos espaços autônomos e independentes no sistema de arte

“A perspectiva dos espaços independentes é essa narrativa que vem de baixo, de objetividade sensível e com notas de protesto, com o desejo de equalizar narrativas.”
Denis Rodriues Barbosa¹⁴

O sistema de arte contemporânea tem sido objeto de reflexão de vários teóricos ao longo dos anos, principalmente em relação a autonomia do campo artístico e sua relação com outros campos sociais. Com o passar dos anos, a arte contemporânea se encontra em uma nova fase em que os limites e fronteiras do campo são constantemente redefinidos. Para compreender a dinâmica de interação entre os diferentes circuitos artísticos e como espaços autônomos e independentes atuam no sistema da arte, vale resumir brevemente alguns debates que auxiliam no entendimento dessas tramas.

Segundo BOURIDEU (2007), o sistema da arte é um campo de disputas tangenciado pela fluidez dos papéis que os agentes do campo exercem e pela hierarquia que cumprem algumas instâncias de legitimação que costumam ocupar um papel determinante dentro dessa lógica. Bourdieu aplica o conceito “campo” para analisar os diferentes setores da sociedade: o religioso, o político, o cultural, o científico. Sendo assim, o campo é um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduo e instituições” (BULHÕES, 2014, p. 16).

O campo é auto-legislado, ou seja, funciona a partir de suas próprias regras, é, portanto, visto como uma esfera social autônoma na qual as relações entre os indivíduos e grupos são reguladas por normas e valores específicos. Essa autonomia é alcançada através da separação do campo artístico do mercado e da economia dominante, permitindo a produção e a apreciação de bens simbólicos sem serem influenciados pelas leis do mercado (BOURDIEU, 2007, p.109). Para FETTER (2018), esses processos de auto-legislação do campo artístico atuam no sentido de reforçar lógicas de poder por quem detém o capital social, cultural e político:

¹⁴ BARBOSA, Denis Rodrigues. Jogos de Aproximação: às práticas artísticas do nervo óptico, do arte construtora e da galeria península. 244 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, p.25.

Sendo a auto-legislação, ou a autonomia do campo, questão fundamental dos processos de legitimação artística na modernidade e uma das principais regras da arte apontadas por Bourdieu, ela torna-se essencial para a delimitação de sistema da arte. Isso porque indica quem tem capital simbólico (poder) para definir os critérios de consagração artística. Ou seja, a autonomia específica que rege a existência de um sistema de conhecimento estético requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o status quo estabelecido. (FETTER, 2018, p. 106)

Numa perspectiva recente, o antropólogo Néstor García Canclini (2011) desenvolveu o conceito de "pós-autonomia" para explorar as mudanças na cultura e nas sociedades após a modernidade. Argumenta Canclini que a autonomia que antes era vista como uma condição necessária para a produção artística e cultural foi substituída por uma nova forma de produção cultural que é mais interdependente e menos auto-suficiente.

De acordo com CANCLINI (2011) a pós-autonomia é a forma como é caracterizada a interconexão e interdependência de diferentes setores econômicos, sociais e culturais com as dinâmicas do campo artístico. O avanço da globalização e o romper das fronteiras entre as esferas econômicas, sociais e culturais se tornaram mais indistintas e fluidas. Dessa forma, a produção artística passa a se relacionar de maneira mais direta com outros setores, como o mercado, a publicidade e as tecnologias de informação, para ser produzida e disseminada:

"Nessa época de arte pós-autônoma, os artistas redesenham seus programas criativos para se colocar flexivelmente no que resta dos campos artísticos e em outros espaços e redes. Novas janelas econômicas, comunicacionais e críticas ampliam seu horizonte sem que isso implique uma deslegitimação radical dos museus e galerias. Esta expansão das práticas modifica também os âmbitos da teoria, da crítica e das políticas culturais" (CANCLINI,2012, p.177-178)

Outra perspectiva que considera a autolegislação do campo em conjunto com determinações externas é a condição de heteronomia do campo artístico de Isabelle Graw (2012). A autora caracteriza o impacto do mercado de arte e instituições financeiras direto na produção, distribuição e no processo de valoração da arte. Isso leva a uma situação na qual as escolhas artísticas são determinadas por critérios externos, como o sucesso comercial, a popularidade e a aceitação pública. No entanto, esses eventos externos influenciam no campo, “nos termos do próprio campo” (GRAW in: FETTER, 2016, p. 758). Dessa forma, a

autonomia do campo artístico é vista como uma dinâmica relacional, que depende de múltiplos fatores e influências.

O sistema da arte tem nas suas bases o tripé “produção, difusão e consumo”. FETTER (2018) reconhece que essas três instâncias explicitam a configuração elementar do sistema de arte contemporânea, mas amplia essa definição no entendimento que o papel dos diferentes atores no sistema não são estanques, ou seja, *“cada uma dessas esferas elementares é composta por atores que não ocupam posições fixas, mas que estão em constante negociação uns com os outros”*, ou seja, há uma intercambialidade e versatilidade dos papéis. Essa reconfiguração é pautada pelo fluxo entre os atores, o que acontece nas conexões estabelecidas entre eles. Esse desenho elucida relações de poder, no entanto muito fluidas e em constante deslocamento e transformação (FETTER, 2018, p. 110). Essa configuração auxilia no entendimento do lugar que ocupam alguns agenciamentos coletivos no âmbito do sistema.

Importante considerar que grandes museus, bienais, casas de leilão, galerias e feiras, apesar de representarem a ação do poder econômico dentro do sistema da arte, não devem ser entendidos como o próprio sistema em si (FETTER, 2018). Essa compreensão limita a atuação de uma série de atores e outras atividades fundamentais para o funcionamento das tramas que englobam e regem o funcionamento do sistema de arte.

Espaços autônomos e independentes possuem um caráter de trânsito entre as diferentes esferas que compõem o sistema. Ao mesmo tempo em que exercem um papel importante nos meandros que compõem as instâncias de circulação e difusão, validando processos ocorridos na esfera da produção, por exemplo, no que diz respeito a práticas experimentais de artistas emergentes, cumprem também o papel de divulgação acerca do conhecimento sobre arte quando promovem eventos, palestras e publicações que alastram e geram reflexão para, muitas vezes, expandir o acesso e o entendimento sobre os códigos simbólicos da arte e a forma como os diferentes públicos se relacionam com a arte contemporânea.

Na esfera de produção e formação artística, atuam agentes que buscam suprir a necessidade aparente que deu origem aos espaços autônomos e independentes: a busca pela liberdade de experimentação e investigação sobre suas poéticas. Esses agentes atuam em ateliês com relativa autonomia e independência em relação às instâncias mais tradicionais de visibilidade, que por vezes não se abrem ou demoram a se abrir para as novas práticas artísticas.

Um conceito que auxilia na compreensão dessas dinâmicas entre os diferentes agentes e seus lugares de atuação e de trânsito no sistema de arte é a noção de *circuitos heterogêneos* de Newton Goto (2005). O autor trabalha com a ideia de que existem vários circuitos que compõem o sistema artístico, cada um com suas próprias características e dinâmicas distintas.

Esses circuitos incluem o circuito institucional, o circuito comercial, o circuito alternativo, entre outros. GOTO (2005) argumenta que esses circuitos interagem de forma heterogênea, isto é, não seguem as mesmas regras ou dinâmicas, e que isso é fundamental para compreender a produção e circulação da arte e da cultura. Além disso, ele afirma que essa heterogeneidade dos circuitos cria tensionamentos e conflitos no sistema artístico, esse tensionamento pode ser aproveitado para transformações nas tramas do campo. GOTO (2005) se aproxima do pensamento do filósofo Alain Badiou e da noção de *políticas heterogêneas*, para indicar essas estratégias de coletividade e seus sentidos políticos no âmbito do sistema da arte:

Diferente de conceber esse fenômeno como uma “ampliação do circuito” – indicando os novos circuitos surgidos como fazendo parte de um mesmo sistema de relações – essa dinâmica pode ser compreendida como a prática de circuitos heterogêneos, aproximados ao pensamento de Alain Badiou: estratégias políticas heterogêneas colocam-se frente à coletividade definindo seu próprio lugar e tempo, manifestando processualmente nesse diálogo suas características singulares. Para o filósofo, a defesa da heterogeneidade transforma-se no foco principal de resistência e reivindicação política na contemporaneidade. Não basta opor-se a uma política predominante estabelecida pelo Estado ou pelo mercado global, aceitando seus tempos, lugares e parâmetros. Torna-se necessária a afirmação das singularidades culturais das coletividades, fazendo valer outras necessidades e desejos a partir desse diálogo entre indivíduos e coletivos e as sociedades. (GOTO, Newton, 2005, p. 3)

Essa transformação parte, portanto, de uma postura crítica frente às dinâmicas atuais do sistema, pois a atuação em diferentes circuitos amplia a possibilidade de construção de novas tramas produtivas e de uma nova relação entre os sujeitos, baseada em redes de colaboração. Em resumo, é como se esses circuitos alternativos exercessem um papel de emancipação criadora, convergente também com as ideias de Frederico Moraes de *que “não se trata de levar a arte ao público, mas a própria criação” e, ainda, “a arte não é propriedade de quem a compra, a coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão”* (GOTO, 2005, p.4)

Nos termos utilizados por BULHÕES (2014), a força do sistema está ligada a sua estrutura, suas instituições, sua história e tradição. O que legitima esse funcionamento é a crença dos atores envolvidos nessa trama, que constantemente reforçam uma lógica de

hierarquização. Segundo ela, o sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impõem padrões ao conjunto da sociedade, padrões de uma minoria (relação do colonizador com o colonizado, por exemplo), definindo uma série de produtos e práticas a serem consideradas artísticas. Essa hierarquização legítima simbolicamente, também, o poder político e econômico de seus integrantes. Desse modo, resulta a marginalização, por exemplo, de produções e elaborações simbólicas que advêm de extratos sociais não integrados ao sistema. (BULHÕES, 2014, p. 19).

Em diálogo com essas questões, o artista e escritor Gregory Sholette (2015) desenvolve o conceito de “Matéria Escura” como parte de todo um campo de produção artística informal e não reconhecida pela cultura hegemônica como o artesanato caseiro, galerias de arte na internet, fotografia, zines, entre outros. Esse tipo de produção estaria fora da visão dos agentes de legitimação que atuam no circuito hegemônico (críticos, historiadores de arte, colecionadores, curadores, etc.), mas esse circuito é uma parte fundamental da sociedade pós-industrial, assim como a matéria escura é fundamental no universo físico. Sholette expõe também a “obscuridade estrutural” em que se encontram maioria dos artistas com formação profissional, ou seja, a dependência do mundo da arte da força de trabalho de uma série de profissionais relegados a uma posição de precariedade econômica (2015, p.13).

O autor argumenta que a "Matéria Escura" é importante porque permite que artistas experimentem livremente sem seguir as regras do mercado ou do campo artístico dominante. Além disso, pode ser uma fonte importante de inovação e resistência política, considerando o potencial que “a grande massa de práticas excluídas” tivessem elas igual valor e consideração como arte, já que muitas “se infiltram nas escolas, em ‘feiras de pulgas’, nas praças públicas, nas páginas da *web* corporativas, nas ruas da cidade, em projetos imobiliários e nas máquinas políticas locais” e operam na “através de economias baseadas no prazer, na generosidade e na livre circulação de bens e serviços, ao invés da construção de uma falsa escassez exigida pela estrutura de valor das instituições do mundo da arte” (SHOLETTE, 2015, p.15-16).

Um recorte importante de se fazer nesse contexto é o lugar que é estabelecido pelos sujeitos que se encontram inseridos nas categorias de marcadores como raça, gênero, sexualidade e classe social. Vale portanto um breve apontamento sobre isso, que desenvolvemos a seguir.

Há uma dívida do sistema da arte com as questões ao que se refere às condições sociais supracitadas. Se lançarmos um olhar para as instituições museais e culturais, para os

acervos e para algumas categorias presentes na disciplina de História da Arte (“gênio, “qualidade artística” e “influência”, por exemplo), é possível denotar uma omissão, um apagamento e um silenciamento em relação a narrativas que incluam sujeitos racializados negras e negros, indígenas, mulheres e LGBTQIA+. Foi com o advento da teoria feminista e das contribuições de estudos decoloniais que passou-se a lançar um olhar mais cuidadoso para essas questões, colocando as hierarquias do campo artístico em tensão e obrigando-nos a negociar com essas marcas e conhecimentos até então relegados à subalternidade. Compreender essas questões é compreender que a produção de conhecimento não é neutra, sempre se fala de um lugar e de uma determinada posição.

Contribuições feministas e decoloniais têm demonstrado a importância, tal qual propõe Grada Kilomba (2019), de “descolonizar o conhecimento”:

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história. (KILOMBA in: SIMÕES, 2019, p. 39)

Muitas das contribuições conceituais atuais se interessam em criar contradiscursos ou contra narrativas, falar o silêncio e a marginalidade e, como argumenta Grada Kilomba (2019, pág 69), alicerçada pelo pensamento de Bell Hooks, de descolonizar o pensamento e o conhecimento é enfrentar a luta como sujeito e não mais como objeto, entendendo que

estruturas de dominação trabalham na sua própria vida, à medida que são desenvolvidos pensamento e consciência crítica, à medida em que se inventam hábitos novos e alternativos de ser e à medida que se resiste a partir desse espaço, marginal, de diferença definido internamente (hooks in: KILOMBA, 2019, p. 69)

Daí também a importância de se pensar novos circuitos. Embora tenha havido uma determinada tomada de posição do campo em trazer para si esses debates e embates contemporâneos, com trabalhos de revisão em acervos de grandes instituições, ou mesmo projetos curatoriais e até, a realocação de alguns profissionais com esses marcadores de gênero e raça, em posições de maior visibilidade no campo. Posições assim, ao mesmo tempo que descortinam a exclusão, por outro lado, expõem as marcas das hierarquias sociais e raciais presentes no sistema.

Claudia Paim (2009) aponta para uma postura recorrente de instituições mais tradicionais de vinculação e legitimação artística: ao mesmo tempo em que determinam os papéis que os indivíduos devem cumprir no âmbito do sistema, reproduzem um discurso de acessibilidade e democratização da arte:

Mas além da questão da legitimação e da dominação quanto ao que se entende por arte, há ainda outro aspecto importante: seu elitismo. Este se apresenta muitas vezes velado nos discursos democratizantes sobre arte e público. Estas falas ocultam a forma de distribuição e acesso desiguais em tempos de globalização e capital neoliberal (capital sem pátria). (PAIM, 2009, p. 82).

Ou seja, determinados atores e atividades artísticas não possuem tanto respaldo dessas instâncias que, pela própria matriz hierárquica do campo, atravessada pela questão econômica atuam na legitimação, ou não, de suas práticas.

Voltando o olhar para os espaços autônomos e independentes e refletindo sobre sua atuação, é possível perceber que nutrem a capacidade de resistir e imaginar novos mundos possíveis, da maneira que propõe Kilomba e Hooks (2019, p. 68); Atuar de “fora para dentro”, tanto quanto de “dentro para fora”, possibilitando a conformação de novas interpretações em relação ao sistema. FETTER (2018), ao caracterizar “(eco)sistemas da arte”, considera o papel relevante para o campo artístico de agentes que atuam fora do campo hegemônico da arte.

Muitos foram as tentativas de interpretar conceitualmente o lugar estabelecido no campo da arte, na intenção de compreender a influência de suas práticas, para os espaços autônomos e independentes e práticas artísticas coletivas. Na tentativa de desenhar um marcador e uma posição para esses espaços dentro das tramas do campo, utilizaremos um conceito que não provém especificamente do campo da arte, mas é aplicado a ele pela pesquisadora Claudia Zanatta (2013) na busca por ferramentas teóricas que auxiliem na compreensão da relação entre arte participativa e comunidade e os efeitos dessa relação. São os conceitos de *ecótono* e de *efeito de borda*, oriundos da área da biologia, descritos por ela:

Ecótono se refere a eco, vocábulo que significa casa e a tonus, que significa tensão. Portanto, “tensão na casa”. Trata-se de uma zona em que dois ecossistemas diferentes entram em contato. Por exemplo, entre o ecossistema da floresta e o ecossistema do campo podemos ter uma zona de transição. O ecótono é a zona em que se dá a passagem de um ecossistema ao outro. Nesta área proliferam diferenças. Aí surgem espécies que não existiam antes que os dois sistemas entrassem em contato. As duas zonas distintas quando se aproximam estabelecem relações. Os sistemas nestas relações tanto vão manter suas individualidades, como também vão gerar algo que não é de um nem de outro: brotam aí elementos e situações que são

muito distintas dos dois sistemas que os geraram. O novo contexto produz outros micro-climas, outros modos de habitar um espaço e também outros habitantes, muitos dos quais com características bem diferentes dos dois sistemas geradores. (ZANATTA, Claudia, 2013, s/p)

A pesquisadora aponta que algumas características dessa zona de ecótono é precisamente gerar diversidade e multiplicidade, ao mesmo tempo que gera uma zona de tensão na área específica a que o contato começa, nas bordas. O efeito de borda se refere a essa zona de tensão do contato entre os dois sistemas. Nestes locais há inseguranças, resistências, necessidade de negociar espaços, atritos, dissonâncias, mas também conexões, intercâmbios, colaborações, novas possibilidades surgem. (ZANATTA, 2013).

A autora usa esse conceito para explicar a relação arte *versus* comunidade e os efeitos que geram desse encontro de dois sistemas distintos. Aqui, pensamos que esse lugar de borda, de multiplicidade, de intercâmbios, de colaborações e de novas possibilidades, ao encontro do lugar que permeia a insegurança, a precariedade e as negociações, descreve muito bem o lugar em que os espaços autônomos e independentes ocupam no sistema de arte: às margens, ou seja, a “borda” do sistema. Sua potência incide, portanto, em, precisamente, estabelecer essa relação com o sistema da arte e com o espaço social, a comunidade, com que se encontram inseridos. Se não estivessem mais adentro, atuando nas esferas hegemônicas não seriam, talvez, tão catalisadores de mudanças para o campo artístico e não exerceriam seu papel com a mesma potência que reúnem assim localizados. É o lugar de estar nem tanto dentro, nem tanto fora das regras do campo artístico. É um lugar de borda, de atrito, de tensão.

Albuquerque (2016), alicerçada pelas contribuições de Fervenza (2004), que por sua vez parte das reflexões de Allan Kaprow sobre “*arte que não se parece com arte*”, também considera a zona de tensão nutrida por esses agenciamentos nas diferentes esferas do sistema da arte. Essas iniciativas contribuem para uma maior permeabilidade entre espaços artísticos e não-artísticos, a ponto de, por vezes, confundi-los. O espaço da produção artística não coincide necessariamente com os espaços, concepções e valores estabelecidos por instituições e o mercado e que, exatamente ao extrapolar esses limites, atuando de maneira que não necessariamente corresponde ao que esperam os campos hegemônicos da arte, promove outros circuitos e outras formas de circulação, ampliando as bordas e as possibilidade de atuação desse sistema (FERVENZA apud ALBUQUERQUE, 2016, p. 69-70).

