

EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-DIALÓGICAS EM ARTE-ATIVISMO¹

AESTHETIC-DIALOGICAL EXPERIENCES IN ART-ACTIVISM

Irene Machado²

Resumo: Embora por arte-ativismo se entendam performances artísticas em coletivos, experiências estéticas individuais, solitárias e silenciosas podem representar gestos de força criativa e contestatória. Ao tomar a arte-ativismo como objeto de estudo, o ensaio discute a potência dialógica de obras que, ao ocuparem o espaço público, alteram as relações com o entorno. Explora-se, assim, a dinâmica interativa por meio dos próprios objetos e eventos estéticos que, com seus procedimentos, passam a iconizar tanto o gesto criador do artista quanto seu discurso e ideais mais amplos. Com isso, cria-se uma relação entre arte e política que estimula a exploração plástica do sensorio, como se procurou examinar no ensaio.

Palavras-Chave: 1. Arte-ativismo. 2. Procedimentos estéticos. 3. Interação dialógica.

Abstract: Although by art-activism can be understood artistic performances in collectives, solitary and silent individual aesthetic experiences can represent gestures of creative and contestatory force. In taking art-activism as an object of study, the essay discusses the dialogic power of works which, by occupying the public space, change relationships with the environment. In this way, the interactive dynamic is explored through the objects and aesthetic events that, with their procedures, begin to symbolize both the artist's creative gesture and his broader discourse and ideals. Therewith a relation between art and politics is created and the plastic exploration of the sensorium come to the foreground of the composition, as it was tried to examine in the essay.

Keywords: 1. Art-Activism; 2. Aesthetic devices; 3. Dialogic Interaction

Introdução

A ocupação das ruas e lugares de grande circulação por protestos de caráter político não é prática recente (MESQUITA, 2011), apesar de as ondas de proporções ampliadas a partir de 2010, em diferentes partes do mundo, terem feito crer que este seja um “fenômeno fundamental nosso tempo porque é um fenômeno novo” (GROYS, 2017, p. 206). Na verdade, o que tais movimentações trouxeram de novo diz respeito à participação de novos agentes de mobilização com o uso dos meios móveis da comunicação eletrônico-digital, bem como das mídias sociais criadas a partir deles. Estes sim mudaram a dinâmica das atuações

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação USP onde atua na Escola de Comunicações e Artes e no PPG Meios e Processos Audiovisuais. Bolsista PQ 1-D, irenear@usp.br

em larga escala. O alcance das ferramentas introduziram novas formas de ação igualmente diversificadas, conferindo aos meios e mídias digitais um protagonismo singular, fundamental para a mudança do caráter da ação política do protesto no cenário urbano, com grande capacidade de repercussão. Tudo isso contribuiu para que os meios móveis fossem definidos como o acontecimento distintivo da comunicação no século 21. Coube a eles encaminhar desafios à compreensão e redefinição do que se entende por espaço público como espaço comunicacional de interações em campo de confrontos, incluindo limites geopolíticos igualmente abalados pelo novo quadro de atuações.

Os meios móveis de comunicação sem dúvida desempenharam um papel fundamental para a repercussão das mobilizações e impulso às mudanças, contudo, não se pode ignorar que são as atuações traduzidas em comportamentos e práticas os portadores de sentido de todas as intervenções, de seu grau de mobilização e de seu potencial de transformação. Atuações que não se fazem representar por fórmulas consolidadas mas demandam descobertas, elaborações de novos procedimentos configuradas em novas ações.

A partir do momento em que o debate político ocupa o espaço público é natural que diferentes setores da vida sócio-cultural também participe do debate, que as atuações se modifiquem e que pontos de vista divergentes se manifestem. Não é de se estranhar, portanto, que as performances artísticas, tenham se engajado às mobilizações, introduzindo as atividades da arte-ativismo não só no processo de contestação como também na comunicação onde diferentes explorações da criação estética entram em ação com repertórios renovados de interlocução.

