



ARTE E INSTITUIÇÃO: COLETIVOS DE ARTISTAS E CRÍTICA DE ARTE EM ANÁLISE.

Ana Carolina Freire
UERJ

Resumo

Este trabalho consiste em uma análise dos discursos que permeiam as relações simbólicas entre coletivos de artistas e instituições de arte. A proposta é pensar o surgimento destes grupos chamados coletivos na arte contemporânea a partir de suas performances artísticas e do discurso elaborado pela crítica de arte sobre seus trabalhos. Assim interpretou-se os diversos significados encontrados sobre o que é entendido por estes atores sociais como instituição.

Palavras-Chave: Instituição, Coletivos de artistas, Crítica de arte, Arte contemporânea

Abstract

This research consists of an analysis of the discourses that permeate the symbolic relations between collective of artists and art institutions. The proposal here is to think the emergence of these groups called collectives in contemporary art, based on their artistic performances and the discourse elaborated by critics of art about their work. Thus, interpreting the various meanings of what is understood by these social actors as an institution is the aim of this article.

Keywords: Institution, Collective of artists, Art Criticism, Contemporary art

1 Introdução

Em minha pesquisa de campo de Mestrado¹, percebi como a arte contemporânea vem se familiarizando, cada vez mais, com uma nova vertente em que os trabalhos artísticos são assinados não por um artista, mas por um nome que determina um *coletivo* ou grupo organizacional, formado por pessoas que se autodenominam artistas visuais. Nas publicações *Coletivos* (REZENDE e SCOVINO, 2010) e *Cidade Ocupada* (PIRES, 2007), livros de autores que se propuseram a elaborar um estudo sobre os coletivos no Brasil, coloca-se os anos 2000 como o momento em que estes grupos surgiram no mundo artístico. Daquele momento até agora o que se vem notando é um número crescente da inserção desses e de artistas remanescentes das primeiras gerações de coletivos nos principais caminhos institucionais das artes brasileiras. Se, em 2010, no início da minha pesquisa de campo, eu me deparava, em algumas exposições, com trabalhos assinados por coletivos, hoje, se tornou muito recorrente e frequente encontrar obras pertencentes a esses coletivos em galerias e museus.

É importante ressaltar que existem coletivos com dois integrantes, como o *Porro Coletivo*, atuante em Belo Horizonte desde 2002, assim como existem duplas de artistas que assinam seus nomes em conjunto nas obras e não assumem sua autoria

¹ Este artigo foi realizado a partir dos dados encontrados em pesquisa financiada pela Capes através do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.



coletiva, colocando um nome único de coletivo. Em duas recentes Bienais de São Paulo, por exemplo, havia duplas na lista de artistas. Na 29ª Bienal, estavam presentes Julie Ault & Martin Beck, Allora & Calzadilla, Kboco & Roberto Loeb e Marilá Dardot & Fabio Moraes. Já na 30ª Bienal, participaram Sergei Tcherepnin with Ei Arakawa e Iván Argote & Pauline Bastard.

Outro dado interessante é que o coletivo pode se tornar uma escolha, sendo, por assim dizer parte de um discurso. Na 30ª *Bienal*, por exemplo, há, na lista de artistas, esta descrição:

PPPP (Productos Peruanos para Pensar) é um coletivo de um homem só: Alberto Casari. Seus alter egos – o escritor e poeta visual Alfredo Covarrubias, os pintores Arturo Kobayashi e El Místico e o crítico de arte Patrick Van Hoste – produzem materiais assinados pela logomarca da empresa. Sem ausentar o próprio nome do coletivo, o artista conjuga noções de autoria, em uma tentativa de negar a fetichização da obra como produto de uma expressão emocional e subjetiva e como pressuposto essencial para a relação do homem com a arte.²

Diante destas exemplificações, percebe-se que a escolha de adotar um nome coletivo não se conjuga apenas à quantidade de artistas criando: envolve questões mais complexas que dialogam com a problemática da autoria na arte, ou são sintomas de uma suposta tendência de criação artística.