A cena independente dentro do campo artístico, mesmo que localizados às bordas do sistema, ampliam significativamente as relações entre arte e sociedade, estreitando e

aproximando a arte do cotidiano de determinadas comunidades em que estão inseridos. Assim como os *happenings* de Kaprow não cabiam mais nas salas das galerias, as intervenções urbanas dos *PROVOS* holandeses desenvolveram uma zona crítica e independente e de resistência ao poder do estado e ao sistema econômico, diversas outras práticas artísticas (e aqui entende-se, também, formação de distintos circuitos e espaços de veiculação e difusão) que estejam dispostas a negociar uma abordagem totalmente nova da arte com seu público, geram novas formas de visibilidade e possibilidade de atuação menos imbricadas à lógica do mercado da arte, sendo capazes de potencializar o fazer artístico e múltiplas possibilidades do público de se relacionar com a arte, bem como contínuo trânsito entre as fronteiras das diferentes esferas do sistema.

2.2. Espaços insurgentes: pensar as margens

“[...] esse sempre foi o destino das vanguardas: brotar, florescer, dar frutos (muitos deles suculentos e proibidos) e, então, entrar em decomposição. Quem será o próximo?”
Matteo Guarnaccia¹⁵

Se fazer política em artes visuais é também a capacidade de instaurar distintos circuitos artísticos, a necessidade de um circuito mais aberto que consiga corresponder aos ideias da juventude, artistas e ativistas, bem como o contexto de censura e falta de investimentos públicos para cultura, sem dúvida gerou respostas políticas do campo artístico para além das produções socialmente engajadas, como afirmado anteriormente. Lucy Lippard em *“Trojan Horses: Activist Art and Power”* (1984) define como arte que tende a ser socialmente engajada, envolvida e não apenas socialmente “preocupada” (LIPPARD apud. MESQUITA, 2008, p.15). Ou seja:

“[...] arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não-mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamentos abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global [...] (MESQUITA, 2008, p. 15)

Produções coletivas de arte “política” não bastavam, portanto. Era preciso, também, criar mecanismos de vinculação e novas configurações espaciais disruptivas para essas

¹⁵² Em entrevista ao portal da revista VICE. Disponível em:
<https://www.vice.com/pt/article/jpekq7/os-provos-holandeses-inventaram-a-contracultura>;

produções e que são críticos em seu estar no mundo e em relação às dinâmicas do sistema de arte e do contexto político. Ir além: criar espaços de experimentação livres, em que os artistas pudessem manter suas produções e pesquisas direcionadas para além dos contornos estabelecidos no campo da arte.

Claudia Paim (2009, p. 29), ao investigar os coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados na América Latina, aponta sobre o caráter fluido, a mutação e singularidade que desenvolvem de acordo com o tempo, obedecendo a contingência de sua época. Com a mesma urgência que surgem, se desfazem. A temporalidade assenta um atributo que insiste na existência dessas iniciativas, mas, além disso, é próprio desses espaços possuir modelos de gestão marcadas pelo horizontalismo, pela auto-organização e pelos perfis de atuação desburocratizantes e ágeis (TEIXEIRA, 2020).

Esse atributo da temporalidade tem, é claro, relação direta com as trocas e intercâmbios criativos presentes em todo trabalho coletivo. Existem diferentes formas de atuar coletivamente, seja em torno de uma ideia ou a partir de ideias descentralizadas e heterogêneas. Mesmo sobre esse aspecto, um atributo bastante presente nessas iniciativas é o rompimento com uma noção de autoria individual. A autoria se apresenta muitas vezes a partir do grupo, das trocas e negociações do coletivo. Num mundo onde o artista é romantizado como “gênio solitário”, essas formas de atuar coletivas ressoam ecos dos ideais utópicos anarquistas de que o produto do trabalho é resultado do esforço coletivo.

Como todas as práticas autonomistas, os espaços autônomos e independentes também encontram limitações, a falta de recursos para executar suas ações é um dos fatores determinantes para o curto tempo de vida da maioria dessas iniciativas, como descreve REY (2011, p.185) “o fracasso nem sempre é atribuído à exaustão da participação democrática, mas também à falta de coordenação política de ações e reivindicações e à falta de recursos para colocar em prática as decisões tomadas”:

“Em um contexto dominado pelas relações econômicas, sociais e políticas capitalistas, os esforços de organização alternativa da produção sempre enfrentaram a ameaça dos determinantes da estrutura dominante [...] O mesmo pode ser dito sobre a relação com o mercado, pois enquanto suas regras gerais prevalecerem, empreendimentos "de novo tipo" enfrentarão os limites impostos por ele, não apenas no que se refere ao que é comercializado (circulação de mercadorias) mas também na forma como a produção é organizada.” (REY, 2011, p.188).

Brett Jones (2004, p. 3), em seu artigo “*An ideology of space: the formation of artist tun organisations in Australia*”, ao tratar da ideologia radical dos espaços independentes e autônomos dirigidos por artistas, aponta que, ao difundir e promover obras de artistas emergentes, muitos desses espaços foram cruciais ao abraçar novas práticas conceituais, processuais e temporais, embora essas produções nem sempre exigissem um espaço físico.

Essas características de confronto e de enfrentamento, de um modo geral, povoam o imaginário dessas iniciativas artísticas no âmbito do sistema da arte. Em comum, permanece a tentativa de estreitar a relação entre arte e sociedade:

A diferença proposta entre coletivos e iniciativas coletivas assinala uma mudança estrutural interna de funcionamento. O discurso anti-mercadológico, de reação à lógica do espetáculo e com a premissa de estar junto com liberdade, muito em voga entre os coletivos, também é refletido em diversos espaços concebidos por estes agrupamentos de artistas, que buscam uma troca abrangente entre o artista e o público, sobretudo pelas relações afetivas que conectam a criação artística e a gestão do fazer artístico. Por serem híbridos, é difícil identificá-los a partir de uma ou outra categoria genérica, mas é possível traçar perfis de parentesco que sejam convergentes com suas especificidades físicas e funcionais.” (NUNES, Kamilla, 2013, p. 35)

Daí nasce uma nova forma de relação entre arte e instituição, entre artista e público e entre o público e obra de arte. Porém, sugere GOTO (2005) que é preciso atentar para o fato de que essas práticas de agrupamentos podem significar muito pouco se isso não resultar em uma postura crítica em relação aos circuitos convencionais do sistema da arte, incorrendo no risco de se tornar “mero estilo”, uma “estetização da política”, ao invés de politização da arte.

NUNES (2013, p. 35), afirma que os espaços autônomos e independentes são caracterizados pelo hibridismo e passam a ganhar novas características de acordo com o tempo e o contexto em que estão inscritos. Hoje, não é mais possível delimitar como a essência desses espaços, a partir unicamente de uma lógica de resistência frente às instâncias ditas “oficiais” de legitimação e recepção da arte contemporânea, é preciso considerar que suas práticas causam reflexos no sistema, e que isso tem relação direta por estarem localizados “nas bordas” do campo, “nas margens”.

Esse lugar de marginalidade é um espaço de múltiplas possibilidades, mas também de precariedade. Esse estar nem tanto dentro, nem tanto fora, tem a relação com a própria força que exerce as instâncias de legitimação do campo artístico, que acabam por se interessar por essas experiências espaciais disruptivas. Edson Barrus, artista e gestor do espaço independente do grupo Rés no Chão é categórico: “Acredito na precariedade, na falta de

autoria, na apropriação" (MONACHESI, 2003, s/p.), para essas iniciativas, é necessário que a arte esteja mais conectada com o cotidiano.

Segundo MESQUITA (2008, p. 119-120), a crítica feminista e a agenda política anarquista “inspiraram historicamente muitas dessas reformulações e movimentos insurgentes na constituição de novas instituições democráticas”, e aponta para uma necessidade dos artistas de produzirem de maneira “não-alienante” e de “estabelecer contatos mais próximos com uma população urbana culturalmente e etnicamente diversa”. Além disso, esses espaços se apresentaram como alternativa direta ao sistema de museus e galerias cujo acesso era limitado e não acessível às experimentações artísticas mais radicais. São espaços de “contrapoder”, concepção ampla e fluida do teórico anarquista Toni Negri, que compreende práticas que vão além de grupos organizados e estruturados, mas que inclui também ações cotidianas, atitudes e comportamentos individuais que, mesmo que de forma subjetiva, buscam contestar o poder estabelecido. Segundo GOTO (2005), esses ideais têm ressoado até hoje no sistema de arte, marcado pelo potencial de auto-organização dos agentes do campo e de ações que diluem os limites entre o artista e o público.

As práticas de organização autonomista estão na base fundamental dos imaginários dos espaços autônomos e independentes de arte contemporânea. Essas experiências são marcadas pelas relações horizontais, cooperativas e de reciprocidade e formas de gestão e produção alternativas. As práticas autonomistas, em geral, questionam o capital como forma de organização humana e buscam em suas práticas forjar um horizonte emancipatório. Essa autonomia é, portanto, “*a idéia de que a construção política alternativa não precisa ter como foco principal a conquista do poder do Estado, mas sim partir da potencialidade das ações coletivas que emergem da sociedade para construir "um outro mundo."* (Negri-Hardt, 2000, Holloway, 2001, Ceceña, 2002, Zibechi, 2003. in: REY, 2011, p.147).

O escritor libertário Hakim Bey elaborou o ideal de *Zona Autônoma Temporária*, citado como referência no imaginário desses agenciamentos pelos pesquisadores Newton Goto (2005), Kamilla Nunes (2013) e Máira Endo (2017). Endo, em sua pesquisa sobre A Auto-Organização no Campo da Arte no Brasil, apresenta a ideia de *Zona Autônoma Temporária* como ilhas, 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*” (ENDO, 2017, p. 41) que se encontram em período determinado de tempo, tem começo, meio e fim, tal qual explica GOTO (2005):

Esses circuitos dialogam com a idéia da Zona Autônoma Temporária de Hakim Bey – TAZ – acrescentando o fator efemeridade ao desejo revolucionário. Pois não se quer mais uma revolução perene e totalizante como se quis na modernidade. TAZ é uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes. Podendo, pois, findar. E ressurgir, com outra configuração. A liberdade de atuação gerada com os circuitos heterogêneos pode caracterizar uma atitude de insubordinação e resistência cultural frente ao “monopólio da consagração” e ao mercado, como diz Pierre Bourdieu. Surgindo daí a possibilidade de articulação mais agressiva de conteúdos críticos. (GOTO, Newton. 2005, p. 5.)

Zona Autônoma Temporária une dois aspectos importantes presentes nos agenciamentos coletivos de arte contemporânea. O primeiro é o da temporalidade, citado anteriormente. O segundo é característico das práticas autonomistas que, de modo amplo, são associadas de modo geral, a práticas culturais, mas também territoriais (MODONESI, 2011, p.24) compreendendo conceitos de subalternidade e antagonismo. O racismo, por exemplo, leva sujeitos racializados negras e negros a um lugar de subalternidade, e o machismo também quando se fala em relação às mulheres. Territorialmente, as periferias dos grandes centros urbanos também são relegadas à essa posição. Em *“Territorios en resistencia – Cartografía política de las periferias urbanas latino-americanas”*, o autor Raúl Zibechi (2009) afirma que as periferias são lugares onde o Estado não chega e podem ser compreendidos como territórios de resistência:

"O que aprendi (junto aos coletivos que tive a oportunidade de visitar em muitos lugares da América Latina) me reafirmou na convicção de que, na América Latina, ao calor das resistências da população, estão sendo formados "outros territórios", diferentes dos do capital e das multinacionais, que nascem, crescem e se expandem em vários espaços de nossas sociedades." (ZIBECHI apud: SANCHES, 2021, p. 52-53).

Os movimentos autonomistas existentes apresentam-se como experiências de resistência territorial no campo e na cidade, as organizações indígenas da América Latina, são modelos práticas em um exercício completo de autodeterminação, a exemplo dos Zapatistas no México, que possuem um território autônomo geográfico, mas também lingüístico, e encarna toda uma cosmovisão civilizatória alternativa à capitalista (OUVIÑA, 2001, p. 258).

“As práticas de autonomia não se limitam a definições políticas, jurídicas ou filosóficas. Existem autonomias trabalhistas, mas também há as indígenas. Autonomia pode ser um grupo de jovens ocupando em uma cidade indeterminada, um coletivo de trabalhadores rebeldes ou uma comunidade de agricultores em

resistência. Mulheres que rejeitam a exploração dupla do trabalho alienado e do trabalho doméstico são autônomas, mas também são autônomos aqueles que aspiram a formas de vida além do valor de troca.” (ALBERTANI, Claudio, 2011, p.49)

As proposições de reinventar os territórios e os meios em que os sujeitos se encontram isolados podem ser bastante potencializadores de transformações. Fazê-lo através da arte e da cultura é transpor a necessidade de tornar-se algo mais que simples “lugar de perda e privação”.

Quem tem acesso ao que e de que forma isso auxilia ou não para que mais vozes sejam ouvidas e políticas públicas sejam criadas? Ainda que lancemos um olhar mais atento, o quanto isso facilita para o silenciamento e privação ainda maior de sujeitos que já se encontram em situação de subalternidade pelas fronteiras opressivas de categorias como “raça”, gênero, sexualidade e dominação de classe? Amparamo-nos nas contribuições de Bell Hooks (1990) e Grada Kilomba (2019) novamente para pensarmos nessa marginalidade para além do local de privação, mas também de resistência, uma posição complexa que incorpora mais de um local (hooks in: KILOMBA, 2019, p. 68). Aqui me permito ampliar a noção de marginalidade para além das categorias descritas acima, mas refletindo também sobre o espaços geográficos:

[...] a margem não deve ser vista como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como “um espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p. 149) e criatividade, onde novos discursos críticos se dão. [...] Nesse espaço crítico, “podemos imaginar perguntas que não poderiam ser imaginadas antes” (Mirza, 1997, p. 4), perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele. Assim, a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, Grada. 2019, p. 68).

Milton Santos ao discutir a natureza do espaço, compreende este como “o lugar material da possibilidade dos eventos” é, pois “o conjunto indissociável de sistemas de objetos¹⁶ naturais ou fabricados e de sistemas de ações, deliberadas ou não” (CAMPOS, 2008, p.156).

A partir do pensamento de Milton Santos (2001) em sua obra *‘Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal’*, a noção de território é compreendida a partir de sua dimensão simbólica e material, que envolve relações de poder,

¹⁶ O autor comumente usa essa expressão “sistema de objetos” referindo-se ao conjunto de artefatos técnicos construídos pelo trabalho humano ao longo do tempo (CAMPOS, 2008, p.156).

produção e reprodução da vida. Para ele, o território é resultado da luta social pelo controle dos espaços, sendo construído a partir de processos históricos e sócio-políticos que envolvem diversos grupos sociais. O autor destaca a relação entre o espaço e o poder, ao chamar atenção para a importância da luta dos grupos oprimidos pela conquista do território como forma de afirmação da sua própria história e de seu papel na construção da sociedade.

Entre os principais conceitos de sua obra estão as noções de verticalidade e horizontalidade, sendo a primeira, as verticalidades, o que se refere aos projetos que surgem a partir dos interesses econômicos, demandas do mercado, formas hierárquicas de produção onde sobressaem-se as normas imbuídas de poder, como o papel que exercem os agentes e instituições localizadas no campo hegemônico das artes. E concomitantemente, as horizontalidades se referem às formas de cooperação local e fortalecimento das relações de solidariedade, à igualdade e a participação democrática das relações sociais e econômicas, dentro do campo artístico podem ser relacionadas com o papel que cumpre os circuitos alternativos dentro do campo (SANTOS, 2001, p.51-54).

Em “Pensar Las Autonomias”, Mabel Thwaites Rey (2011) discute como o neoliberalismo influencia as práticas de poder na sociedade, principalmente a partir das décadas de 80 e 90. Para REY, a noção de poder, geralmente, está relacionada à capacidade de impor vontade sobre outra pessoa nas relações sociais. Em termos políticos, o poder está ligado à autoridade e dominação presentes no Estado (2011, p. 146). Para CANCLINI (2013, p. 19-21), esses lugares de poder não são tão bem definidos no contexto atual. A atuação das instâncias onde se expressa hoje o poder é opaca e anônima.

Como então criar mecanismos de resistência em meio a essa opacidade do poder? A resposta de ambos é de que somente a criação de lugares visíveis de enfrentamento: “ações de resistência em lugares concretos” (CANCLINI, 2013, p. 21), ou ainda, “práticas populares que se propõem a contestá-lo, desafiar e construir alternativas ao capitalismo existente” (REY, 2011, p.146) apontam o caminho para uma definição mais clara e menos desgastada da noção de “resistência”. O Fórum Social Mundial expandiu muitas dessas práticas localizadas de resistência ao poder hegemônico, principalmente na América Latina com os Zapatistas, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e inúmeras ocupações urbanas e assembleias populares que estabelecem relações de poder de novo tipo.

Talvez isso explique de alguma maneira a importância que exercem os espaços autônomos em meio a também “opaca” força do poder econômico no âmbito do sistema da arte:

“Envoltos no aquecimento de uma desesperança global – entre guerras, intolerância, impérios, mercados, concentração de riquezas e muita corrupção – entretanto atentos aos poréns à espreita e focados na potência da ação crítica e emancipadora, os circuitos artísticos heterogêneos PODEM SER uma perspectiva radical de resistência e proposição cultural: na quebra de paradigmas vinculados a noção de centro e periferia; na afirmação de alternativas ao controle institucional sobre o discurso; na autonomia de diálogo; na construção de novas relações econômicas, na transversalização de auto referencialidades (Félix Guattari); na proposição de diferentes modos de consciência e convivência. Essa é a superfície tensionada e a “arena” política na qual circula a art action.” (GOTO, 2005, p. 10)

Faz-se necessário portanto, pensar sobre essas muitas margens, especificamente aquelas que estão na margem do social, do geográfico e do próprio sistema da arte, acerca da existência de trajetórias múltiplas e heterogêneas, observando a diversidade, a pluralidade dos indivíduos e ideologias que compõem o todo e que são co-constitutivas.

Assim, é preciso compreender o que caracteriza muitos agenciamentos coletivos atualmente e na força dos circuitos alternativos e daqueles que queremos abordar a partir de uma categoria de territórios descentralizados, que são especificamente aqueles que se desenvolveram em cidades de menor porte. E assim, refletir sobre suas motivações, o potencial do seu existir e como estes auxiliam no redesenho do sistema de arte.