Ao considerar as diferentes manifestações de arte-ativismo — ou *ativismo*³ como muitos artistas preferem denominar (MOURÃO, 2014, p. 23 e segs.) — nos espaços públicos das mais distintas ocorrências políticas, um vasto repertório de formas e possibilidades estéticas revelam dimensões singulares da própria arena em que os confrontos acontecem. Um inusitado diálogo entre criação estética e espaço se configura como discurso vigoroso de um ativismo bem distinto da dinâmica das agitações que, no início do século XX, abriram

³ Tomando forma nos movimentos e eventos contestatórios a partir dos anos de 1960, a noção de *ativismo* se consolida quando passa a designar a arte da cultura digital ativista que se serve das redes informáticas, a *netart* e o *hacktivismo* de modo a disseminar contestações de interesse coletivo e, para isso, recorre até mesmo à desobediência civil. (BAIGORRI, 2003)

caminho para movimentos estéticos como os *agit-prop*⁴ do construtivismo russo, pesadas as diferenças. Enquanto as atividades *agit-prop* se realizavam como agenda política em nome da revolução socialista de 1918, as intervenções estéticas atuais, em sua grande maioria, se colocam no contracampo das forças políticas dominantes, o que acirra os enfrentamentos. Há ainda intervenções estéticas que não se confundem com um discurso político das movimentações imediatas do protesto amparado por grandes manifestações e performatizadas por grupos e coletivos cuja atividade se realiza em espaços urbanos. Mesmo tendo florescido como performance de arte urbana, convém lembrar dos trabalhos cujas intervenções resultam da gestualidade de um só corpo ou uma só voz, revelando a plenivalência de um discurso que se sustenta pela singularidade e potência de seu processo criativo. E eis que somos surpreendidos por manifestações de arte-ativismo de outra qualidade estética: aquela que nasce diretamente da relação com o entorno e com ele cria uma voz, instalando um diálogo nem sempre convergente e muitas vezes até dissonantes e ruidoso.

Sob a denominação de arte-ativismo vemos florescer uma gama de intervenções políticas que fazem das formas estéticas o meio de expressão no espaço público. Algumas visam mobilizações coletivas em larga escala, outras, intervenções pontuais. Grande parte delas se caracteriza não só pela presença do artista com a conseqüente exploração de seu próprio corpo em performances, como também dos procedimentos criadores do gesto artístico que não se limita apenas ao corpo e aos traços da composição mas se serve de constituintes do entorno criador de relações construtivas em objetos integrados à organicidade da interação. Quando o próprio signo estético se oferece como interação no espaço público, formas incomuns de diálogo acontecem como produções plásticas comunicacionais. Traços marcantes de composições como essas valorizam o silêncio, a imobilidade, o quase anonimato, a quase invisibilidade, a quase incomunicabilidade que define tão bem o «discurso interno velado» que corre por entre grandes embates polêmicos, o que levantaria a suspeita de um ativismo «às avessas». Tais são os traços que inserem no

⁴ *Agit-prop*: designação das atividades de agitação produzidas por poetas, artistas do teatro, cinema e artes de rua no sentido de promover a atração, ou seja, a ação e reação das pessoas em espetáculos, concertos, eventos de arte. O procedimento foi explorado por Maiakóvski em sua poesia e cartazes de propaganda (janelas ROSTA) e também por Sergei Eisenstein em suas montagens teatrais do *Proletcult*. Nelas o futuro cineasta já trabalhava com as atrações montando a sucessão de episódios por meio de conflitos e incorporando acontecimentos da atualidade sob forma de *sketch*. (MACHADO, 1989, p. 108-9) Como manifestação estética do Construtivismo, os *agit-prop* vinculavam arte à propaganda política da NEP (Nova Política Econômica, programa implantado por Lênin em 1921 recuperando algumas práticas capitalistas de modo a incrementar a recém-implementada economia soviética). (GROYS, 2015, p. 16; 229)

ativismo agentes bem distintos do que historicamente define como sua artéria política fundamental: multidões em espaços abertos a entoar palavras de ordem ou gritos de guerra. Distintos porque sua natureza se define tão somente pela sua capacidade de traduzir para a linguagem da arte elementos cuja natureza não é necessariamente estética.