No desenvolver das minhas observações, que foram feitas, majoritariamente, nos eventos artísticos dos coletivos *Filé de Peixe e Opavivará!* do Rio de Janeiro, algumas questões se repetiam e saltavam aos olhos, tornando-se mais emblemáticas e passíveis de se transformarem em um problema de pesquisa. Percebi que um estudo que abarcasse a dinâmica dos coletivos precisaria dissertar acerca da relação entre eles e as instituições de arte. Essa problemática surgiu tanto nos discursos observados em campo, quanto nos discursos publicados pelos críticos e também nas publicações dos próprios artistas dos coletivos. A instituição vista como um lugar que possui porta de entrada e saída, e também um lugar oposto ao lugar da arte marginal, independente e alternativa.

Dessa maneira, pode-se observar a emergência de um questionamento sociológico e político sobre os coletivos de arte contemporânea. A partir das questões pontuadas pelos próprios agentes, é necessário refletir se estariam os coletivos seguindo ou buscando um caminho marginal em relação ao mercado, ou se estariam se relacionando, possivelmente de maneira amistosa, com as instituições de arte. A questão da relação dos artistas com as instituições, foi o fio condutor desta pesquisa que está sendo discutida aqui.

² Descrição presente na lista de artistas da 30ª Bienal. Disponível em <http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=90>. Acesso em 10 de maio de 2015.



Notou-se que a relação entre artista e instituição tem sido uma problemática recorrente nas abordagens teóricas que se preocupam em pensar as produções artísticas contemporâneas. Isso talvez ocorra pelo fato de que, em momentos de transformação social no mundo artístico, artistas antes tomados como marginais, se tornam parte do circuito consagrado (BÜRGER, 2008). Os coletivos de arte contemporânea foram e ainda são caracterizados, por parte da crítica, como atores sociais que circulam somente fora do circuito legitimado de arte. No entanto, nos discursos mais recentes dos próprios atores sociais, pode-se notar uma relação diferente daquela caracterizada pelos críticos. Foi observado, através de trabalho etnográfico, que, nos eventos atualmente reconhecidos como os consagrados da arte, havia obras de coletivos sendo expostas ou vendidas. A Feira Internacional de Arte Contemporânea – ArtRio, que vem ocorrendo anualmente desde 2011, abrigou e vendeu obras de coletivos de artistas em todas as suas edições. O Museu de Arte do Rio – MAR, desde sua inauguração vem hospedando exposições onde há coletivos de artistas como protagonistas. As exposições *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade I, Eu como Você* (Grupo Empreza), e atualmente o *Zona de Poesia Árida* é uma exposição que está em cartaz e se dedica totalmente a expor obras de um grupo de coletivos paulistas.

2 Arte e Instituição

De fato, a institucionalização requer um cuidado redobrado nas discussões de arte contemporânea. Ela sempre aparece como uma questão importante. Nas entrevistas com artistas participantes de coletivos, essa problemática é sempre pautada. Um olhar de pesquisador não poderia deixar de perceber a importância dessa questão, nem poderia, tampouco, deixar de pensar de que maneira ela vem se tornando uma categoria nativa. Digo categoria nativa, porque não há como escutar uma conversa sobre coletivos, seja entre os próprios artistas ou seus formuladores conceituais, que não aborde questões como “estar dentro ou fora da instituição”, ou ainda “ser ou não ser institucional”. E, ao colocarem essas posições e adotarem a institucionalização em diversos sentidos, não se delimitam os agentes a um mesmo significado para esse termo. A categoria chega, até mesmo, a ser usada num sentido amplo em referência ao sistema de produção capitalista. Pois a vinculação ao mercado de arte, se conceituaria a uma entrada na instituição de arte.

Com isso, é preciso pensar de que maneira é adotado, neste trabalho, o termo instituição. Se realizada uma pesquisa aprofundada nos estudos das Ciências Sociais,



pode-se dizer que esse conceito é formulado de distintas maneiras por distintos autores. Para Peter Berger, por exemplo, a instituição é apenas uma tipificação de costumes, não existindo ser social “fora da instituição” (BERGER, 1980). Nesse sentido, nota-se que cada vez mais os atores envolvidos diretamente no mundo artístico estão incorporando conceitos das Ciências Sociais em seus discursos, mesmo sem, muitas vezes, aplicá-los (ou entendê-los) adequadamente (DABUL, 2011).