Atuar dessa maneira é promover uma atitude positiva que reverbera ruídos no sistema da arte. O papel de “outsider”, assumido por muitos agenciamentos no contexto contemporâneo, acaba por inseri-los posteriormente às tramas do campo. Mas, é seu lugar de “marginalidade” que lhe possibilita essa expansão. Espaços independentes e autônomos acabam reconfigurando a cena, e meu interesse em relação aqueles que não estão nos grandes centros, passa pelo papel que exercem no rompimento ao isolamento em que seus agentes vivem no que tange o circuito artístico mais amplo, até a maneira como auxiliam no aprofundamento da relação entre arte e o público.

2.3.O sistema de arte em Porto Alegre

Os PROVOS dificilmente são lembrados entre os fenômenos da cultura de massa, mesmo que tenham conseguido gerar ruídos nos espaços de poder institucionais. A causa principal é, como afirma GUARNACCIA (ANO, p. 11) o fato de serem holandeses, de terem

feito de Amsterdã o palco de suas ações e de terem pouquíssimas publicações em outro idioma. De maneira geral, qualquer estudo que trate de contracultura está pouco inclinado a observar o que aconteceu fora dos países de língua inglesa, dificilmente reconhecemos os ecos deixados pelo que foi produzido fora dos grandes centros hegemônicos da cultura.

FETTER (2018), ao reconfigurar a ideia de sistema de arte, a partir do conceito de (eco)sistema, complexifica as conexões existentes no sistema de arte contemporânea, ampliando o papel dos agentes para além daqueles localizados no circuito dito tradicional:

[...] a ideia bastante comum de entender sistema da arte como o topo de uma cadeia hierárquica representando o universo do mainstream do circuito artístico apenas impede de obter uma melhor compreensão do funcionamento do campo artístico contemporâneo e suas possibilidades de existência para além das grandes instituições e suas verbas. Porque o entendimento de que o sistema abrange apenas essas instâncias gera um sentimento de não pertencimento, de exclusão em quem participa do mundo da arte a partir de posições diferentes (FETTER, Bruna. 2018, p. 113)

Essa perspectiva contempla a particularidade dos diferentes agentes, de seus papéis, mas também compreende, nos termos da própria autora, “vastos territórios geográficos, compreendendo línguas, hábitos e culturas muito diferentes entre si, como é o caso daquelas que englobam a arte brasileira, ou outras produções consideradas periféricas” (FETTER, 2018, p. 112). Assim, essa noção apreende também a importância e as potencialidades das experiências e realidades locais para o sistema no âmbito global.

De forma análoga, o mundo da arte também está baseado em diferenças geopolíticas que determinam as condições de cada ecossistema e suas interdependências. Um ator atuando nos EUA, Inglaterra ou China possui um peso diferente de outro atuando no Brasil ou Austrália. No entanto, todos estão interligados, em constante fluxo, seja de pessoas, obras, poder ou capital. Ou seja, há diferentes tipos para cada um dos grandes grupos: artistas que operam em escala global, com ateliês funcionando a partir de modelos de cadeia de produção fabril; artistas que orientam sua produção para mostras em instituições e bienais, não deixando de direcionar parte para a circulação em galerias e feiras; artistas que partem de propostas colaborativas, possuindo raros vínculos com instituições e o mercado, entre vários outros tipos. Também há tipos de galerias, colecionadores, instituições. Em geral, a estrutura de cada um depende diretamente de sua escala e poder econômico, que também determinam seu poder de influenciar outros atores dos ecossistemas. (FETTER, Bruna. 2018, p. 114)

Com o avanço da globalização, as noções de centro e periferia se tornaram mais complexas e fluidas. No mundo atual a ideia de desaparecimento de centros hegemônicos de poder tem impacto direto no sistema de arte, influenciada pelas múltiplas fontes de referência e pelas múltiplas leituras que se dão as obras de arte, é possível afirmar que as produções locais e regionais também passam a fortalecer suas redes de produção, distribuição e circulação de

arte. No caso específico do Rio Grande do Sul, novas manifestações artísticas mais conectadas com debates contemporâneos inrrompem um papel importante no cenário artístico bastante marcado pela figuração, pela tradição gráfica e da pintura de filiação modernista ou acadêmica.

Porto Alegre, apesar de localizada no que comumente delimitamos de periferia do sistema de arte brasileiro tem sua história marcada por um otimismo em relação às artes visuais. Ao longo do século XX, uma série de fatores auxiliam para que a cidade, mesmo nesse contexto, possa desenvolver seu próprio circuito. Ao adentrarmos o período de 1960 em diante, marcado pela inserção de linguagens contemporâneas, uma série de eventos e projetos possibilitam um maior dinamismo ao circuito local.

Segundo BULHÕES (2002, p.123), estados como o Rio Grande do Sul, apesar de estarem ligados secundariamente ao processo de globalização, acabam irreversivelmente atrelados aos processos de mudança que ocorreram nesse período e que refletiam nas artes. Esses processos de inserção num circuito mais amplo pode ser percebidos nas décadas anteriores ainda, considerando as fronteiras estabelecidas pelo ambiente artístico no Rio Grande do Sul, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul se destacou como uma instituição proativa na promoção de novos estilos artísticos, desafiando a tradição modernista mantida pela Escola de Artes nos anos 1950 e 1960. O Salão de Artes Visuais da UFRGS, cumpriu papel determinante também na renovação e afirmação de tendências estéticas mais conectadas com o centros culturais hegemônicos do país (BULHÕES, 2002, p.120).

O grupo Nervo Óptico, atuantes entre os anos de 1976 e 1978, formado pelos artistas Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, ligados ao Instituto de Artes da UFRGS, cumpre um papel importante na inserção de linguagens artísticas como a fotografia, a performance, a instalação, de caráter experimental no cenário artístico de Porto Alegre, desenvolvendo estratégias críticas em relação ao cenário político e econômico da repressão da ditadura militar e, além disso, inauguram debates mais relacionados a questões próprias do sistema de arte, com o lançamento de um manifesto que criticava o cada vez mais crescente protagonismo do poder econômico no sistema de arte.

CALDAS (2013, p.36-37) observa que o manifesto aparece como estratégia de disputa pelo poder de legitimação da arte que visa defender a autonomia do campo artístico, ou seja, os artistas não se colocavam contra a venda de obras de arte, mas contra o poder do mercado

de determinar “o que é ou não arte” sendo que cabe aos artistas e seus pares essa determinação.

O grupo rompia com a noção de uma autoria individual, propondo ações coletivas, tal qual o cartazete colecionável denominado Nervo Óptico, concebido e produzido pelos próprios artistas, durante os anos de 1977 e 1978. Posteriormente, os artistas remanescentes fundaram o Espaço N.O durante os anos de 1979 e 1982. BULHÕES (2002, p.122) aponta que o espaço reuniu artistas de grupos como o Nervo Óptico, KVHR e outros egressos da Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O objetivo era dar legitimidade à produção artística mais vanguardista da região e funcionar como um contraponto à precariedade das instituições existentes.

Durante a atuação do Espaço, foram organizadas exposições de artistas locais, nacionais e internacionais com o intuito de se conectar com o que estava acontecendo fora da região. Além disso, procuraram apoio não apenas do meio artístico, mas também de instâncias empresariais da sociedade, como destacado anteriormente, o grupo não era contra a venda das obras ou a promoção de ações artísticas por parte de quem detinha poder econômico, mas um desejo de atuar com autonomia frente às dinâmicas do mercado (que naquele período representava também o poder estatal repressor da ditadura militar). A intenção era estimular um fazer artístico próximo ao cotidiano e, mesmo trabalhando de forma marginal ao circuito instituído, buscou apoio para sua concretização. A atuação do grupo Nervo Óptico reverberou de forma radical, sendo capaz de arejar o cenário artístico de Porto Alegre nas décadas seguintes.

A década seguinte no Brasil foi marcada por um contexto político e cultural complexo, que incluía a transição da ditadura militar para a democracia, com o movimento das Diretas Já, a nova constituição de 1988 e mudanças econômicas significativas, incluindo o aumento da inflação e o endividamento externo. Era o período de fortalecimento das políticas econômicas neoliberais pelo mundo. Muitas dessas questões acabavam por atravessar o campo artístico.

BRITES afirma que no Rio Grande do Sul, três gerações de artistas atuavam ao mesmo tempo. O primeiro grupo era composto por artistas já estabelecidos e reconhecidos pelo sistema de arte, cujo sucesso fortalecia seu mercado consumidor (Vasco Prado, Aldo Malagoli, Xico Stockinger, Iberê Camargo) O segundo grupo incluía artistas com idade entre 30 e 40 anos, em grande número, que haviam começado a carreira no final da década anterior

e ganharam reconhecimento na década em questão (Maria Tomaselli, Gustavo Nakle, Renato Hauser, Lia Menna Barreto, Ruth Schneider, etc). Por fim, o terceiro grupo era formado por jovens artistas pertencentes à geração 80, buscando seu lugar no mundo artístico e revitalizando a cena local, como já tinham feito as duas gerações anteriores (Karin Lambrecht, Elida Tessler, Maria Lúcia Cattani, Hélio Ferverza, etc) (2002, p.125-128). É importante ressaltar que com uma emergência maior das instâncias de legitimação e do fortalecimento de um mercado da arte coloca essas diferentes gerações de artistas aptas a disputar espaço no sistema da arte cada vez mais consolidado (CARVALHO, 1994).

A exposição “Como vai você, Geração 80?” realizada no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1984, ecoava novas tendências para a produção artística contemporânea e o retorno à pintura mais subjetiva. Em Porto Alegre, liderada por Milton Couto e Décio Presser, é inaugurada a Galeria Arte & Fato, inspirada na exposição que aconteceu no Rio de Janeiro, realizam a exibição "Oi Tenta" com jovens artistas nascidos entre 1954 e 1964. Segundo CALDAS (2011, p.28-29) a importância dessa exposição inaugural, reside no fato dela estar sintonizada com os acontecimentos do centro do país, mas ressalta que esse intercâmbio ainda é limitado, somente a Galeria Bolsa de Arte consegue ter um trânsito nacional e internacional.

Para BRITES (2002, p.129), os anos 80 marcaram também um período de afirmação da autonomia regional do campo em relação aos centros culturais hegemônicos do país. Era um período em que vivia-se um entendimento do mercado como aliado da produção artística e de uma maior profissionalização do artista. Nesse sentido, os artistas passam a ter sua formação vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS, sem buscar formação em outras áreas como arquitetura e comunicação como escolhas mais garantidas de subsistência. BRITES ressalta a importância da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo do Instituto de Artes como um espaço onde os alunos fizeram exposições coletivas, “*demonstrando o desejo de marcar presença através de um ar de inconformidade, mas com uma dose de bom humor*” (2002, p.140). O Ateliê Livre da prefeitura, agora mais institucionalizado, serve como espaço de formação complementar.

Sendo um período de maior profissionalização do fazer artístico, começam a surgir também maior número de espaços de formação com a intenção de dar corpo teórico e reflexivo sobre essas produções. Nessa década surgiu o primeiro curso de Especialização em Artes Plásticas Suportes Científicos e Práxis, que funcionou na PUC-RS de 1982 a 1988.

BRITES (2002) aponta que no interior do estado algumas cidades foram centro de movimentações culturais na suas respectivas regiões:

[...] Caxias do Sul, com a presença ativa da artista Diana Domingues, contando com o apoio da Universidade local, dinamizou o meio artístico da região ao relacionar-se em linha direta, sobretudo com Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo àquela cidade, artistas e teóricos de expressão nacional. Na região central, Santa Maria foi um pólo através de artistas vinculados a UFSM, como João Luiz Roth, Berenice Gorine, Ana Norogrande, para citar alguns, que, além do trabalho artístico, foram “agitadores” culturais. A cidade de Pelotas, igualmente, manteve-se presente no cenário artístico gaúcho com o artista Lenir de Miranda, que conjugava de forma coerente sua atividade docente na UFPEL e sua marcante produção artística. Essas três cidades tinham em comum, além do desenvolvimento econômico, e em razão deste, uma universidade bem estruturada, formando artistas atuantes. (BRITES, 2002, p. 141-142).

Se adentrarmos o período de 1990 e 2000, no contexto do nosso país, há um avanço da democracia brasileira, o surgimento das novas mídias digitais, que revolucionaram a maneira de se comunicar e um amplo debate sobre a globalização. A globalização é resultado de avanços tecnológicos, particularmente no transporte e comunicação, que permitem a rápida circulação de informações, fluxo de bens e pessoas. No entanto, é preciso considerar que a globalização como processo de integração econômica, política, social e cultural entre as diferentes regiões do mundo é intensificado pela liberalização dos mercados, ou seja, intenta reduzir as barreiras comerciais e as regulamentações governamentais sobre as atividades econômicas, sendo o neoliberalismo uma das principais forças que alimentam a globalização.

Isso nos coloca a refletir sobre como essas práticas influenciam no campo artístico através do discurso que propaga uma globalização com intenção de romper as fronteiras entre centro e periferia, entre produção local e global. Considerando que por ser alicerce de uma política econômica que eleva a concentração de renda nas mãos de alguns poucos, podemos afirmar que essa ideia de que as fronteiras são mais intercambiáveis está mais no discurso do que propriamente nas ações (STALLABRAS in: CALDAS, 2013, p.51). Isso se reflete concretamente se analisarmos a distribuição de recursos advindos de políticas culturais para as diferentes regiões do país.

Nei Vargas Rosa (2014) por exemplo, mostra que há desigualdade de recursos em uma pesquisa sobre Lei Rouanet e o papel da cultura como incremento econômico conduzidos durante os anos 2000 e 2010 na gestão de Gilberto Gil no MinC. Apesar dos esforços e do evidente avanço no que concerne à políticas públicas nesse período, o discurso de democratização da cultura e a ampliação dos dispositivos de fomento, dados estatísticos

mostram que há um desequilíbrio na arrecadação, sendo que a região Sudeste do país fica responsável por uma arrecadação três vezes maior que a soma das outras quatro juntas.

O fato é que a partir dos anos 1990, há uma consolidação maior de algumas políticas culturais como o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), o Fundo Nacional de Artes (FUNARTE), entre outros. Mesmo com a diferença na distribuição dos recursos, é nesse período que se dá a intensificação do uso da Lei Rouanet, a inauguração de novas galerias e centros culturais e projetos de mapeamento de produções artísticas ligados a grandes instituições financeiras. Cresce a oferta de eventos de arte como Bienais e de centros culturais.

Segundo CARVALHO (2018), a consolidação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, criado em 1991, em especial o crescimento expressivo dos estudos dedicados à história da produção artística e do sistema de artes no Rio Grande do Sul e, posteriormente, o surgimento do curso de bacharelado em História da Arte em 2009, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, auxiliaram numa complexificação do circuito local (CARVALHO, 2018, p. 174).

Soma-se a isso o surgimento de diferentes espaços culturais no circuito hegemônico, como a fundação da Casa de Cultura Mario Quintana (1990) e, posteriormente, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), o Centro Cultural Usina do Gasômetro (1992), o fundo municipal de cultura de Porto Alegre, o Fumproarte (1994), a Fundação Iberê Camargo (1995), a Bienal do Mercosul (1997), a Galeria Ecarta (2005) e a Fundação Vera Chaves Barcellos (2005), além de inúmeras publicações que aprofundaram reflexões sobre o cenário artístico gaúcho.

Foi em Porto Alegre também que, já na virada do século, acontece a realização das primeiras edições do Fórum Social Mundial (2001) como contraponto ao Fórum Econômico Mundial de Davos, auxiliando numa reflexão autocrítica sobre as sociedades do dito terceiro mundo, bem como suas possibilidades de trocas e integração cultural, para além de uma relação meramente mercadológica.

Um dos fatores que auxiliam na integralização dos agentes do sistema da arte que residem nesses territórios descentralizados é, sem dúvida, o avanço das novas tecnologias da informação e da democratização dos meios de comunicação com o advento da internet, proporcionando um maior intercâmbio entre diferentes lugares e o aumento de interações culturais, sociais e comerciais. Evidentemente, isso possibilita a difusão de iniciativas

coletivas de artistas, o acesso a espaços independentes e conhecimento de suas práticas de sustentabilidade e atuação. No entanto, é possível verificar outras características nas cidades do interior do Rio Grande do Sul que acabam por reunir agentes que desenvolvem projetos de arte dentro de um circuito alternativo.

Esse contexto aparece marcado por uma determinada solidez do cenário das artes, que tem como um dos fatores o fortalecimento do mercado editorial. É aqui que acontece o *boom* dos espaços autônomos e independentes no Brasil e, também, graças à internet, redes autônomas de informação e debate crítico sobre arte se firmam, como o Canal Contemporâneo, o Corocoletivo e o Fórum Permanente (GOTO, 2010, p. 7):

No Brasil do final dos anos 90 esses circuitos autogeridos começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de coletivos de artistas, circuitos independentes ou arte de ativismo cultural. Foram sendo construídos em distintos lugares a partir de diferentes motivações e desdobramentos históricos. Entre esses pioneiros estão o Arquivo Bruscky (atuante desde os anos 70), Torreão (desde 93), Arte de Portas Abertas e Interferências Urbanas, Galeria do Poste, Agora, Capacete, CEP 20.000 e Almanaque, Museu do Botão (desde 84), Camelo e Linha Imaginária. Depois surgiram o Alpendre, Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca. E a estes, seguiram-se outros. (GOTO, 2010, p. 3)

Destacam-se ainda as iniciativas do governo de Luis Inácio Lula da Silva, na gestão de Gilberto Gil, e a reformulação do ministério da cultura (MinC) a partir de 2004, que instituiu o Programa Cultura Educação e Cidadania, cujo pilar fundamental foi a implementação dos Pontos de Cultura. Esse programa foi um grande incentivo para iniciativas autogestionadas, pois elas passaram pela primeira vez a serem inseridas nos programas de governo que objetivavam a disseminação de bens culturais em comunidades à margem dos circuitos culturais mais convencionais (NUNES, 2013, p. 40). Além disso, teve como prioridade buscar criar circuitos para além do consolidado eixo Rio São Paulo.

No circuito independente, floresceram muitas iniciativas nesse período que não só desenvolveram espaços críticos ao circuito estabelecido, mas projetos que ocupam espaços da cidade fora das galerias convencionais e museus de arte. Em comum tinham como objetivo refletir sobre o papel do artista e seus limites, a criação de espaços de discussão e fomento e que fossem abertos à proposição de artistas emergentes. Destacarei algumas dessas iniciativas desenvolvidas em Porto Alegre entre os anos de 1990 e ao longo dos anos 2000.