Em linhas gerais, o raciocínio esboçado aqui introduz o objeto de estudo do presente ensaio. Interessa-nos examinar o processo de tradução de demandas sócio-políticas em procedimentos estéticos, gestos e formas escultóricas que ao serem incorporados aos espaços de convivência travam com eles diferentes diálogos, alguns bastante imediatos e previsíveis, outros completamente imprevisíveis. Espera-se, se não responder, pelo menos indagar e examinar: como ações, ideias, ideais e lutas são traduzidas esteticamente?

Na primeira parte do ensaio se examina o trabalho de arte-ativismo como categoria analítica de modo a situar na plasticidade de suas formas composicionais os procedimentos de construção crítica que, no limite, funcionam como agentes tradutores de propostas ativistas abertas ao diálogo com seu entorno. Segue-se a análise de procedimentos explosivos que deslocam campos de sentidos e abrem espaços para relações imprevisíveis, de modo a contracenar com eles produzindo o estranhamento que define o novo. Finalmente, examinam-se as criações em que elementos do próprio entorno se convertem em procedimentos composicionais ou objetos escultóricos deslocando sujeitos discursivos e ampliando o diálogo de modo a transformar a performance em diferentes metalinguagens. Na conclusão se propõe enfrentar o eixo do fundamento teórico orientado pelo tenso debate sobre a (im)possibilidade da relação entre arte e política.

1. Arte-ativismo como categoria crítico-analítica

O objeto de estudo do presente ensaio não focaliza apenas as performances de arte-ativismo do ponto de vista de sua construção estética, mas sim o diálogo que a intervenção realiza com o seu entorno. Trata-se, portanto, de interação entre objeto estético e o evento comunicacional como um conjunto de experiências para o qual convergem «ideia» e «ideal» e «luta» em diálogo que se pretende transformador. Somente nesse sentido se entende a força e o papel da intervenção no seu caráter estético e político sem que um se confunda com o outro. São as experiências de arte-ativismo realizadas dentro dessa necessidade que definem

o objeto de estudo do ensaio e, portanto, são elas que fornecem a linha especulativa de todo o raciocínio bem como a metodologia de análise: análises decorrentes de realizações.

Uma das experiências emblemáticas a ser lembrada como marco de um caminho que nos orientou na observação dos processos de tradução plástica dos ideais e da luta encontrada realizada na obra fotográfica de Claudia Andujar no âmbito com comunidades indígenas da Amazônia, que se investiu de novas dimensões significantes ao serem visitadas em dois contextos políticos e espaços expositivos distintos⁵. No exame das fotos e dos textos curatoriais de cada um foi possível apreender caminhos de um processo de tradução plástica de idéias, ideais e da própria luta política em que a fotografia, colocada a serviço de uma causa – no caso, a demarcação das terras dos índios Yanomami –, se investe de diferentes funções deslocando os campos significantes de seu entorno.

Sabemos que desde os anos de 1970 a artista se engajou no ativismo conduzindo seu trabalho documentário e experimental como modo de pensar as ações políticas. Dentre os vários trabalhos produzidos, bem como as várias experiências testadas pela artista, destacamos apenas em que os deslocamentos de sentido se evidencia com grande densidade compositiva e de interlocução espaço-temporal. Trata-se do trabalho (figura 1) em que o uso da fotomontagem traduz o procedimento da composição plástica encarregado pela interlocução argumentativa na disputa pela terra em questão. É como argumento que o experimento de linguagem realiza um discurso cujas ideias atravessaram o tempo e o espaço.

⁵ As duas exposições a que me refiro são a do pavilhão da artista em Inhotim, visitado em janeiro de 2018 e da mostra Claudia Andujar: **A luta Yanomami**. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2018-2019.