Quando adotado aqui, o termo instituição está se referindo ao léxico nativo e, com frequência, será usado apenas para se referir às instituições de arte. Esses lugares reconhecidos pelos próprios atores sociais desse mundo como ambientes de prestígio, reconhecimento, legitimação. Espaços como museus, galerias, centros culturais, e acontecimentos tais como editais e prêmios. Logo, quando colocado, neste trabalho, algo referente à institucionalização dos coletivos, o que se pretende abordar é a participação desses artistas nesses lugares de consagração estabelecidos pelos próprios atores sociais. Estar instituído se tornou um adjetivo de caracterização daqueles que também possuem trabalhos expostos ou financiados por essas instituições de arte.

O que é importante, aqui, é pensar a dimensão cultural e simbólica do conceito instituição. Por isso não se torna relevante discutir seu significado do ponto de vista teórico-metodológico. Assim como Regina Novaes (NOVAES, 1995) fez com o conceito reforma agrária, viu-se que a recorrência do tema instituição pode ocasionar sentidos numa teia de significados. Do mesmo modo que, em seu artigo, Regina Novaes relata como, em certo momento, todos os participantes da política nacional deveriam se expressar quanto à reforma agrária, nos lugares pelos quais circulam os coletivos todos parecem dever se expressar quanto à sua relação com a instituição. É raro encontrar indivíduos nesses grupos que se coloquem indiferentes quanto a essas temáticas.

3 Coletivos *outsiders*

Pensar o consagrado, o legitimado, o reconhecido, ou seja, o estabelecido no mundo da arte, faz pensar também no que é visto como o seu oposto, aquele que não está nessa mesma posição. No topo da hierarquia desse mundo se encontram os que possuem a credibilidade dos agentes sociais; embaixo, aqueles que não possuem esse poder perante os demais. O que se observou é que esses últimos são os vistos como os artistas marginais, os que não estão instituídos, ou seja, não participam daquela gama de lugares que está no topo da hierarquia. Utilizando o termo abordado por Norbert



Elias, os que não estão estabelecidos são os *outsiders*. Aqueles que não partilham de uma mesma honra grupal.

Essa relação entre estabelecidos e *outsiders* pode ser encontrada na sociologia de Norbert Elias (ELIAS, 2000). Em outras épocas, o que se discutiria em relação ao artista outsider poderia abordar o artista *naif* ou um paciente de hospital psiquiátrico, ou seja, aqueles que realizam a arte não acadêmica (ZOLBERG, 2009).

No entanto, os artistas dados como marginais que são discutidos neste trabalho, e que são colocados dessa maneira em discursos analisados pela crítica de arte, são os coletivos de artistas. Artistas que declaram preferir a realização de seus trabalhos artísticos nos espaços públicos e que desvalorizam as instituições. Esses mesmos artistas, no entanto, não deixam de aproveitar as oportunidades de expor em espaços ditos institucionalizados. O que se nota em campo na cidade do Rio de Janeiro são artistas que estão nas ruas e também nos museus, artistas que continuam realizando seus trabalhos pelos quais são caracterizados como *outsiders*, mas que, contudo, também estão espalhados pelas exposições dentro dos “cubos brancos”.

Compreende-se, portanto, que essa caracterização, a de marginal fora dos limites sociais e desviantes das regras, não engloba toda a complexificação que circunda as ações dos coletivos, pois nota-se que eles não estão totalmente fora da configuração estabelecida nem totalmente alinhados com o que se considera *outsider*.

Crítica e artistas veem como um ato político a atitude de se questionar o consagrado e remontam a uma história da arte que narra a crítica ao bom gosto como atitude fundamental da arte de vanguarda, ao mesmo tempo em que valoriza a arte coletiva e anônima em detrimento da autoria e da valorização do indivíduo (PEDROSA, 1975). Isso traz um peso positivo para a dada aproximação entre arte e política. Nesse sentido, este trabalho procura rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos.