Desenvolvido pelos artistas Fernando Limberger, Elaine Tedesco, Lucia Koch, Elcio Rossini, Nina Moraes, Luísa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Jimmy Leroy, o Arte

Construtora foi um projeto de ocupação de espaços públicos de maneira provisória. Em 1992, o grupo ocupou o prédio do Solar da Câmara em Porto Alegre e, posteriormente, em 1994, expandido e realizado no Solar GrandJean de Montigny no Rio de Janeiro e no Parque Modernista em São Paulo. PAIM descreve como o projeto foi forjado a partir da relação pessoal entre os artistas:

A artista Marijane Ricacheneisky trabalhava, em 1992, na restauração do antigo prédio Solar dos Câmaras (que seria o futuro museu da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul) e era visitada pelos amigos Lucia Koch e Fernando Limberger. Eles passaram a sentir possível uma ocupação daquele espaço que, inclusive, por um determinado período poderia então se transformar em algo diferente do que era naquele momento (um prédio histórico em restauração) e do que seria posteriormente (um museu). “Seu destino [...], para nós, não era satisfatório: o espaço era muito bom e queríamos que ele fosse mais vivo, mais aberto e mais integrado à vida cultural da cidade e, então, o usamos antes que ele assumisse esse destino [...]”. (PAIM, Claudia, 2004, p.27-28)

A intenção do projeto era ocupar espaços não destinados à arte. O público era convidado a estabelecer uma nova relação com esses lugares históricos na (re)criação de um espaço pontual e transitório. Os projetos do Arte Construtora foram realizados em quatro edições, sendo o último a intervenção *Ilha da Casa da Pólvora*, realizado em 1996, que contou com financiamento de recursos públicos do FUMPROARTE e participação de artistas convidados. As demais edições eram autogestionadas pelos próprios artistas. O grupo de artistas atuantes nessa iniciativa não se entendia enquanto coletivo, apenas atuavam em conjunto para garantir a execução de suas práticas e ideias.

Figura 17 - Foto de Marcelo Zocchio das obras integrantes do Arte Construtora na Ilha da Pólvora



Foto de Marcelo Zocchio das obras integrantes do Arte Construtora na Casa da Ilha da Pólvora.

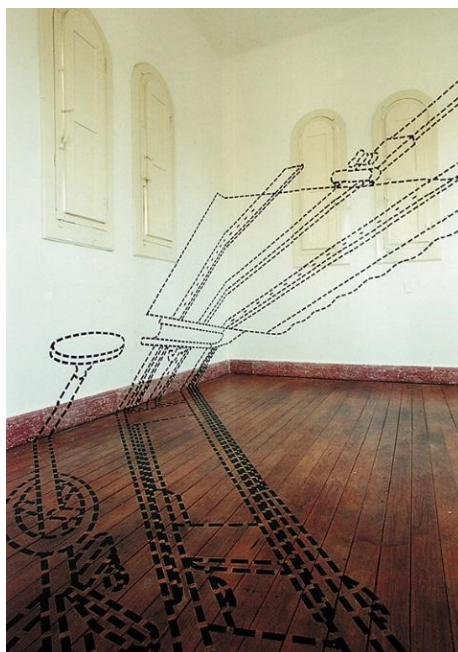
Fonte: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200006>

Entre 1993 e 2009, no bairro Bom Fim, no centro de Porto Alegre, o Torreão foi um espaço de diálogo entre produção e reflexão de arte contemporânea. Idealizado pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira atuou em duas frentes: a formação e orientação, de dinâmica mais desburocratizante em relação às escolas de formação de artes tradicionais da cidade; e um espaço público voltado para intervenção de artistas na torre do prédio. Ao mesmo tempo que abrigava o trabalho de artistas com trajetória mais consolidada, intencionava abrir espaço para artistas em início de carreira.

Figura 18 - Vista externa do Torreão



Figura 19 - Desaparência (2001) de Regina Silveira no Torreão



A renda para sustentabilidade do espaço era gerada pelos alunos que pagavam pelas aulas. No entanto, eram os artistas que bancaram suas intervenções na torre do prédio. O Torreão cumpriu um papel importante no cenário artístico da cidade, pois inseriu-se num circuito, contando com a colaboração de instituições de outras regiões do Brasil e, também

internacional, já que o Instituto Goethe promoveu residências de um mês para artistas alemães através de um convênio.

A atuação do Torreão foi um marco no sistema de arte, tendo inspirado o surgimento de outros espaços do mesmo tipo pelo Brasil como o Capacete (1998) no Rio de Janeiro e o Alpendre (1999) em Fortaleza. Em Porto Alegre, outro espaço independente utiliza de estratégias inspiradas na atuação do Espaço N.O e do Torreão. Em 2006 é fundado o Atelier Subterrânea localizado na Avenida Independência, administrado pelos artistas Lilian Maus, Túlio Pinto, James Zortéa, Guilherme Dable e Gabriel Netto.

O Atelier Subterrânea atuou realizando exposições, cursos de formação e plataforma para projetos de arte contemporânea. Contou com a colaboração de diversos agentes do campo artístico da cidade entre artistas, produtores e curadores, e com fomento de editais públicos e parcerias com instituições mais tradicionais, tanto de Porto Alegre como de outras regiões. O espaço encerrou as atividades em 2015 deixando amplo conteúdo acerca da produção e atuação na cidade e no circuito independente.

Figura 20



Figura 21 - Ateliê Subterrânea



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/ateliersubterranea/>

Além dos espaços citados, outros diversos espaços independentes e autônomos surgiram e tiveram destacada atuação em Porto Alegre entre 1990 e 2000, como a Galeria Obra Aberta (1999), o Acervo Independente (2013), a Galeria Península (2014), entre outros. Vale destacar também, a 8ª edição da Bienal do Mercosul em 2011, que integrou centros culturais independentes no circuito de exposições, além dos espaços institucionais mais tradicionais da cidade. Um dos projetos-chave desta edição foi a idealização de um espaço de promoção de residências, exposições, encontros, oficinas e cursos, possibilitando maior integração entre artistas e comunidade. A Casa M, foi um espaço temporário, que contou com uma programação de curadoria coletiva, elaborada pelo projeto educativo da Bienal e diferentes agentes do sistema de arte de Porto Alegre.

Figura 22



Figura 23 - Casa M, inaugurada no contexto da 8ª edição da Bienal do Mercosul



Fonte: <http://bibliotecauergs.blogspot.com/>

Esses condicionantes apontados acima, atuam na elevação do ânimo e o potencial de produção cultural da cidade. Para CALDAS (2016, p. 61), um novo entendimento sobre cultura enquanto setor econômico contribuiu para maior dinamismo cultural. O entendimento do mercado de arte, a partir de uma noção de “economia criativa”, propiciou o funcionamento de diferentes dinâmicas que envolvem o conjunto da produção artística, para além das produções simbólicas, mas de um alargamento da cadeira produtiva que abarca o ciclo produção-circulação-difusão-consumo e todos os demais esforços produtivos envolvidos.

Abre-se um “leque de possibilidades” de atuação no cenário artístico e antecipa Porto Alegre em relação às demais cidades do estado, muitas vezes carentes desse dinamismo, por diversos fatores sejam eles a menor disponibilidade de equipamentos culturais, falta de

políticas públicas específicas para área ou mesmo a carência de galerias e compradores que contribuem, ou aparentam dar, certa estabilização para o mercado de arte local. Ao mesmo tempo, algumas cidades mais deslocadas possuem instrumentos que facilitam algum nível de atividade cultural, seja pelas questões específicas do meio social.

Em algumas cidades do interior do estado, os territórios fora-do-eixo, onde pretendo lançar um olhar mais atento às práticas artísticas independentes, residem fatores importantes a serem considerados ante o desenvolvimento de uma rede de agentes culturais que atuam em espaços disruptivos. Um deles é o fato de muitas terem instituições que cumprem papel importante na formação, legitimação e vinculação em artes visuais. É o caso de cidades como Santa Maria, Passo Fundo, Caxias do Sul e Pelotas. Todas essas cidades em comum, possuem Universidades com cursos de graduação em Artes Visuais e algumas, inclusive, possuem museus de arte que ao longo das últimas décadas cumpriram papel importante no desenvolvimento de uma cena artística local.

Nesse sentido, forma-se um leque de profissionais na área que muitas vezes não encontram um mercado de trabalho para desenvolver suas práticas e produções. Muitos artistas continuam a produzir sobre esse terreno tortuoso, em condições muito adversas e pensando maneiras alternativas de atuar dentro desse sistema. Nesse sentido, o papel do artista como produtor e gestor evidencia sua importância no que diz respeito à difusão de práticas artísticas de forma mais ampla.

Por fim, queremos destacar algumas iniciativas coletivas de espaços autônomos e independentes surgiram ao longo dos últimos anos nas cidades do interior do Rio Grande do Sul, alguns deles são a Sala Dobradiça (2009) em Santa Maria no centro do estado, a Casa Paralela (2012) em Caxias do Sul na região da serra, a Casa de Cultura Vaca Profana (2015) em Passo Fundo na região norte. Destacam-se também as inúmeras iniciativas com esse perfil na cidade de Pelotas, no sul do Estado, como a Casa Las Vulvas (2015) – objeto de interesse desta pesquisa – e mais recentemente o Ateliê Corredor 14 (2018). Essas e outras iniciativas de mesmo porte, comprovam a necessidade de muitos agentes se auto-organizarem e buscarem estratégias para romper com o isolamento e inserir-se num circuito mais amplo.

3. A EXPERIÊNCIA DA CASA CULTURAL LAS VULVAS EM PELOTAS (RS)

Como vimos no capítulo anterior, o sistema de arte contemporânea é uma trama complexa de relações formada entre os diferentes agentes do campo artístico e instituições que atuam na legitimação e vinculação de práticas e produções artísticas, considerando posições hierárquicas dentro dessas dinâmicas. Essas instituições atuam de maneira variada: são os museus, as galerias comerciais, os grandes eventos como bienais e feiras de arte, os espaços de formação como universidades e ateliês de artistas, entre outras posições e agentes que compõe o que podemos chamar de *circuito hegemônico*.

Por outro lado, uma gama de profissionais do campo artístico, busca maneiras de inserir-se no sistema artístico contemporâneo e que, por diferente motivos, seja pela necessidade de investir em produções menos imbricadas nas lógicas do mercado da arte, seja pela falta de espaço para atuação nas instituições culturais de vinculação e legitimação com trajetória mais consolidada, por exemplo, buscam através de experiências de auto-organização, atuar no que conhecemos como *circuito independente* ou *alternativo*.

Tal qual aponta Bohns (2010), às dinâmicas do sistema de arte contemporânea, atualmente, possibilitam que artistas atuantes fora dos grandes centros urbanos que anteriormente constituíam os principais núcleos de produção e divulgação artística, possam se manter conectados aos acontecimentos do mundo da arte, graças ao avanço das novas tecnologias da informação.

Muitos profissionais atuantes em cidades localizadas longe dos grandes centros de efervescência artística transitam entre diferentes cidades, eventos e programas de residência, utilizam das táticas e estratégias comuns aos artistas no sistema contemporâneo da arte. Tudo isso, é alicerçado e possibilitado graças às facilidades proeminentes do mundo on-line que desfez as fronteiras informacionais e comunicacionais ampliando a possibilidade de uma atuação da rede de contatos entre os diferentes agentes do campo.

No entanto, é possível perceber que, por conta das especificidades desses locais, a atuação dos agentes do sistema artístico, não se baseia, necessariamente, nas mesmas condições em que centros urbanos e culturais com seu sistema de arte quase que ou plenamente desenvolvido. Como observa Felipe Caldas:

Em ambientes institucionalmente frágeis, a economia de afetos sobrepõe-se a qualquer outro critério. O discernimento crítico, quando existe, fica nos corredores, nas mesas de bares, nas conversas entre amigos e ganha contornos de intriga e transparece em possíveis convites, breves escolhas, que, geralmente, envolvem um pequeno retorno simbólico. Quando não há mercado de compra e venda efetivo, não há um amplo público, não há colecionadores, não há jornalismo cultural ou grande visibilidade, aliado à existência de pouquíssimos espaços de legitimação e exibição, juntamente com um corpo de produtores restrito, ou seja, quando inexiste uma circulação ampla, as relações de afeto, são fundamentais em um processo de cooperação e, igualmente, de competição entre os grupos. (CALDAS, 2020, s/p).

Caldas se refere aqui a sua experiência na cidade de Pelotas no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul quando atuou como professor substituto na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e estabeleceu relação com o grupo de artistas responsáveis pela idealização de um espaço independente, o ateliê Corredor 14, mas essa reflexão/análise pode ser aplicada a outros cenários e circuitos de arte que operem na mesma lógica.

A fim de cumprir as expectativas de seus agentes, esse espaço atua da mesma maneira que muitos outros espaços autônomos e independentes pelo Brasil todo, ou seja, teve a necessidade de criar estratégias de atuação dentro do sistema de arte com liberdade de experimentação. O autor destaca que na cidade de pelotas tudo acontece em torno, ou a partir da universidade – a realidade de muitas outras cidades do interior do estado onde artistas e coletivo se reúnem para fazer valer suas práticas a atuações, em decorrência de diferentes fatores que vão desde a inserção de muitos dos docentes no circuito artístico gaúcho, o desenvolvimento de projetos de extensão e pesquisa que dialogam com temáticas contemporânea e debates atuais, até o fato de que, em muitos casos, a universidade é o único local que possui estrutura de ateliê e laboratórios onde os artistas podem aprender e desenvolver suas práticas.

Através de uma série de questões, Caldas descreve as indagações dos artistas deslocados no que ele define como “a sombra” do sistema:

Eles dizem-nos o seguinte com suas ações: Se aqui não é o centro do país, nós fazemos daqui o nosso trampolim. Se as instituições reconhecidas não nos aceitam, o mercado de compra e venda não nos incorpora, tornamo-nos nós mesmos a instituição e fundamos o nosso mercado, não, necessariamente, para negar o já existente, mas para ocuparmos um lugar na paisagem visível. Se determinados espaços regulam a entrada, estabelecem protocolos, nós fundamos o nosso espaço com nossas próprias regras. Se não há lugar, nós fundamos o lugar, se não há reconhecimento, nós reconhecemo-nos, se não há dinheiro, existe afeto, vontade, suor e sonhos, mas não fazemos para as ações ficarem entre nós, e sim, para nos projetar ao mundo. (CALDAS, 2020, s/p)

Os dilemas dos artistas do Corredor 14, estão bastante conectados às discussões presentes no circuito alternativo desde muitos anos antes, com a circunstância de estarem localizados numa cidade do interior. Apesar de ser um projeto relativamente recente, concebido no ano de 2018, essas questões estão presentes nos diferentes agenciamentos coletivos de artistas que surgiram no interior do Rio Grande do Sul desde meados de 2012, como citado no capítulo anterior. No caso específico de Pelotas, a cidade tem demonstrado terreno frutífero no destacamento de artistas e iniciativas coletivas. Sobre uma dessas experiências que nos deteremos a seguir. Idealizada em 2015, a Casa Cultural Las Vulvas foi inaugurada num casarão antigo no centro de Pelotas.

Antes disso, vale fazer uma breve consideração sobre o desenvolvimento do cenário artístico de Pelotas e quais fatores favoreceram o fortalecimento da cena cultural no sul do estado.

3.1. Breves considerações sobre o sistema de arte em Pelotas

Anteriormente pudemos perceber alguns fatores que auxiliaram no fortalecimento de um sistema de arte contemporânea mais consolidado na cidade de Porto Alegre. No caso de Pelotas, algumas iniciativas correspondem a esforços travados para consolidar espaços de formação em artes por um elite que buscava afirmar sua posição intelectual e cultural: é o caso das tratativas referentes à fundação da Escola de Belas Artes, a EBA.

Não cabe aqui descrever as características sociais e políticas¹⁷ que complexifica a consolidação de um imaginário forjado por essas elites para a consolidação de espaços de formação em artes, mas destaca alguns pontos que antecipam Pelotas a outras cidades do interior do Rio Grande do Sul em relação aos valores estabelecidos à cultura. Essas

¹⁷ Pelotas, fundada no século XVIII a partir de um pequeno povoado, é considerada um dos municípios mais importantes do interior do estado do Rio Grande do Sul. Em meados de 1834, foi elevada à categoria de cidade com o nome de Pelotas. Atualmente, a cidade é conhecida como a Capital Nacional do Doce, em razão de uma matriz econômica do intercâmbio charque-açúcar que remonta ao período colonial. A tradição doceira da cidade tem relação com a exportação de charque pelos "barões da carne-seca" que, por sua vez, traziam grandes quantidades de açúcar que se tornavam doces de tradição portuguesa. Um dos eventos mais conhecidos da cidade é a Fenadoce, uma festa gastronômica que ocorre anualmente, atraindo turistas de todo país. Além disso, Pelotas é uma cidade com forte tradição cultural, marcada pela preservação de prédios históricos e pela atividade comercial em antiquários. (Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/>)

características começam a se desenvolver no século XIX e XX e têm ligação direta com os hábitos das elites econômicas da região:

Como foi no século XIX, em uma Pelotas rica e poderosa, com sua orgulhosa oligarquia rural e a riqueza advinda da indústria de saladeiril, que as artes começaram a fazer parte das práticas sociais, a cidade se identificou com o estilo praticado na época, que era o acadêmico. Foi esta mesma sociedade que estabeleceu valores que permaneceram vivos na cidade, como o valor dado à cultura. Ao longo do tempo, o poder econômico e político vai sendo perdido, mas um grupo de pessoas, que configura a elite cultural da cidade, mantém os valores estabelecidos no passado. (MAGALHÃES, 2012, p.99-100).

Uma cidade com tradição na área cultural como Pelotas precisava ter sua própria instituição de ensino em Artes. Porto Alegre, por exemplo, tinha sua instituição de ensino superior em arte desde 1908, o Instituto Livre de Belas Artes, e junto disso, um cenário artístico ia se configurando rapidamente, sendo a instância oficial de formação de artistas e na promoção de eventos. Em 1925, se realizavam os primeiros salões e passou-se a contar com a presença de críticos de arte nos jornais desde 1928.

Foi só em 1949, que surge a Escola de Belas Artes de Pelotas, num período em que o centro do país (São Paulo e Rio de Janeiro) já se caracterizavam por um cenário artístico influenciado e constituído pelo movimento modernista. O surgimento da EBA é dado pelos esforços e pretensões particulares da artista Marina de Moraes Pires (28 de setembro de 1896 – 4 de janeiro de 1983).