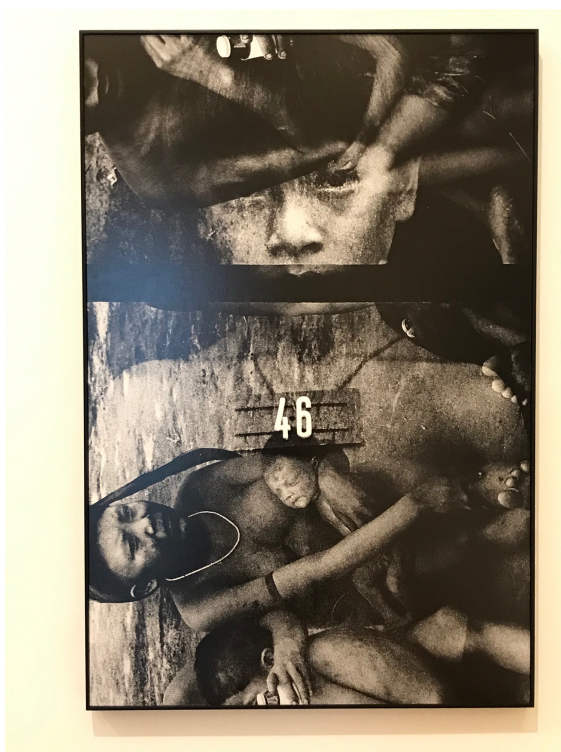


FIGURA 1 – Fotomontagem dos índios Yanomami. Claudia Andujar, *A luta Yanomami*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2019.
FONTE: tomada *in loco* em 29/01/2019.

Andujar assumiu a luta pela demarcação em 1975 quando pesquisas aéreas descobrem a existência de minérios nobres em toda a região norte ocupada pelos indígenas. Diante da afluência de garimpeiros e mineradores à região, comunidades são dizimadas juntamente com o local de trabalho da artista. Na luta pela demarcação havia que se comprovar, não o pertencimento mas a própria existência das comunidades. A foto reproduzida aqui é apenas uma de um imenso arquivo de registros fotográficos que serviram de prova identitária dos índios. Seu destaque se deve ao fato de consagrar um experimento de intervenção que incide tanto no processo fotográfico quanto no ambiente sócio-político e cultural.

Num primeiro ângulo de visionamento da foto, a existência dos indígenas se manifesta pela sobreposição dos corpos nus. Posicionados ao longo da superfície do quadro, corpos contorcidos encontram-se em diferentes ângulos de atravessamentos, uns sobre os outros; de uns que surgem de outros e se transformam. Mãos e braços se tocam ainda que as poucas bocas e olhos permaneçam fechadas. Todos estão inseridos numa unidade orgânica no único torso nu tomado em ângulo frontal com uma faixa preta cobrindo a largura do quadro bem na altura dos lábios.

A foto em questão é significativa não exatamente como documento de identificação das pessoas que vivem nas áreas alvo da demarcação, embora tal fato corresponda à demanda inicial da artista. A gestualidade dos corpos enuncia muitos discursos com reconhecida força argumentativa na própria topografia da composição em que estão implicadas ideias e ideais de luta pela voz, pelo direito de desfrute da terra, pelo reconhecimento da ancestralidade, enfim, pelo respeito da história. Torna-se impossível refutar a noção de que a potência argumentativa da montagem emana dos diferentes ângulos de visão a partir dos quais os corpos foram tomados e também da qualidade estética do conjunto. No trabalho que vincula argumento à composição estética, de modo que ambos se impliquem mutuamente, os distintos planos enunciativos abrem diálogo com um campo muito maior de interlocução, ampliando seu circuito e alcançando a vida sócio-política cujas conseqüências interativas são imprevisíveis. E aqui situa-se o eixo que se move para o imprevisível. Passados quase quarenta anos de realização do trabalho, o diálogo continua e se atualiza como a voz onipresente que emana da floresta sempre alerta para as novas ameaças que não cessam.