Assim, refletindo e debatendo, entendi de que forma discursos ordenam as práticas cotidianas, e também de que forma as práticas são alteradas pelos discursos. A proposta, aqui, considera a interação entre os indivíduos realizada na vida cotidiana responsável pelas transferências culturais, o que torna as condutas sociais legitimadas e institucionalizadas, com o intuito de me aproximar de uma compreensão de mudanças sociais presentes na arte.



4 Os coletivos no discurso da crítica de arte


Os críticos de arte são figuras importantes no panorama da consagração dos coletivos de artistas ocorrido nos anos 2000, dentro dos meios acadêmicos, dos museus e do mercado. Isso talvez se deva ao papel que a crítica adquiriu no mundo da arte contemporânea, principalmente ao longo do século XX, momento em que críticos como Mario Pedrosa aproximaram o fazer da crítica cultural da militância política.

A crítica de arte costuma ser conceituada como uma espécie de avaliação ou análise de obras de arte, realizada por uma pessoa que, supostamente, possui conhecimento sobre essas obras para poder realizar tais leituras críticas. Essas críticas são publicadas em periódicos de notícias ou em revistas especializadas, sendo também apresentadas em livros e catálogos de exposição. Por isso, pode-se enxergar os críticos como responsáveis por contribuir para a consagração ou para o esquecimento dos artistas.

Na Sociologia, sobre o papel social do crítico no mundo da arte contemporânea, Howard Becker (BECKER, 1982) desenvolve um pensamento em que define a crítica como construção, pensando-a como um veículo de produção de conhecimento, e também colocando-a na esfera das práticas. Esse autor, ao pensar esses atores da vida social, abandona a suposta pretensão deles de orientar ou instruir o público: entende a crítica de arte por meio da participação na produção das obras, e a coloca numa parte integrante da rede de cooperação que envolve os artistas, os produtores e o público. Assim, essa posição tem uma abordagem contrária àquela do distanciamento e da autonomia que a própria crítica costuma se atribuir. Por isso, neste trabalho, percebeu-se como dentro do mundo da arte contemporânea, o crítico e os artistas pertencentes aos coletivos possuem uma ligação colaborativa. Justamente em um contexto como o brasileiro, no qual os críticos são, em sua maioria, também curadores – aqueles responsáveis por recrutar obras e pensar os conceitos das exposições.

Dos três críticos apontados como responsáveis por renovar a curadoria no país, em reportagem do jornal *O Globo*, dois elaboraram textos encontrados na pesquisa para este trabalho nos quais propõem pensar a arte produzida pelos coletivos de arte contemporânea.

Se os jovens artistas indicam os novos rumos da arte no país, cresce com eles uma geração de curadores que refletem sobre esses caminhos. Eles são novos pela idade, mas também por imprimir um olhar fresco à curadoria de exposições, que são organizadas em espaços antes impensados, como




galerias comerciais. Entre 30 e poucos e 30 e muitos anos, os cariocas Felipe Scovino, Daniela Labra e Marcelo Campos são três desses curadores cariocas que se dividem entre a crítica e a produção, entre as aulas e os editais de exposições — e, nesse vaivém, têm renovado a curadoria no país.³

Com base nas análises elaboradas com os discursos da crítica em minha dissertação, o que se quer pensar aqui é: como os críticos de hoje definem os coletivos? Como avaliam suas dinâmicas de funcionamento? Essas críticas estão coerentes com as avaliações dos próprios integrantes quanto a suas relações com as instituições de arte? É preciso pensar acerca desse discurso quase sempre consensual que se está produzindo sobre o que é um coletivo de arte nos tempos atuais, para tentar elaborar uma análise das relações entre arte coletiva e instituições de arte.