Professora de desenho [...] identificava-se, pela origem da sua família, com o grupo social pelotense detentor de poder econômico e formação cultural que, assim articulados, eram atributos frequentes dos políticos e intelectuais da cidade no período. Dessa forma, a idealização do projeto da Escola de Belas Artes participou nesse contexto, e em consonância com o mesmo, como expressão de Marina pela constituição de um espaço no qual seus anseios culturais poderiam tomar forma. Obtendo o apoio de vários segmentos sociais, Marina de Moraes Pires conseguiu inaugurar a escola em 19 de Março de 1949 [...] (MICHELON, Francisca; SILVA, Úrsula Rosa da; DIAS, Katia Helena Rodrigues, 2012, s/p)

A EBA enfrentou dificuldades até conseguir sua federalização, apesar de declarada como instituição de utilidade pública, funcionava de maneira particular. No final da década de 1960 foi criada a Universidade Federal de Pelotas, e a Escola de Artes é integrada aos demais cursos e escolas que vieram a compor a UFPEL. Posteriormente é criado o Instituto de Artes e em 1972, a EBA e I.A são fundidos “*O Instituto de Artes incorpora o patrimônio, os*

professores e funcionários da EBA e passa a denominar-se Instituto de Letras e Artes D. Carmen Trápaga de Moraes (ILA)” (MICHELON; SILVA; DIAS, 2012, s/p).

O desenvolvimento de um sistema de arte local passa também pela presença do artista italiano Aldo Locatelli (18 de agosto de 1915 – 3 de setembro de 1962) que ministrava aulas na EBA e trabalhou na decoração da catedral São Francisco de Paula e, já nos anos de 1980, do crítico Nelson Abott de Freitas como responsável pelo espaço destinado à cultura no jornal Diário Popular.

Além disso, o artista pelotense Leopoldo Gotuzzo (8 de abril de 1887 – 11 de abril 1983), que estudou na Itália e possui certa relevância nacional, pois vivia e trabalhava no Rio de Janeiro, também teve papel determinante para germinação de um sistema de arte na cidade de Pelotas. Leopoldo Gotuzzo, em 1955, remeteu a primeira coleção de pinturas para a Escola de Belas Artes, foi o patrono na EBA em sua fundação e tentou formar um museu de artes, a partir da doação de suas pinturas para o acervo da instituição. O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) foi fundado em 1986 pela Universidade Federal de Pelotas.

Essas figuras marcaram o meio artístico de Pelotas e cumpriram papel determinante na legitimação das instituições ali criadas, por conta da atuação e pela projeção de suas produções em âmbito nacional. Dessa forma, Pelotas buscava afirmar-se no cenário cultural do estado.

Atualmente, o Instituto de Artes da Universidade Federal de Pelotas exerce importante papel na configuração de um cenário artístico. Segundo Bohns (2012), muitos docentes do curso são também artistas e isso reflete em um incorporamento teórico sobre suas produções artísticas, bem como em uma integração com a produção artística realizada em outros lugares do país e do mundo, pois muitos precisaram buscar qualificação em outras universidades. Em 2010, foi fundado o curso de pós-graduação em artes da UFPEL foi reconhecido pela CAPES.¹⁸

Apesar da importância da Universidade no contexto local para formação de profissionais em artes visuais e para a realização de atividades que possibilitam uma maior compreensão do público sobre os códigos e linguagens contemporâneas das artes, uma gama de profissionais acaba não encontrando maneiras de atuar e viver de produção. Essa é

¹⁸ Os cursos de Artes Visuais em diferentes universidades do Rio Grande do Sul foram viabilizados a partir da formação de docentes nas primeiras turmas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fundado em 1991. O caráter pioneiro do PPGAV-UFRGS facilitou a expansão de cursos posteriormente em Santa Maria e, em seguida, em Pelotas.

realidade de diversas cidades do interior que possuem faculdades e universidades que ofertam cursos de graduação de bacharelado em Artes Visuais, mas ainda não possuem um circuito artístico bem consolidado¹⁹. Dessa forma, artistas precisam encontrar meios de sobreviver e se sustentar investindo tempo na formação como professores e pesquisadores, muitas vezes relegando sua produção artística ao segundo plano.

A existência de algo que possamos chamar de mercado de arte, ainda que incipiente, numa cidade periférica que atualmente não se destaca pelo crescimento econômico (muito pelo contrário) pode parecer improvável aos olhos de qualquer pessoa sensata. Não obstante, a presença de artistas produtivos que disputam os mesmos espaços já se tornou um fator decisivo na constituição de público fruidor. (BOHNS, Neiva, 2010, p.727)

Nesse sentido, a auto-organização de artistas em espaços coletivos autogestionados tem se mostrado uma ferramenta poderosa de afirmação de um lugar para incentivo de produções e no fomento de uma cultura em que o público possa consumir, adquirir produções artísticas e, ao mesmo tempo, proporcionar espaços de formação e reflexão em artes visuais, como afirma Caldas (2020), que instalem novos modos de ver, ser e estar naquele local.

Os espaços autônomos e independentes no contexto de cidades como Pelotas, possuem uma “função social e pedagógica para a cidade” onde geralmente há pouco espaço para manifestações artísticas fora do contexto acadêmico, desafiando também os protocolos disciplinares da universidade. Além do mais recente Corredor 14, podemos citar diversas iniciativas de auto-organização de artistas e coletivos como a Casa Cultural Las Vulvas (objeto de interesse dessa pesquisa), o Relva Cultural²⁰, Projeto Antessala²¹, entre outros.

Essa pesquisa debruça um olhar sobre a experiência de um espaço cultural surgido no ano de 2016 e que resgata a tradição de antigos agenciamentos de artistas atuantes nos anos de 1960 e 1970, quando mulheres se reuniam em ateliês e espaços coletivos para promover suas práticas e produções e refletir sobre a exclusão das mulheres na História e no sistema da arte de um modo geral.

¹⁹ Aqui pode-se considerar tanto a existência de um “mercado” que possibilite relação de compra-venda de obras, mas também as múltiplas possibilidades de atuação que inclusive questionem esses lugares comuns, mas possibilitem o desenvolvimento de proposições radicais ou conectadas com demandas territoriais da comunidade local.

²⁰ O Relva Cultural é um espaço cultural e colaborativo, fundado em 2021, onde artistas e coletivos podem realizar projetos de residência artística e ateliê. A artista Jéssica Porciúncula possui um ateliê no espaço junto ao coletivo Nuvem Nomade, coletivo artístico e agroecológico que integra.

²¹ O Projeto Antessala é um ateliê coletivo e canal de produção de práticas e conteúdo audiovisual e sonoro. Fundado em 2018.

3.2. Casa Cultural Las Vulvas: entelaces entre lugar e a prática feminista

La iniciativa es uno de nuestros pocos tesoros, nos exige horizontes y sueños propios y no prestados, nos exige acrobacias y flexibilidades insospechadas para bailar cada día una coreografía nueva, distinta, imprevista e indigesta.
Mujeres Creando

Constituída a partir do espaço cultural ArtCidade Criativa²², a **Casa Cultural Las Vulvas** nasceu em 2016 na cidade de Pelotas, por iniciativa do casal de produtoras e gestoras culturais Cássia Cavalheiro (1989) e Ana Claudia Godois (1994), integrando posteriormente a artista visual Jéssica Porciúncula (1992), que buscou a casa na intenção de realizar sua primeira exposição individual denominada Nebulosa em 2016.

O Las Vulvas era espaço privado de interesse público, servia como moradia para as integrantes que residiam no casarão localizado na Rua Padre Anchieta, número 949, no centro de Pelotas.

Figura 24 - Fachada da Casa Cultural Las Vulvas



²² Fundada em 2014, a ArtCidade Criativa foi um espaço cultural independente em Pelotas que teve como objetivo viabilizar um espaço de formação em economia criativa, além de facilitar parcerias entre artistas e instituições privadas e auxiliar na gestão de recursos para editais públicos.

Figura 25 - Registro da exposição Nebulosa da artista Jéssica Porciúncula



O surgimento deste espaço tem relação com uma série de fatores. O primeiro, diz respeito a uma característica evidente de municípios como Pelotas. Trata-se do fato de ser uma cidade universitária, onde os jovens estudantes passam a residir de maneira permanente ou temporária. É o caso do grupo de mulheres que se reuniu em torno do Las Vulvas. Cássia é natural de Bagé, RS, Ana Claudia de Taquaraçu do Sul, RS e Jéssica de São Luiz Gonzaga, RS. A artista Jéssica Porciúncula descreve que “*existe uma egrégora que movimenta a cena cultural da cidade de tempos em tempos*” (em entrevista, dezembro de 2022).

“Eu sinto que Pelotas tem essa uma força underground, porque tem muito artista, tem demais aqui isso, tanto da própria universidade quanto da própria história da cidade, eu acho, sabe? Porque é uma cidade antiga, é uma cidade também no sul do Sul, sabe? Tem uma melancolia aqui é uma coisa, né, que gera uma potência criativa. Só que é isso, essa cidade não tem infraestrutura cultural pra poder bancar a demanda criativa e cultural que a cidade proporciona. Então, acaba que fica nesses nichos, fica nessas bolhas mas e daí, o que o que se alastra por baixo da mesa é de outra ordem, né? É isso, existem hoje em dia, vários coletivos aqui atuando, várias outras dinâmicas [...]” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022)

Outro aspecto alusivo ao seu surgimento tem relação com o período de ascensão de mobilizações populares que desencadearam um fenômeno de redespertar feminista²³ no Brasil

²³ As ondas do feminismo se referem a diferentes períodos históricos em que o movimento feminista se desenvolveu e evoluiu. A primeira onda do feminismo surgiu no final do século XIX e início do século XX, com o objetivo de lutar pelos direitos das mulheres, incluindo o direito ao voto e à educação. A segunda onda surgiu nas décadas de 1960 e 1970, e teve como foco a igualdade de gênero em todas as esferas da vida, incluindo o acesso a oportunidades de emprego e a igualdade salarial. Já a terceira onda, que começou na década de 1990, enfatizou a diversidade de experiências das mulheres e a luta contra a opressão em todas as suas formas, incluindo o racismo, a homofobia e a transfobia. Alguns pensadores também identificam a existência de uma

e no mundo. Uma nova geração de feministas que têm utilizado diferentes estratégias de atuação, impulsionadas pelas mídias digitais e rompendo com discursos e narrativas historicamente construídas. Essa série de mobilizações tem sido popularmente denominada como Primavera Feminista²⁴, e tem reverberado inclusive no mundo da arte.

Assim como nos anos de 1970, quando o mundo viu aflorar a segunda onda do feminismo e com ela uma nova consciência social da condição das mulheres na sociedade, o mundo da arte também passou, através da produção crítica e artística de diversas mulheres, ao exercício de recuperação histórica em relação a produção e atuação de mulheres artistas, tendo como expoentes no ocidente as artistas Judy Chicago, Martha Rosler, Eva Hasse, entre outras, e as historiadoras e críticas de arte Griselda Pollock e Linda Nochlin, autora do clássico “Por que não houve grandes mulheres artistas?²⁵”, publicado em 1971 na revista ARTnews.

Nesse período, surgem os primeiros espaços feministas de arte dispostos a debater temas relacionados ao papel da mulher nas narrativas oficiais da história da arte. Eram espaços onde grupos de artistas buscavam alternativas para atuar conjuntamente, vincular suas produções e qualificar sua formação:

Entre 1972 e 1973, galerias como A.I.R, primeira galeria cooperativa de artistas femininas nos Estados Unidos e The Woman’s Building em Los Angeles, Califórnia, foram criadas por algumas mulheres que constituíram grupos para fundar seus próprios 43 espaços de arte. The Woman’s Building foi fundada por Judy Chicago, Sheila de Bretteville e Arlene Raven em 1973, no espaço foram organizadas e promovidas inúmeras atividades com foco na arte feminista, como aulas de artes visuais, design gráfico e artes gráficas, arte performática, vídeo e artes literárias. (CAVALHEIRO, 2022, p. 43).

quarta onda, essa mais recente com influência direta dos meios digitais e que busca combater o assédio sexual e a violência contra as mulheres, além de defender a representatividade feminina em espaços de poder. O termo “onda feminista” foi utilizado a primeira vez em 1968, num artigo do New York Times pela feminista Martha Weinman Lear. (Fonte: Enciclopédia Mulheres na Filosofia UNICAMP. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>)

²⁴ A "Primavera Feminista" se refere há uma série de manifestações que tiveram como objetivo chamar a atenção para as questões relacionadas à igualdade de gênero e ao fim da violência contra as mulheres. O termo "Primavera Feminista" foi utilizado pela primeira vez em 2017, quando ocorreram diversas manifestações e protestos em vários países do mundo, incluindo o Brasil, Estados Unidos, Espanha e Argentina. As mulheres começaram a se organizar realizando protestos, greves, marchas e outras ações de ativismo para chamar a atenção do público e dos governos para as suas demandas. Entre as principais pautas da "Primavera Feminista" estão a luta contra a violência de gênero e a ampliação da representatividade feminina na política e em outros espaços de poder, o acesso à saúde sexual e reprodutiva e o combate ao assédio sexual e moral.

²⁵ “Why have there been no great female artists?” foi traduzido em português no ano de 2016 pela Edições Aurora. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>

Vale ainda destacar o surgimento, em 1973, do *Feminist Studio Workshop*, uma escola de arte alternativa em Los Angeles, também idealizada pela artista Judy Chicago. Ainda, como citado anteriormente, no primeiro capítulo desta dissertação, as pautas feministas desencadearam uma série de espaços e organizações coletivas de mulheres que fizeram valer suas vozes como o *Artist Worker Coalition*, *Artists 'and Writers' Protest*, *Black Emergency Cultural Coalition* e o *Woman Artists and Revolution*, que reivindicavam um lugar crítico frente às dinâmicas do sistema da arte contemporâneo dominado majoritariamente por figuras masculinas.

Atualmente, a nova onda do feminismo tem implicado novos debates e inclusive, conquistado uma gradual mudança estrutural. As redes sociais impuseram-se como recurso para disseminação das pautas de interesse desses novos ativismos insurgentes. No Brasil, as jornadas de junho de 2013 inauguraram uma nova geração política que atuava a partir de inúmeras frentes, como as ruas e as redes sociais. É nesse contexto que começa a se popularizar a Marcha das Vadias, onde os corpos passam a ser utilizados como recurso de confronto a discursos misóginos.

As manifestações de junho de 2013 no Brasil, prepararam o terreno para que mulheres ocupassem as ruas a partir dos próximos anos, fortalecendo as pautas feministas cada vez mais. Alguns desdobramentos desse período foram o ato nacional Fora Cunha!, a Primeira Marcha das Mulheres Negras, a quinta Marcha das Margaridas (mulheres trabalhadoras do campo), todas em 2015. No ano seguinte, eclodem manifestações contra a violência doméstica e sexual e surgem as primeiras ocupações de mulheres que reivindicavam abrigo e assistência para mulheres em situação de violência, a exemplo da Casa de Referência da Mulher Tina Martins, em Belo Horizonte, e a Casa de Referência Mulheres Mirabal, em Porto Alegre. Os espaços funcionam não só como espaço de acolhimento, mas como espaços de formação política e promoção de atividades culturais.

Em 2017, um momento histórico marca a força da Primavera Feminista. A filósofa e ativista negra estadunidense Angela Davis proferiu um discurso na *Women's March* (Marcha das Mulheres) na cidade de Washington, quando Donald Trump assumiu como presidente dos Estados Unidos. Naquele ano, o 8 de março pelo mundo todo convocou uma greve geral de mulheres contra a violência e o aumento dos números de feminicídio com o lema “*se nossas vidas não importam, que produzam sem nós*”.

Em entrevista²⁶, Cássia Cavalheiro ressalta que a fundação da Casa Cultural Las Vulvas é atravessada por essas questões, destacando que o discurso feminista se fortaleceu na ocasião de uma performance ocorrida na Universidade Federal de Pelotas que repercutiu nacionalmente de forma negativa, desencadeando a mobilização de diversas mulheres em torno de pautas feministas na cidade. A gestora percebeu que iniciativas como a Las Vulvas não eram casos isolados no contexto artístico latino-americano, mas um fenômeno que passou a se tornar frequente entre artistas mulheres de diversos países.

“São coisas assim, que a gente tem acaba tendo certeza quando o tempo passa, sabe. Quando a gente está vivendo aquele momento, e a gente está dentro daquele momento, a gente às vezes não percebe o quanto é influenciada por aquilo que está vivendo. Então assim, a própria casa Las Vulvas surgiu de uma necessidade nossa ou de um destino daquilo que a gente tava vivendo. Como existiam várias outras casas que nem a Casa Las Vulvas sem a gente saber. A gente agora olhando, agora sabendo, são casas que surgiram um pouco antes, durante, e casos que surgiram um pouco depois e que a gente foi ficar sabendo só com o mapeamento que a gente percebeu. A gente faz parte de um coletivo de mulheres e LGBTQIA+ que pela geração que vivem, pelo momento histórico que vivem, pelo nosso caráter também individual assim de identidade, mas que também é coletiva, enquanto artista, gestora cultural, feminista, mulheres LGBTQIA+, a gente percebeu que a gente faz parte de um coletivo. Esse movimento não é uma coisa que surgiu em Pelotas com a Casa Las Vulvas. Mas, que outras casas e outras mulheres e outras pessoas LGBTQIA+ também tavam nesse movimento.” (Cássia Cavalheiro, em entrevista, 2022).

Como um de seus desdobramentos mais recentes, as gestoras da Casa Cultural Las Vulvas produziram uma publicação em formato de zine, lançado virtualmente, contendo um mapeamento de casas culturais feministas pela América Latina, realizado entre 2017 e 2020. Entre os espaços mapeados estão a Casa Cultural Gran Sur e Casa Sofia, na Argentina; Casa Chama e Casa xoTTT, no Brasil; La Morada Casa Cultural Feminista, La Redada e Yukasa Feminista na Colômbia; Casa Revueltas, no Chile; Punto Gozadera, no México; e El Nido/ El Nidx, no Peru.²⁷

²⁶ Entrevista concedida à autora em dezembro de 2022.

²⁷ O Zine Casas Culturais Feministas da América Latina foi publicado e está disponível de modo online através do link: https://issuu.com/casalavulvas/docs/zine_casas_culturais_feministas_da_al

Figura 26 - Capa do zine Casas Culturais Feministas da América Latina



Em comum, espaços independentes que reivindicam essa pauta, buscam afirmar uma posição dentro do sistema da arte que se redesenha a partir dessa primavera feminista. Esse boom está refletido dentro das universidades, com número maior de pesquisas voltadas a questões de gênero. De acordo com Moraes e Farias (2018, p. 207) dados preliminares indicam que as pesquisas sobre o tema estão presentes em 272 grupos e linhas de pesquisa da CNPq, e os temas variam nas mais diversas áreas do conhecimento.

No campo das artes visuais a temática voltou à pauta das discussões refletindo não só no circuito alternativo, mas também no circuito hegemônico. Nos últimos anos, algumas das maiores instituições museais do Brasil promoveram uma série de programações ampliando o debate sobre a produção de artistas mulheres. É o caso do MASP, que em 2017 realizou a mostra *Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017*”, trazendo a obra do grupo de ativismo feminista pela primeira vez ao país, traduzindo suas obras para o português e ganhando uma versão própria da clássica obra que questiona a composição do acervo do Metropolitan Museum of Art de Nova York, de 1989. No caso do museu paulista, 6% dos trabalhos expostos foram realizados por mulheres, enquanto 68% das mulheres retratadas estavam nuas.