Os textos elogiosos aos trabalhos de coletivos, elaborados pelos críticos de arte, podem ter impulsionado o rápido processo de legitimação que esses grupos desenvolveram nas instituições de arte nos últimos 15 anos. Sendo assim, é raro encontrar uma definição diferente das encontradas nesta pesquisa para uma descrição dos trabalhos realizados. Em outras palavras, criou-se um tipo comum de coletivo, que, como foi observado, segue uma definição defendida por muitos críticos (LABRA,2009; OSORIO,2001; SCOVINO,2010). É possível notar que os coletivos são colocados como parte de uma arte experimental e inovadora nas críticas apresentadas. Diz-se haver política nas ações dos coletivos, por abrirem mão das instituições como fontes reguladoras de suas práticas. Práticas que estariam negando a autoria individual da obra e a sua materialidade, pois atuam, muitas vezes, através de performances. Com frequência, os coletivos são também vistos como herdeiros dos precursores da arte performance, e seus reinventores, por realizá-las coletivamente, sem autoria pessoal identificada. Em reportagens ou críticas publicadas em periódicos, os nomes dos artistas de coletivos são comumente atrelados aos nomes da arte neoconcreta. É como se fossem influenciados diretamente por essas “entidades” da arte contemporânea.

Logo, nesta pesquisa, concluiu-se que três aspectos são trazidos de maneira recorrente quando se faz uma caracterização crítica dos trabalhos realizados pelos coletivos. São eles: 1) a “herança” neoconcreta – uma origem estratégica para legitimar uma consagração; 2) a relação com a política, por “negarem” a(s) instituição(ões); e 3) a relação com a política, por desenvolverem uma arte experimental e inovadora quando se pensa suas técnicas performáticas e/ou as “Zonas Autônomas Temporárias”.

³ VELASCO, Suzana. Novo olhar sobre a arte. O Globo. Rio de Janeiro, 13 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003007.html>. Acesso em: 7 de Maio de 2015.



Estes aspectos contribuíram para a criação, como ressaltado anteriormente, de um tipo comum ou uma imagem social do que são esses grupos. Esses três aspectos são observados, exaustivamente, como uma afirmação no discurso da crítica.

O objetivo deste ensaio foi apontar aproximações entre arte e instituição através das práticas dos coletivos de artistas. Partindo das práticas destes grupos somados aos discursos elaborados pela crítica de arte, buscou-se uma relativização do termo instituição.

Referências Bibliográficas

BECKER, H.S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro, Zahar, 1977a.

BECKER, H.S. Mundos artísticos e tipos sociais. In VELHO, G. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1977b.

BERGER, P. e LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1980.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São paulo: Cosacnaify, 2008.

DABUL, L . Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. **O Público e o Privado** (UECE), v. 17, p. 87-95, 2011.

ELIAS N. e SCOTSON J .**Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2005.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.


GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Petrópolis, 1999.

HUYSSSEN, A. **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LABRA, D. Coletivos Artísticos como Capital Social. Publicado na **Revista Dasartes** n.5. Agosto, 2009. 96.

LIMA, F. D. B. **A performance arte como gesto**. Dissertação não publicada de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA, da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



MEDEIROS, M. B. de. Performance artística e espaços de fogos cruzados in MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.) **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UnB, 2007.

NOVAES, R. Reforma Agrária: o mito e sua eficácia. In: orgs. VILLAS O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space, 1976)

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

PEDROSA, M. **Mundo , Homem , Arte em crise**. Org. Aracy Amaral. Editora Perspectiva. São Paulo, 1975.

PIRES, E. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RESENDE, R. **Panorama da Arte Brasileira 2001**. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001.

REZENDE, R. e SCOVINO, F. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SHAPIRO, R e HEINICH, N. Quando há artificação?. **Revista Sociedade e Estado**. volume 28, número 1. Janeiro/Abril 2013.(Tradução de David Harrad, autorizada do artigo When is artification?, originalmente publicado em Contemporary Aesthetics, Special volume 4, 2012).

ZOLBER, V. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**. v.31 n.1 Janeiro / Junho 2009.(Tradução Sabrina Parracho Sant'Anna).

Minicurrículo

Ana Carolina Freire é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGCS/UFRRJ). Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Sociologia da Arte e Sociologia da Educação.