O MASP passa a empreender um esforço de ampliação do número de artistas mulheres em seu acervo. Entre 2018 e 2019 promoveu seminários e publicações sobre a temática feminista, além das exposições *Histórias das Mulheres: Artistas até 1990* (2019) e *História*

Feministas: Artistas depois de 2000 (2019). Também em 2018, a Pinacoteca de São Paulo recebeu a mostra Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985 com curadoria da britânica-venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e da argentina Andrea Giunta, convidada, em 2020, para curadoria-geral da 12ª edição da Bienal do Mercosul, que apostou na temática com Feminino(s) Visualidades, Ações e Afetos. A mostra não chegou a acontecer por conta da pandemia da Covid-19, tendo investido em uma série de atividades que ocorreram de modo virtual.

Fetter (2014, p.61) afirma que o sistema artístico encara um período de mudanças lentas, mas irreversíveis. Em entrevista para o projeto *“A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais”*, publicado em 2014, a pesquisadora aponta alguns dados sobre o contexto do mercado da arte no ano de 2013 em que afirma que a lista de artistas mais valorizados do mundo naquele período, entre os artistas modernos, é formada basicamente por artistas homens. Entre os 10 mais caros de 2013 não há nenhuma mulher.

Ao se deparar com a produção artística mais recente, essas diferenças começam a manifestar uma mudança que, segundo Fetter, é geracional, ou seja, quanto mais acesso à formação para homens e mulheres, mais a produção de artistas mulheres ganha destaque entre os compradores. No entanto, existe ainda uma diferença substancial. Cerca de 40 mulheres ocupam a lista dos 300 artistas mais procurados das plataformas de vendas online, o que representa pouco mais de 10% (FETTER, 2014, p.61).

Ainda Fetter, ao se referir ao contexto institucional dos espaços museais de Porto Alegre, afirma que os homens predominam nos cargos de direção e curadoria, apesar da maioria das equipes serem formadas por mulheres. Um destaque se dá por uma grande atuação de nomes femininos em galerias pelo Brasil, uma condição que se aplica ao contexto brasileiro. Essa inserção das mulheres em posições de destaque no mercado comercial possibilita profundas mudanças para uma maior visibilidade de artistas femininas no mercado através de representação dessas galerias chefiadas por mulheres (2014, p.64).

No que tange o circuito alternativo, esses espaços culturais feministas aparecem não só como estratégia de legitimação de suas práticas artísticas, mas também como afirmação de uma identidade. Essa é uma característica dos movimentos sociais atuais, onde a formação de identidades culturais coletivas constitui um elemento central de sua conformação (TRUJILLO, 2006, p.65).

A artista Jéssica Porciúncula, descreve que a iniciativa marca um momento importante de sua trajetória pessoal. Nascida e criada por uma família de tradição evangélica, a cidade de Pelotas e o ambiente da UFPEL foram definidores para que a artista se entendesse como mulher na sociedade, na ocasião da fundação da Las Vulvas. Atualmente, Jéssica se define como pessoa não-binária, autodefinição que parte de uma leitura sobre o gênero que tem bases na teoria queer e transativista. No entanto, a artista ressalta que naquele momento, o espaço tinha intenção de focar no protagonismo de mulheres, tanto no sentido da elaboração de sua programação, mas pelo fato do corpo de gestão do espaço ser constituído por mulheres de orientação LGBTQUIA+:

“[...] tinha essa questão de sermos só mulheres na casa e a gente querer dar essa cara a tapa, sabe? De propor então coisas, sempre com um protagonismo feminino ou um protagonismo LGBT, de pessoas negras. Não que necessariamente todos os nossos eventos eram eventos feministas, mas era essa a dinâmica, da gente querer dar visibilidade sim a quem não tá tendo espaço e ao mesmo tempo não vai ser majoritariamente [um espaço] de homens heterocis, né? Essa aqui era uma comoção coletiva que a gente tinha e foi e foi indo assim a proposta” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022).

Tanto nos relatos de Jéssica, quanto de Cássia, uma questão que aparece presente na concepção da Las Vulvas parte da intenção de suas gestoras de proporcionar um ambiente seguro para mulheres. Cássia aponta que a partir do momento em que assumiu seu relacionamento com a também gestora e produtora cultural do espaço Ana Claudia Godois ambas sofreram com a violência lgbtfóbica e machista. A criação de um espaço onde mulheres definem suas próprias regras, vem da necessidade, nas palavras da produtora: *“o momento que a gente mudou de endereço, a gente mudou também a identidade do espaço cultural que era nosso trabalho. Quando a gente fortaleceu lá passou a ser a nossa fonte de renda.”*. E complementa: *“a gente queria criar narrativas que fossem contra aquilo que a gente viveu dentro da arte da cultura, que foi momentos de machismo e LGBTfobia e, enfim, foi assim que nasceu a casa Las Vulvas em Pelotas (em entrevista, dezembro de 2022).*

“Hoje em dia, por exemplo, se tu vai em outros lugares e sofre algum tipo de assédio, sofre algum tipo de de questões e toda a organização é de homens é muito difícil tu encontrar um lugar seguro pra ti poder se colocar. Eu percebo que lá a gente conseguia, ao menos nessa época, época que a casa tava funcionando, não só durante o tempo que eu estava lá, mas isso, a existência da casa e do projeto como um todo foi sempre eu acho que essa possibilidade de um lugar seguro tanto pra ti, para as mulheres, público LGBT, negros e indígenas poder ter um lugar de acolhimento, algum lugar que dá de fato visibilidade, dava protagonismo, sabe?

*Porque é isso, os outros lugares a gente tá sempre disputando com os caras, disputando um espacinho, né? [...]
A maioria dos espaços culturais mesmo é um macho que está lá na cabeça sabe? E era um movimento que era a demanda que a gente tinha, eu sinto, sabe? Tipo isso, era latente nos nossos corpos. Por isso que eu acho que foi tão potente como um coletivo. Eram assédios e violências que a gente sofria e que a gente percebia. A imagem da mulher vem sofrendo sim desde sempre. Então foi obviamente de extrema importância assim pra cena cultural.” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022)*

Atualmente, Jéssica avalia que um espaço como a Las Vulvas, que levanta uma bandeira de maneira tão eloquente e definidora de sua própria conformação, apesar de potente, tem consequências no que ao tange acesso a outros públicos e mesmo à própria estrutura machista da sociedade, ainda mais se tratando de uma cidade no interior do estado. Cássia afirma que era uma luta diária para que a casa conseguisse um lugar de visibilidade e respeito: *“Só pode mulher?”*, *essa é a pergunta que mais nos faziam, sabe?* (em entrevista, dezembro de 2022). Jéssica também ressalta esse conflito:

“O que eu sentia na época que gerava muitas discussões também era se os eventos podiam ter homens ou não. Tipo nossos eventos sempre foram abertos pra todo mundo, só que como a gente tinha um discurso de protagonismo feminino ia majoritariamente mulheres e muitos homens falavam assim “nossa não, eu não me sinto confortável”, digamos era engraçado às vezes, a gente pensava “ah não se sente confortável porque tu deve ter algum pé preso em algum lugar né? [risos] Claro, porque tu mesmo que está se colocando nessa limitação assim, de pensar que uma produção feita por mulheres é apenas para mulheres e não para a comunidade em geral. Óbvio que um cara pode contemplar um trabalho de uma mulher.” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022).

Nesse aspecto, a artista ressalta que existe um *“pensamento branco-cis-hetero-masculino”* de que a produção de mulheres seriam exclusivamente voltadas a esse público, trazendo à tona um dos aspectos mais radicais da crítica feminista sobre os discursos histórico-artísticos estabelecidos: a categoria de artista mulher como uma definição genérica que acaba por sugerir que o *“masculino”* diz respeito à norma, ao universal e de que artistas mulheres seriam *“obrigadas”* a enfrentar uma retórica de exclusão cada vez que decidem atuar no meio artístico.

Outra consideração importante se dá a partir da escolha do nome: Casa Cultural Las Vulvas e os debates e embates que suscitam sobre as limitações das representações do feminino a partir das características biológicas e sexuais.

O nome e a representação da logomarca da Las Vulvas resgatam uma tradição artística e de embates críticos bastante recorrente entre as artistas feministas dos anos de 1970.

Algumas artistas e críticas da arte reivindicam a ideia de um “imaginário feminino”, ou como definem as artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro, bem como a crítica de arte Lucy Lippard, uma “iconologia vaginal” (MAYAYO, 2011, p.90). Essas representações de formas orgânicas, ou triangulares, que frequentemente caracterizam-se pelo emprego de uma imagem central rodeada de ondulações em torno dela, remetendo a vulva feminina, ou ainda, outras representações mais diretas relacionadas ao corpo da mulher, intencionam uma espécie de expressão do inconsciente da sexualidade feminina, numa tentativa de autoafirmação de sua identidade, enquanto mulher, buscando ressignificar as definições normativas dos corpos femininos, tão representados através do olhar masculino nas artes visuais.

Essas representações do feminino sempre promoveram grandes embates teóricos acerca de diferentes problemáticas que possam estar implicadas. Segundo Mayayo, as críticas feministas Rozsika Parker e Griselda Pollock assinalam que essa glorificação dos órgãos sexuais femininos incorre no risco de perpetuar a sexualização das mulheres, pois reforçam a associação da identidade feminina a termos exclusivamente sexuais (2011, p.107).

Outra problemática é que muitas dessas representações pressupõem a existência de um sujeito feminino universal, ou seja, são indiferentes com respeito aos atravessamentos e vivências relacionadas a questões raciais, regionais, de classe, etc. As feministas negras fizeram críticas importantes acerca da universalização da categoria mulher, reivindicando o discurso histórico da ativista abolicionista Sojourner Truth, em 1842, na Conferência dos Direitos das Mulheres, quando questionou: “E eu não sou uma mulher?”²⁸.

Demais aspectos trazidos para o debate inclui as contribuições mais recentes das teorias feministas que se popularizaram a partir do anos de 1980 e 1990, com olhar voltado para a obra de pensadores pós-estruturalistas franceses²⁹ que questionam a noção de que os sujeitos possuem uma identidade essencial. A definição de gênero, então, se concebe como construção social e cultural em processo de redefinição contínua. Por conseguinte, abre-se a

²⁸ E não sou uma mulher?, de Sojourner Truth. Disponível em:
<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>

²⁹ [...] em particular Jacques Lacan, Michel Foucault e Jacques Derrida. Como aponta Linda Alcoff: “Embora as teorias desses três escritores sejam muito diferentes entre si, todos eles compartilham a ideia de que a concepção humanista de um sujeito autêntico e autônomo sufocado pelo corset da ideologia e da cultura não é senão uma construção ideológica do próprio discurso humanista. O sujeito não é o último bastião da vontade ou da consciência, nem dotado de um conjunto de atributos naturais. Lacan recorre à psicanálise, Derrida à gramática e Foucault à história dos discursos para questionar e “desconstruir” a tese de que o sujeito possui uma identidade essencial e uma personalidade verdadeira reprimidas pela sociedade.” (ALCOFF in: MAYAYO, 2011, p. 109-110).

possibilidade de compreendê-lo de maneira alternativa aos conceitos de masculinidade e feminilidade impostos na sociedade. Identidade sexual ganha múltiplas possibilidades de definição que superam aquelas dadas a partir do sexo biológico.

A experiência da Casa Cultural Las Vulvas reflete a permanência e atualidade desses embates críticos dentro do universo feminista. O fato é que a escolha da palavra “vulva” se apresenta como um potencial político de redefinir experiências corporais das mulheres. A intenção das gestoras é propor um olhar de generosidade para si diante do desprezo masculino em relação a características que são próprias do corpo feminino. Esse nome também, se afirma num lugar de confronto com a centralidade do sujeito político tradicional (masculino) e valoriza as formas verticais e fálicas, como descreveu a produtora Cássia Cavalheiro:

“E esse nome a gente escolheu muito de forma simbólica contra essa ideia muito falocêntrica. [...] O nome Casa Las Vulvas foi um nome simbólico, né? Não é uma genitália, é um nome simbólico. [...] Então assim, a gente não chegou a ter nenhum nenhum problema com nome dentro da comunidade LGBTQIA+, por mais que pudesse ser entendido, por exemplo, “ah é um nome transfóbico excludente, né? Segregador”, como muito se entendeu da casa, em algum momento pelas pessoas que eram homens, brancos, hétero. Mas, as pessoas trans, a genitália não define a nossa identidade, né? Então assim o nome da casa não é uma genitália, é um símbolo, né? E também significa muito pra comunidade LGBTQIA+ que é um símbolo contra o poder falocêntrico, machista, patriarcal, sabe? Então nesse sentido é interessante de notar também que outras casas culturais feministas LGBTQIA+ também tem nomes simbólicos assim. Tem A Virgen de los Deseos, a Casa Xana, a Casa Vulva, que também tinha uma outra casa com esse nome que fechou. Então, são simbologias” (Cássia Cavalheiro, em entrevista, 2022)

Figura 27 - Logo da Casa Cultural Las Vulvas (triângulo)



Figura 28 - Adesivo distribuído na ocasião do evento de abertura da Casa Cultural Las Vulvas com desenho que remete a forma da vulva feminina, em 2016



Figura 29 - “Bruxas” obra em cerâmica exposta em em evento Encontro das Bruxas, encontro de mulheres e LGBTQIA+, com apresentações artísticas, feira de arte e artesanato, rodas de conversas, tatuagem e tarot.



A partir dessa perspectiva, a Casa Las Vulvas também promoveu uma série de atividades artísticas que resultaram na publicação em formato de zine denominado Xoxotas de Pelotas. Elaborado a partir de uma série de encontros no inverno de Pelotas no interior da Casa Las Vulvas, um grupo de artistas elaborou a publicação como uma espécie de “celebração” da própria Vulva. O zine foi publicado pela Editora Caseira e organizado pela poetiza Angélica Freitas, além dela, outras 20 artistas fizeram parte do projeto: Adriana Yamamoto, Alice Porto, Aline Ebert, Bruna Fortes, Camila Cuqui, Camila Hein, Carolina Antunes, Claudine Zingler, Digliane Andrade, Fabiana Faleiros, Francine Antunes, Jéssica Porciúncula, Laura Wulff Schuch, Luiza Eloi, Manuela Soares, Priscila Kruguer, Sarah Domingues Andrade, Stela Kubiaki, Yohanna Leticia e Zheoma Marla. No prefácio da publicação, Angélica Freitas provoca:

Escrever é uma maneira de descobrir o que a gente pensa, desenhar nos ajuda a ver. E ultimamente estamos vendo buetas em tudo. É só ficar quieta olhando que elas aparecem. Nas casas, nos monumentos. Atirando pedras nos carros, acabando com o patriarcado. (Beijo, Lady Incentivo!) Este zine foi, antes de mais nada, uma desculpa para beber quentão juntas no frio deste inverno. É uma celebração das nossas xoxotas. Uma grande siririca lírica. (FREITAS, 2017, 2)³⁰

Jéssica Porciúncula lembra com carinho, mas com ressalvas os encontros e a publicação. Hoje, a artista se identifica como uma pessoa não-binária e se aproximou das causas e reivindicações do transfeminismo, nesse sentido, considera que na época não

³⁰ FREITAS, Angélica (org.). **Xoxotas de Pelotas**. 3. ed. Pelotas: Editora Caseira, 2017.

conseguiram acessar mulheres trans para a realização das atividades que deram origem ao zine, no entanto avalia que foi um movimento importante a realização de encontros em que mulheres pudessem falar e produzir sobre si mesmas e seus próprios corpos:

“Eu acho importante essa revisão crítica sobre o que aconteceu. E na época foi também pra quem estava lá foi maravilhoso. Foi libertador, a gente poder abertamente [...] Falar sobre isso, poder falar a vulva. Poder botar isso na boca, da boca pra fora é uma manifestação de poder assim eu acho. Né? Sobre o próprio corpo. Sobre né? As mulheres que estavam ali envolvidas tinham cada uma suas questões. Então foi um movimento libertador assim, mas que nem eu falei antes, podia ter tido né a presença de outras manifestações junto”. (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022).

Figura 30 - Capa da Zine coletiva Xoxotas de Pelotas

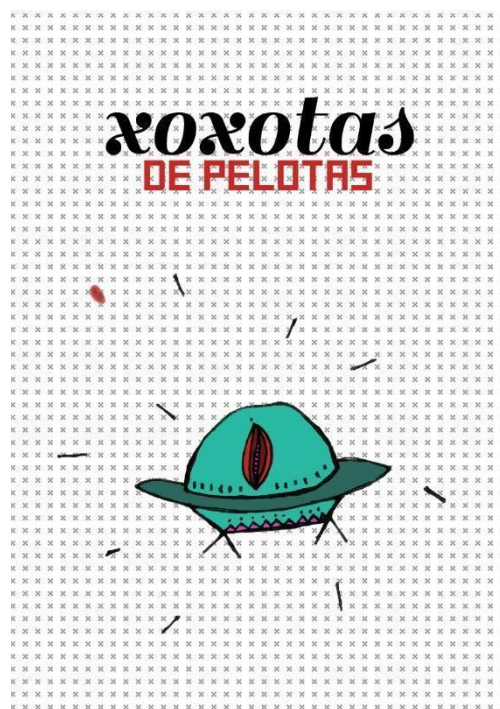


Figura 31



Figura 32

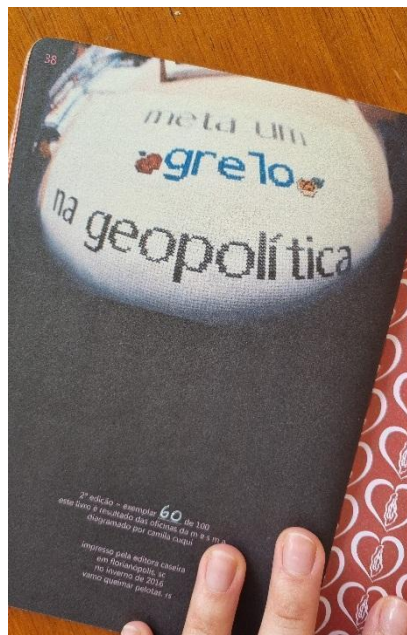


Figura 33 - Imagens do zine Xoxotas de Pelotas (2017)



Podemos perceber a relação que se estabelece entre o público e o privado nas ações e imaginário da Casa Cultural Las Vulvas. A idealização da casa parte da experiência pessoal das gestoras em relação a necessidade de criar um lugar seguro para mulheres, onde pudessem expressar sua sexualidade de maneira livre e onde mulheres e suas produções são priorizadas. Parte, portanto, de necessidades e experiências pessoais.

Espaços autônomos e independentes muitas vezes rompem as fronteiras entre o público e o privado. Muitos agenciamentos são idealizados a partir de espaços residenciais, é o caso da Casa Cultural Las Vulvas, reafirmando um lugar da arte como também lugar da experiência cotidiana, NUNES (2013, p.37) ressalta que isso consiste na criação de um sentimento topofílico:

Utilizar o espaço da “casa” como um lugar de convivência e experimentação envolve diversas camadas de acordos, integrações, limites, regras e afetividades, a tal ponto que nem sempre é possível separar “obra” e “gestão”. Ou, nas palavras de Edson Barrus, “quem constrói do que é construído [...] Há visivelmente um elo afetivo entre o indivíduo e o lugar, que possibilita infinitas atuações dos artistas e do público” (NUNES, 2013, p.37)

A escolha da palavra “Casa” para nomear determinado espaço, dispõe dessa intenção de sentir-se confortável e à vontade em um determinado ambiente ou situação, como se estivesse

em sua própria casa. É um sentimento de familiaridade e pertencimento, onde a pessoa se sente acolhida e segura. Pode ser usada tanto para descrever uma sensação física em um ambiente, como também uma sensação emocional de conexão com as pessoas ao seu redor.

Para além disso, ao analisar de uma perspectiva feminista, essa escolha ganha potencial simbólico significativo. Segundo Trujillo, uma característica do que a autora denomina como “novos movimentos sociais”, incluindo os movimentos feministas, é que por muito tempo eles tiveram suas pautas deslegitimadas por serem centradas em temas que diziam respeito à esfera privada da vida (2006, p. 63).

O movimento feminista dos anos de 1970, criticou essa visão fragmentada da realidade com o *slogan* “O pessoal é político”³¹, colocando pautas na arena pública sobre o trabalho da reprodução social (o trabalho doméstico, o cuidado com os familiares), a violência doméstica, os direitos reprodutivos, o acesso ao mercado de trabalho, etc.

Cássia Cavalheiro reafirma essas questões: *“uma casa porque também, em termos gerais, esses espaços são espaços de moradia também, né? Espaço de acolhimento. São casa, não são um ginásio, não são uma igreja, não são uma escola, são uma casa”* (em entrevista, 2022). A intenção era dar visibilidade para a produção de artistas mulheres, mas além disso, para *“narrativas, essas histórias, essas pessoas, esses corpos”*. (Cássia Cavalheiro, em entrevista, 2022)

Assim como outros espaços autogestionados, a Casa Cultural Las Vulvas questiona essa divisão (público/privado e pessoal/político) desestabilizando os fundamentos que criam e constroem essa oposição (TRUJILLO, 2006, p.71).

Esse romper de fronteiras opera uma mudança na realidade dos sujeitos, mas também da cidade. Há inúmeras maneiras de construir esse “sair para fora”, ou seja, promover micro-transformações na realidade do entorno. A Las Vulvas apostou em muitas delas, fomentando debates críticos, realizando oficinas, conversas informais, programas de residência artística, criação de zines, exibição de trabalhos de artistas e eventos de rua. Essas dinâmicas permitem a promoção de encontros, para a artista Jéssica Porciúncula, ocupar a rua era das mais animadoras possibilidades de financeirização do espaço.

“Teve os eventos de rua, teve dois eventos de rua se não me engano na época que eu tava lá e pra mim também era um dos sonhos, assim, poder ocupar a rua, sabe? Eh,

³¹ "The Personal is Political" é um ensaio de 1970, escrito pela feminista Carol Hanisch, membra do New York Radical Women integrado ao slogan do Movimento de Libertação das Mulheres, durante a segunda onda do feminismo.

então, era uma ruazinha ali que que não passava tanto carro, a gente conseguiu fazer uns murais, tinha a Slam, o evento de rua eu sinto que a gente conseguia abraçar uma dinâmica que às vezes acontecia em eventinhos pingados, sabe? Porque, às vezes tinha um dia que era um evento de uma exposição, um dia tinha um evento que era slam e daí nos eventos de rua a gente conseguia juntar uma grande programação e todo mundo se encontrava” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022).

A artista enfatiza o quanto a cena do *rap* e do *hip hop* em Pelotas se integrou ao espaço, promovendo uma série de atividades na rua em frente ao casarão em apresentações de poesia *SLAM*, de bandas como o D MIX CHARME e o RAP Plus Size. Para Jéssica, foi a possibilidade de estabelecer relação com novos públicos, que elas não acessariam se não fosse as atividades de rua, por conta de possuírem mais relação com o meio universitário. “Então, esses eventos, pra mim, foram os mais potentes. Quando de fato não era nossos amigos da da faculdade que tavam lá, era gente que tava ali por causa do espaço porque queria um espaço e se sentia bem ali” comentou a artista (em entrevista, 2022).

Figura 34 - Slam Poesia na rua da Casa Cultural Las Vulva, em parceria com Stay Black - Hip Hop Culture, 2017



Figura 35 - Apresentação do grupo RAP Plus Size, 2019



Figura 36 - Evento RAP na Casa, 2016



Cássia Cavalheiro reivindica o espaço a partir da concepção de espaço independente e autogestionado, pois segundo ela a existência da Las Vulvas não dependeria da “*ingerência de nada externo*” e como coletivo que não trabalhavam com uma “*estrutura hierárquica*”, complementa: “*a gente fazia o que a gente achava o que seria interessante pra aquele espaço. De acordo com o interesse coletivo dali e também das necessidades que a gente tinha pra manutenção do espaço*” (em entrevista, 2022).

De fato, se existia alguma relação de dependência, essa ficava por parte da interação do público com o espaço. No entanto Cássia salienta que foi necessário também encontrar esse público interessado em participar e consumir arte feminista. Afinal, o espaço foi

idealizado numa relação entre os agentes do meio artístico, para vincular e promover arte produzida por mulheres, no entanto, alcançar esse público era peça fundamental : “*A gente teve esse trabalho também de gerar esse público né? Um público que estava ali pra ver uma arte feminista, arte LGBTQIA+ [...] Então, a demanda do artista já existia, o que não existia era um público ainda em Pelotas pra esse artista.*” (em entrevista, 2022). Uma das estratégias utilizadas para alcançar esse público era a gratuidade dos eventos, o que incorre no problema de dificuldade no que tange a sustentabilidade financeira, pois a casa priorizava o cachê dos artistas que se apresentavam no espaço.

Entre as diversas atividades realizadas pelo espaço estavam apresentações musicais, exposições, feira de arte e artesanato, rodas de conversa e exibição de filmes. Tudo isso por iniciativas das gestoras e da residente, ou com parcerias externas. Cássia e Ana eram responsáveis pela organização do café e bar que em dias de evento vendia bebidas e comida e ofertavam almoços ao meio-dia. Outra estratégia utilizada era um esquema de hospedagem. Como a Las Vulvas era, além de espaço cultural, moradia, os quartos ficavam disponíveis para locação.

Jéssica Porciúncula relata que quando passou a ser residente no espaço em 2016 abriu um ateliê de marcenaria: “*não precisávamos comprar móveis. A gente de fato conseguia o material, conseguia palette, um monte de coisa e restaurava esses móveis pra poder mobiliar a casa*” (em entrevista, 2022). Outras iniciativas por parte da artista foram a abertura de um estúdio de tatuagem na casa e a realização de eventos como as Tatuísticas, uma espécie de mini convenção de tatuagem no estilo flash day. Além disso, a artista atuava no Programa de Educação Tutorial (PET) Artes da UFPEL e conseguiu estabelecer algumas parcerias com a instituição.

Figura 37 - Oficina de mobiliário sustentável com Jéssica Porciúncula, 2016



Figura 38 - Registo de uma edição do Tatuística, 2016



Figura 39 - Encontro MESMA, oficina de desenho com Alice Porto, Carolina Moraes Marchese e Carolina Rochefort em parceria com o Pet Artes UFPEL, 2016



Figura 40 - {certo, parede é do gênero feminino} Ateliê de Desenho e Escrita com a artista Emilie Fenouillat, 2017



Apesar de eventuais parcerias com o PET Artes Visuais da universidade, Jéssica relata que a casa tinha dificuldades de estabelecer parceria com as grandes instituições da cidade como Museu de Artes Visuais Leopoldo Gotuzzo, o MALG, e a própria universidade: *“esse esse viés com universidade sempre foi da nossa parte com eles, do que da parte deles com a gente. É a gente que procurava a universidade e tentava vincular”* (em entrevista à autora, dezembro, 2022).

O relato acima expressa uma impressão comum entre os artistas que, mesmo inseridos em espaços acadêmicos, optam por atuar no circuito independente e enxergam sua atuação como contraponto às instituições mais tradicionais, como museus e universidades. No entanto, é importante destacar que muitos profissionais atuantes em espaços autônomos e independentes tiveram sua formação inicial a partir da universidade. Dessa forma, a universidade desempenha um papel fundamental na formação de profissionais criativos e capacitados para atuarem no mercado de trabalho, mas também é importante reconhecer os limites no que tange a oferta de equipamentos culturais que possibilitem a atuação profissional desses artistas em cidades do interior.

A artista ressalta que a Las Vulvas se fortalecia principalmente através do próprio circuito independente, e conta que compreendiam o circuito hegemônico da cidade como um circuito fechado: “*ali a gente tentava estabelecer uma outra rede então [...] então vamos nós estabelecer a nossa, não necessariamente uma bolha, porque ao mesmo tempo a gente era muito mais aberto sabe?*” e complementa: “*Vinham propostas de outros lugares outros espaços, gente que queria fazer atividades lá e a gente ia encaixando no nosso cronograma, dentro daquilo que era possível*” (Jéssica Porciúncula, em entrevista, dezembro de 2022).

É possível perceber que a Casa Cultural Las Vulvas fez com que a artista, que na época era recém ingressa no curso de Artes Visuais da UFPEL, compreendesse muitas dinâmicas do sistema de arte contemporânea, mais especificamente, a importância de atuar em redes, de estabelecer contatos e inserir-se em circuitos mais amplos:

“Desde que eu tô em Pelotas eu me envolvo com coletivos, com espaços culturais assim, que nem teve a Casa Las Vivas eu também já participei do Antesala, atualmente participo do Coletivo Relva, que tem um espaço cultural aqui em Pelotas, o Corredor 14 que também é um espaço expositivo. Então, eu sempre circulei assim, sempre acho muito muito rico e potente pra minha pesquisa e pra minha vida e atuação, o contato com coletivos, sabe? Que acho que é o que fomenta. A gente criar uma rede de fato e a gente entender que na área da cultura tu não faz muita coisa sozinho, né? Se tu não vem de um berço já eh com mais mais segurança assim. Se tu já não tem um financiamento tu precisa aprender a trabalhar em coletivo, em redes assim. E ao mesmo tempo pra mim isso é o que motiva, sabe? E então atualmente eu trabalho muito com produção cultural, produção de exposições, residência, tem o meu trabalho poético e artístico queatu almente tá em torno de um de uma pesquisa sobre a identidade nacional”(Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022).

A artista complementa que por nunca se encaixar numa coisa só, se considera uma multiartista, ou uma “artista-etc”. Os relatos de Jéssica apontam uma sintonia com as contribuições teóricas do também artista-etc Ricardo Basbaum. BASBAUM (2013, p.108) enfatiza que a prática artística está relacionada à construção de grupos, de construção dos próprios caminhos para que a obra circule, segundo ele, a criação de centros independentes é compreender que existe uma dinâmica e um papel a ser desempenhado para se orquestrar em torno da obra de arte:

[...] os centros de artistas são exatamente o exercício dessa dinâmica que, através da produção da obra de arte, da compreensão do jogo de linguagens e sua relação com o tecido social e econômico, do entendimento da atitude do artista frente ao circuito e do papel que desempenha (o debate em torno da imagem do artista que está sendo construída), deixa claro que não há como intervir, não há como inserir a obra no circuito sem se pensar na economia da obra frente à complexidade dessa inserção.

Isso demonstra uma consciência do papel do artista frente a todo esse tecido e mostra que o artista é sempre um agente de transformação desse tecido. (BASBAUM, 2013, p.120)

Jéssica salienta que percebeu “que o jogo era esse” que pra inserir-se no sistema como artista precisaria “construir um chão” e que não teria forma de começar que não auto-organizada em espaços coletivos. Para ela, há uma compreensão também quanto a efemeridade dessas iniciativas. Como ressaltamos anteriormente, espaços autônomos e independentes costumam ter um tempo de vida curto, isso corresponde uma série de fatores como dificuldades financeiras, ou até o interesse dos gestores em começar a se envolver em novos projetos. Jéssica compreende isso como um processo natural do fazer artístico:

“Eu vejo isso como um processo natural de quem tá na área cultural. As coisas tem movimentos e eu acredito no ciclo, um ciclo quase que de natureza sabe? Tipo ah uma árvore cresce dá alguns frutos depois ela pode morrer e fica a semente, a semente dá uma outra árvore e assim vai, sabe? Então ali brotou a Casa Las Vulvas, a gente conversava muito sobre isso, questões feministas na época, que eram coisas que nos atravessavam mais forte”. (Jéssica Porciúncula, em entrevista, 2022)

Embora tenha encerrado as atividades em 2020, por conta da pandemia de Covid-19, Cássia destaca que Las Vulvas originou algumas mudanças institucionais importantes na cidade de Pelotas, no que diz respeito a políticas públicas. A gestora conta que o mais recente edital do Pró-Cultura da cidade de Pelotas estabeleceu cotas para projetos de mulheres e pessoas LGBTQIA+ e verbas destinadas à manutenção de espaços culturais. Para ela, se iniciativas como essa por parte do poder público tivessem sido elaboradas anteriormente, muito provavelmente, a Casa Cultural Las Vulvas não teria encerrado as atividades no período da pandemia.

É possível concluir que a Casa Cultural Las Vulvas, criada em sintonia com questões emergentes na época de sua fundação, durante a nova onda feminista, representa questões importantes que se manifestam no campo artístico e no sistema de arte em geral. Durante a segunda onda feminista, entre as décadas de 1960 e 1970, diversas artistas ressaltaram a necessidade de superar a exclusão e o silenciamento das mulheres na produção artística e de promover questões feministas relevantes naquele período. Atualmente, a nova onda feminista traz à tona o debate sobre a invisibilidade das mulheres e as lacunas existentes no meio artístico, resultando em uma revisão dos acervos e do corpo profissional em grandes instituições culturais.

No circuito independente, programas de residência artística e espaços coletivos direcionados principalmente à produção de artistas mulheres também surgem como resposta a esses desafios. Nesse contexto, surge a Casa Cultural Las Vulvas implicada a partir da necessidade sentida por um grupo de artistas mulheres na cidade de Pelotas de criar um espaço seguro e coletivo para promover ações que ampliem a visibilidade de suas produções e as conectem com um circuito mais amplo de artistas mulheres gaúchas. O espaço também funcionava como hospedagem para artistas interessados em passar uma temporada produzindo ali. Se tratando de um território descentralizado, ou seja, de um centro cultural periférico do interior do estado do Rio Grande do Sul, pode-se perceber, pela experiência da Casa Cultural Las Vulvas que essas iniciativas coletivas e espaços autônomos e independentes contribuem para maior dinamização do cenário artístico local e inserção de seus agentes num cenário cultural mais amplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da minha trajetória pessoal, atuei durante oito anos no meio artístico e cultural em uma cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, mais precisamente em Passo Fundo. Durante cerca de cinco anos, trabalhei no circuito independente, junto à Casa de Cultura Vaca Profana, que encerrou suas atividades no contexto da pandemia da Covid-19. Essa experiência possibilitou-me estabelecer relações e criar conexões com artistas independentes e gestores de diversos espaços autônomos e independentes no estado, incluindo a Casa Cultural Las Vulvas em Pelotas.

Em 2020, como trabalho de conclusão de curso da Especialização em Práticas Curatoriais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, investiguei a recepção da Casa de Cultura Vaca Profana em relação ao sistema de arte em Passo Fundo.

Isso é resultado da necessidade de compreender melhor o papel de instância legitimadora que o espaço passou a exercer no campo artístico da cidade de Passo Fundo, bem como as formas de trabalho e organização desses agentes, dos quais eu me incluo. Nesse sentido, o ingresso na especialização e a pesquisa acadêmica levaram-me a aprofundar as questões relacionadas à interação entre espaços autônomos e o circuito independente em relação às dinâmicas do sistema de arte.

Considerando o fato de ter como objeto de pesquisa espaços de atuação bastante recentes (basicamente 2015-2020) e de estes possuírem métodos muito específicos de organização, a metodologia escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa parte da compreensão de que um levantamento documental sobre esses espaços não seria suficiente para responder às questões relacionadas à motivação, surgimento e atuação dos agentes envolvidos nesses agenciamentos. Portanto, a entrevista se mostrou um instrumento fundamental para a coleta de dados e compreensão da trajetória dessas iniciativas.

A Casa Cultural Las Vulvas se mostrou um objeto bastante desafiador nesse sentido, pois a relação dos agentes envolvidos na fundação e conformação inicial do projeto é bastante reduzida, sendo necessário um mapeamento maior dos agentes que contribuíram mais indiretamente com a produção de eventos e projetos no espaço. Devido ao tempo de execução da pesquisa de campo, o acesso a essas fontes não foi possível, e os anos de isolamento social por conta da pandemia de Covid-19 dificultaram ainda mais um contato mais direto com o objeto de pesquisa e seus agentes.

Assim, foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica com o objetivo de compreender as mudanças nos modos de atuação desses espaços, que surgem como contraponto às instituições de maior tradição e que compõem o circuito hegemônico da arte, e acabam por refletir uma relação de maior complementaridade e parceria nos dias atuais. Nesse sentido, o primeiro capítulo tenta dar conta dessas mudanças e compreender os fenômenos que levam a essa que pode ser considerada uma “virada institucional” do modo de atuar em relação ao sistema da arte por parte dos agentes do circuito alternativo.

Em seguida, o debate aborda a relação entre os espaços autônomos e independentes com as tramas do sistema da arte, compreendendo a noção de borda, margem e fronteira entre o que é próprio do meio artístico e uma aproximação maior com o público, que se manifesta na atuação desses agenciamentos. O enfoque principal desta pesquisa é entender a dimensão da atuação desses espaços em territórios que são também periféricos, cidades do interior, que, apesar de formarem um corpo de profissionais da área de artes visuais, possuem pouca oferta de equipamentos culturais e menor investimento público na área.

A escolha pela Casa Cultural Las Vulvas tem relação com o fato dela ser um espaço independente localizado na cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, mas também pela especificidade de sua atuação: um espaço independente e feminista.

Entre muitas das conclusões e reflexões advindas dessa pesquisa, uma delas é de que os espaços autônomos e independentes localizados em cidades descentralizadas, paralelas às discussões que se desenvolvem no contexto das grandes capitais culturais, ou seja, inseridos em uma cidade que não possui um sistema da arte tão bem definido nem dinamismo cultural, acabam por inserir-se de maneira bastante potente na vida dos artistas e agentes culturais envolvidos com a manutenção ou em projetos abraçados nesses espaços.

Primeiro, com relação ao público, que passa a acessar linguagens artísticas contemporâneas e a desenvolver uma cultura de consumo em relação às práticas artísticas e culturais. Segundo, tem relação com os agentes se encontrarem, se enxergarem, se identificarem, criando uma rede de colaboratividade e de atuação que os conecta diretamente com os acontecimentos de diferentes lugares, graças a dinâmica de intercâmbio e residência (se tratando de um espaço de hospedagem como é o Las Vulvas).

Durante os cinco anos em que funcionou aberta ao público, serviu como alternativa de atuação para artistas e produtoras, considerando a escassez de equipamentos culturais na cidade. A Casa abriu suas portas para que o público tivesse acesso não só à produção artística

de mulheres, mas a uma perspectiva feminista sobre a arte e as questões sociais latentes do nosso tempo.

É interessante perceber que espaços culturais feministas, como a Casa Cultural Las Vulvas, priorizam um modelo de atuação dentro do sistema da arte que intervém e questiona as dinâmicas do circuito de maneira abertamente política. Ou seja, coloca-se a partir de uma categoria crítica que POLLOCK (1978) já reivindicava como estratégica para pensar acerca das estruturas e mecanismos de poder da sociedade que se refletem no meio artístico: a de que não basta colocar-se como um espaço para mulheres artistas, é preciso reivindicar uma prática feminista em sua forma de estar no mundo.

A criação de espaços exclusivos para mulheres sempre foi recorrente, considerando a exclusão imposta às artistas mulheres no mercado da arte. Em outras palavras, o lugar delas nunca foi de sujeito do fazer artístico, mas de objeto de consumo e deleite visual, como evidenciado pela obra clássica "Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?" das Guerrilla Girls em 1989. Desde o século XIX, as mulheres foram excluídas das escolas e organizações profissionais, o que as levou a criar suas próprias associações, tais como a Society of Female Artists em Londres e a L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs em Paris, conforme destacado por MAYAYO (2011, p.42).

Esse debate tornou-se ainda mais evidente no contexto da segunda onda do feminismo, como já mencionado anteriormente, com inúmeras artistas mulheres se organizando em coletivos, associações e fundando espaços educacionais exclusivos para mulheres, também dedicados a refletir sobre os motivos que relegam as mulheres ao apagamento e à falta de interesse do mercado em suas produções. Um dos debates suscitados nesse período era se as mulheres deveriam criar seus próprios circuitos de atuação e vinculação para suas produções. Segundo a crítica de arte e curadora Lucy Lippard, uma alternativa a essa questão é atuar a partir de um circuito que confronte as estruturas dominantes do sistema de arte atual.

Como Lippard apontou em um artigo de 1976, ambas as posições carregam perigos óbvios: a segregação pode levar à marginalização, à educação pública; Integrar, por outro lado, pode implicar deixar-se cooptar por um sistema sempre tendente a neutralizar qualquer posição política que ameace os fundamentos de sua existência. A única saída parece residir, segundo Lippard, na constituição de uma sólida rede de centros educativos, espaços expositivos, publicações e associações feministas que permitam às mulheres artistas chegar ao grande público, mas a partir da defesa de valores radicalmente diferentes daqueles do estabelecimento de arte. Trata-se de trabalhar de fora do sistema, mas sem perder de vista a necessidade de se infiltrar constantemente e minar as bases desse mesmo sistema. (MAYAYO, Patrícia, 2011, p.102).

Nesse sentido, os espaços autônomos e independentes que se apresentam de uma perspectiva feminista potencializam sua atuação no sistema de arte, pois colocam mulheres artistas e agentes culturais em defesa de sua própria história, sendo capazes de gerar reverberações. Não é possível afirmar que a criação de vagas específicas para mulheres e pessoas LGBTQIA+ no edital do Pró-Cultura de Pelotas tem relação direta com a Casa Cultural Las Vulvas, mas a atuação do espaço na cidade foi capaz de fomentar o debate para a arena das políticas culturais do município.

As mulheres historicamente têm buscado, através da auto-organização, contar sua própria história e criar mecanismos de legitimação da mesma, conforme afirma GOTO: "*é criar os mecanismos de legitimação da própria história, cuidar da própria memória, cultivar uma desejada rede social de trocas simbólicas na qual se está inserido*" (2010, p.14) e MESQUITA quando destaca que é preciso desenvolver novos conceitos que deem conta dessas áreas anônimas de produção e distribuição "*abarcando a história de gente comum em defesa de sua própria história*" (2008, p.287)³².

Além disso, podemos concluir que a criação e atuação de artistas e coletivos em espaços autônomos e independentes sempre teve por trás de seu imaginário a emergência de buscar novas formas de organização. Não é somente uma necessidade de trabalho, mas uma necessidade de artistas pensarem suas produções e atuação num circuito hiper-institucionalizado e cada vez mais marcado pelas dinâmicas do mercado, rompendo ou enfrentando essa lógica. Segundo BASBAUM (2013), espaços autônomos e independentes respondem a uma certa inoperância por parte das grandes instituições no que diz respeito ao fomento de novas produções e pensamentos, cabendo aos agrupamentos coletivos o papel de laboratório de experimentação, em que o agenciamento da obra não está dissociado de sua produção, bem como a produção da obra corresponde a uma postura geralmente crítica às dinâmicas do mercado da arte.

³² É importante destacar como essas ideias dos autores não foram formuladas a partir de uma perspectiva feminista, mas de certa forma contribuem para que possamos refletir sob essa óptica. As reflexões de GOTO sobre a criação de mecanismos de legitimação da própria história e o cuidado da memória têm uma aplicação direta com o esforço empreendido pelo movimento feminista de desafiar narrativas patriarcais dominantes e recontar histórias de mulheres, ou inseri-las nas narrativas oficiais. Da mesma forma, a ênfase de MESQUITA pode ser observada dessa perspectiva também, afinal, o movimento feminista tem auxiliado na visibilidade das contribuições de mulheres em diversas esferas, incluindo aquelas que historicamente foram negligenciadas ou consideradas "áreas anônimas". Isso pode incluir o trabalho não remunerado em casa, as contribuições culturais e artísticas, bem como as vozes de mulheres em comunidades marginalizadas. E assim, mulheres tem tomado para si, as rédeas de sua própria história. Portanto, essas ideias são consistentes em relação ao contexto atual e para analisarmos de uma perspectiva feminista.

Dentre as diferentes formas de organização, manifestam-se os ecos das experiências políticas e territoriais de autogestão. São construídas zonas efêmeras e ações localizadas que se interseccionam, muitas vezes, com demandas do cotidiano de certas comunidades. No caso da Casa Cultural Las Vulvas, existia uma urgência em relação à criação de um espaço seguro, onde mulheres e pessoas LGBTQIA+ pudessem se encontrar e produzir em coletivo. O rompimento com a lógica da autoria individual está sempre presente nas dinâmicas estabelecidas entre os agentes atuantes nesses espaços.

Projetos como a Casa Cultural Las Vulvas, dentre muitos outros espaços de realidade parecida, mostram a dificuldade de separar vida e política, questionando a ideia de espaço privado e espaço público. A Las Vulvas era os dois ao mesmo tempo, desestabilizando a construção dessa oposição, desde moradia, estadia e residência para suas gestoras e artistas convidados, até pela postura em relação aos temas abordados, algo que o movimento feminista historicamente já pautou, deslocando temáticas consideradas antes da esfera privada para a esfera política e pública. Além disso, é possível perceber que a história do espaço se desenha atravessada por diversas questões latentes das práticas históricas do movimento feminista.

Por fim, as práticas autogestionadas e de auto-organização se apresentam como alternativa de disputa e afirmação de territórios de resistência, seja no âmbito do sistema da arte ou do aspecto geográfico, levando em conta as disparidades de recursos e de fomento em relação às dinâmicas culturais desenvolvidas em cidades do interior. Apresentam-se, portanto, como alternativa potente de mobilização e promoção de novos circuitos artísticos. A cena independente também se desenvolve a partir de suas próprias motivações, nem sempre enfrentando ou cobrindo lacunas. Parte de um fazer político que afirma a existência e legitimação da produção dos agentes culturais envolvidos nessas iniciativas, ameniza seu isolamento e garante uma perspectiva diferente sobre a atuação em cidades do interior: a perspectiva das possibilidades daquele meio, daquele território, e não a perspectiva da privação, como geralmente são conhecidos.

É importante destacar que a intenção inicial desta pesquisa era abranger diferentes espaços autônomos e independentes localizados no interior do estado. Entretanto, devido a restrições de tempo e a fatores externos às questões de pesquisa, esta investigação foi limitada à experiência da Casa Cultural Las Vulvas. Nesse sentido, uma investigação que aborde a

atuação desses agentes em diferentes localidades pode enriquecer as conclusões apresentadas nesta dissertação.

Além disso, há outros aspectos que podem ser explorados em uma pesquisa de campo. O primeiro é o debate iniciado no primeiro capítulo desta dissertação. Faz-se necessário uma pesquisa comparativa entre os diferentes modos de atuação dessas iniciativas, a fim de compreender suas motivações em relação ao sistema da arte - seja de confronto ou de colaboração com o circuito hegemônico e com o mercado da arte. Essa pesquisa busca entender não apenas as intenções dos agentes envolvidos, mas também sua relação com os públicos e com a formação de novos públicos para a arte.

O segundo aspecto diz respeito às publicações desenvolvidas pelos agentes desses espaços autônomos e independentes, como zines, livros de artista, folhetins, entre outros. Essas publicações são uma ferramenta comum entre eles para registrar e compartilhar suas práticas e produções, e podem ser exploradas em uma pesquisa que busque entender como esses espaços constroem e difundem suas narrativas artísticas.

Uma última sugestão é investigar diferentes circuitos artísticos, em especial um circuito feminista, com o objetivo de relacionar como mulheres e artistas feministas utilizaram estratégias de auto-organização dentro do campo artístico para fazer valer suas produções e os debates que consideravam pertinentes no contexto em que se desenvolveram. Seria interessante não apenas mapear os espaços culturais e ateliês coletivos de abordagem feminista que surgiram desde o contexto da segunda onda, mas também analisá-los a partir das relações sistêmicas da arte.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. 2006. 273 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- AMADO, Guy. **Rotas Alternativas - Atitude” ou Sintoma?** Disponível em: http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/copy_of_um-guyamado. Acesso em: 09 set. 2021.
- Autoria Coletiva. **Pensar las Autonomías: alternativas de emancipación al capital y el estado**. México: Bajo Tierra Ediciones, 2011. 391 p
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. 264 p.
- BEY, Hakim. **Taz: Zona Autônoma Temporária**. Tradução de Renato Rezende. 3ªed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Qual é o lugar da arte contemporânea?** Uma discussão sobre a prática de artistas que atuam no extremo sul do Brasil. In: Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas, 19., Cachoeira. 2010. p. 724-733.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BRANCALEONE, Cássio. **“Sobre o significado das sociabilidades emergentes”. Teoria Social, Autonomia e Democracia**. Azougue: Rio de Janeiro, 2015
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As Novas Regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- _____. **Artes Plásticas: Participação e Distinção. Brasil Anos 60/70**. Porto Arte, v. 3, n. 6, 2012.
- _____. **Considerações sobre o sistema de Artes Plásticas**. Porto Arte. v. 2, n. 3, maio, 1991.
- CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. Artigo. Salvador: A, 2007. p. 1-18.
- CALDAS, Felipe Bernardes. **O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)**. 2013. 472 f. Tese (Doutorado) – Programa de

Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Nas sombras as paredes suam. In: NASCIMENTO, Karina; RAFA; SOARES, Renan (org.). Lugar Úmido. 2020. Disponível em: <https://espacocorredor14.wixsite.com/web-livro-corredor14/nas-sombras-as-paredes-suam>

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. Néstor García Canclini; tradução Maria Paulo Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011

_____. **¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?**. REVISTARQUIS, v. 2, n. 1, 11 abr. 2013.

CARVALHO, Ana Maria Albani. **Algumas proposições sobre arte no Brasil nos anos 60**. In: PONGE, Robert (org.). 1968: o ano de muitas primaveras. 2. ed. Porto Alegre: Fcm Editora, 2018. p.171.

_____. (org.). **Espaço N.O., Nervó Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CAVALHEIRO, Cássia Camila. **Casas Culturais Feministas: da experiência à reflexão crítica**. 2022. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ESCOBAR, Juliana; ALFONSO, David Ayala. Espacios de Posibilidad: sobre las formas y los alcances de los proyectos de (auto)gestión. **{Em_rgencia}**: {{em_04: (auto)gestión, Santiago, p. 83-98, jan. 2005.

ENDO, Maíra. **Articulações da cena de arte independente de Berlim |**: entrevista com friederike landau. entrevista com Friederike Landau. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/entrevista-com-friederike-landau/>. Acesso em: 09 set. 2021.

_____. **Estudos e auto-organização no campo da arte no Brasil**. Campinas: Solar Projetos Culturais, 2017. 544 p.

_____. **Os espaços independentes da arte, os projetos de vida e a sociedade do futuro**. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/os-espacos-independentes-da-arte-os-projetos-de-vida-e-a-sociedade-do-futuro/>. Acesso em: 09 set. 2021.

FETTER, Bruna. **Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. MODOS: Revista de História da Arte.** Campinas, v. 2, n.3,p.102-119, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>. DOI:

<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

_____. Entrevistadores: I. Waquil. Org. L. Maus. Porto Alegre: Ed. Panorama Crítico. Entrevista concedida em 18 de fevereiro de 2014 para projeto **A palavra está com elas: diálogo sobre a inserção das mulheres nas artes visuais.** 2014. p.57-67.

_____. **Narrativas Conflitantes & Convergentes:: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte.** 2016. 377 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

_____. **“O artista enquanto marca, ou como o atual ‘espírito do tempo’ reconfigura antigas crenças”.** In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015.

GIUNTA, Andrea. **Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro.** Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

GRAW, Isabelle. **¿Cuánto vale el arte?: mercado, especulación y cultura de la celebridad.** Buenos Aires: Mardulce Editora Sl, 2015. 336 p. Tradução: Cecilia Pavón e Claudio Iglesias.

GOTO, Newton. **Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos OBS.** Curitiba: EPA!. 2008

_____. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura.** Curitiba: Epa!, 2005.

GUARNICCIA, Matteo. **Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura.** São Paulo: Conrad Livros, 2003.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna.** In: Porto Arte. Porto Alegre: n°22, Instituto de Artes/UFRGS, 2005

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 531 p.

JACQUES, Paola Berenstein. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS.** 2003. Arquitectos. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitectos/03.035/696>. Acesso em: 12 jul. 2022.

- KNAAK, Bianca; GOMES, Paulo; GIACOMELLI, Vinício (org.). **Criação Plástica no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002. 191 p
- KROPOTKIN, P. **O apoio mútuo. Fator de evolução**. Deriva/A Senhora: Porto Alegre, 2012.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2019. 248 p. Tradução: Jess Oliveira.
- KENNEDY, Christopher. **Artist Run-Spaces of the future**. Artilink Magazine: Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific, Adelaide, v. 32, n. 3, p. 36-39, set. 2012. Trimestral.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LUERSEN, Paula. **Torreão, lugar de rastros**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973): trajetória institucional e papel na história da arte**. 2012. 335 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.
- MARÇAL, Cristiane Weizenmann. **A gestão autônoma de arte como inovação socioeconômica**. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- MARANDOLA, Eduardo Jr., HOLZER, Werther, LÍVIA, de Oliveira (org.). **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MARQUEZ, Renata. **Votem PROVO para ter tempo bom**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 09, página 86 – 95, 2016. Disponível em: <https://oanews.com.br/votem-provo-para-ter-tempo-bom/>. Acesso em 01 nov. 2021.
- MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 9. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**. 428 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História da Cultura, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>.

MICHELON, F. F., Silva, U. R. da, & Dias, K. H. R. (2019). Arte e sociedade: o sistema de artes e a Escola de Belas Artes de Pelotas- RS- Brasil (1949-1973). *Revista Cantareira*, (16). Recuperado de <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27888>

MONACHESI, Juliana. **A explosão do a(r)tivismo**. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acesso em: jan. 2022.

MORAES, Roque. **Análise de conteúdo**. Revista Educação. Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999.

NEGRI, Toni. **Contrapoder**: una introducción. Buenos Aires: Ediciones de Mano En Mano, 2001. 190 p.

NUNES, Kamilla (org.). **Espaços Autônomos de Arte Contemporânea**. São Paulo: Circuito, 2013. 128 p.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na américa latina contemporânea**. 2009. 294 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. **Espaços de arte, espaços da arte**. Tese de Mestrado. Departamento de História, Teoria e Crítica da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

RIVITTI, Thais. **Espaços Independentes**. São Paulo: Edições 397, 2010.

RODRIGUEZ, Denis. **Jogos de Aproximação: as práticas artísticas do nervo óptico, do arte construtora e da galeria península**. 2018. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SANCHES, Nanashara D'ávila. **As ocupações no centro de Porto Alegre e a formação de territórios de resistência**. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal**. 6ª ed. Editora Record. Rio de Janeiro, 2001.

SHOLETTE, Gregory. **Materia oscura: arte ativista y la esfera pública de oposición**. Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice, 2015.

SEPÚLVEDA, T. Jorge. **Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011**. Córdoba: Curatoría Forense, 2013.

SOUZA, Alice. **Atelier Subterrânea: uma abordagem sobre estratégias artísticas coletivas no meio artístico de Porto Alegre**. 2009. 183 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes

Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Alice. **Atuação & Interação: a articulações do agente na construção da trajetória artística**. 2012. 299 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TRUJILLO, Gracia. Cultural y político: el feminismo autónomo en los espacios autogestionados. **Revista de Estudios de Juventud: Movilización social y creatividad política de la juventud**, Madrid, v. 75, p. 61-75, 6 dez. 2006. Trimestral.

VERAS, Eduardo Ferreira. **Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n.37, p.221-237, jul.-dez. 2017. ISSN 0103-7269 | e-ISSN2179-8001

VERBETES relacionados ao tema da UM. Revista UM. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/verbetes>. Acesso em: 09 set. 2021.

ZANATTA, Cláudia. **Ecótono e Efeitos de Borda: arte e comunidade como zonas de atrito**. Arte e Comunidade como Zonas de Atrito. Disponível em: <https://cidadaniaearte.wixsite.com/ufrgs/ecotono-e-efeitos-de-borda-arte-e-c>. Acesso em: set de 2022.