Um trabalho de arte-ativismo dessa natureza é emblemático pela sua proposta e também pelo caminho que abre para pensar o ativismo como categoria crítico-analítica, que experimenta suas possibilidades discursivas e argumentativas em virtude da causa pela qual se milita. Consequentemente, suplanta os próprios termos da definição de ativismo centralizados na «ocupação» e no «espaço aberto» (GIOVANNI, 2015, p.15) e mostra-se muito mais disposto a não incorrer nos riscos estreitos contestados por ninguém menos que Walter Benjamin que, diante do imediatismo de todo ato utilitário, acabou por negar o uso da arte como mera extensão da política. Estava lançada uma semente para se pensar arte-ativismo como categoria crítico-analítica dimensionada pela plasticidade de um diferenciado conjunto de experiências estéticas.

O mesmo Walter Benjamin que enfrentou o debate da obra de arte construída no contexto de sua reprodutibilidade técnica, situando a *poiesis* de seus procedimentos à condição de agentes de transformação dialética dos estados de consciência, motivado, sobretudo, pela experiência do cinema (BENJAMIN, 1971, p. 16), declarou a impossibilidade da relação entre arte e política. Por meio de argumentos de irrefutável fundamentação, entendeu que a arte ao assumir interesses alheios a sua constituição plástica anulava a reflexão de sua prática, passando a excluir a discussão; a insurgir-se contra a teoria; a recorrer

unicamente aos fatos; a combater a ficção; e, o que é mais grave, a limitar qualquer debate tão somente à *argumentatio ad hominen*. Segundo ele,

Nunca como hoje, uma geração de jovens escritores mostrou tanto desinteresse pela legitimação teórica do seu prestígio. Tudo que vá para além de uma *argumentatio ad hominen* já está fora dos seus horizontes. Como poderia ela chegar a um esclarecimento teórico das suas posições se essas estão voltadas para dentro e excluem em si mesma todo e qualquer ponto de vista mais lúcido? (BENJAMIN, 2015, p. 136-7)

E, no epílogo de seu consagrado texto «A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica» a visão de tal impossibilidade é agudizada ao proclamar que, enquanto o fascismo introduziu a estetização da vida política, coube ao comunismo politizar a arte (BENJAMIN, 1992, p. 112). Estetização da política e politização da arte, segundo seu entendimento, não só selaram a impossibilidade de qualquer relação construtiva e lúcida entre arte e política como também condenaram a arte ao servilismo de agendas políticas momentâneas. O que seria um passo decisivo para a submissão da arte ao mercado, como entende hoje Boris Groys. (1915)

Nesse sentido, uma alternativa a mostrar uma possibilidade para tal embate emerge em intervenções ativistas que não temem experimentações, transgressões, estranhamentos, imprevisibilidades e, sobretudo, metalinguagem crítica de seus próprios procedimentos, sem personalismos ou atuações coletivas em grande escala. Será que Andujar imaginara que seus registros identitário de sua luta iriam ressoar no século XXI?

Como categoria crítico-analítica, a arte-ativismo não deixa de ser considerada em seu engajamento com a contestação, nem exclui de seu horizonte a pretensão de intervir e, consequentemente, mudar a ordem das coisas. Contudo, seu *modus operandi* se define pelo caráter experimental dos procedimentos composicionais empregados nas intervenções assentado no circuito que vincula «ideia», «ideal» e «luta». Talvez a hipótese arriscada de nosso estudo seja propor tal tríade como possibilidade de enfrentar o desafio proposto por Benjamin ao contestar o vínculo entre arte e política. Afinal, diferentes processos artísticos não deixam de investigar novas formas de interagir com o mundo que os cerca criando formas dialógicas impensáveis, mananciais de linguagem sem os quais nenhuma cultura sobrevive.

2. Ação escultórica em experiências estéticas explosivas

Se, por um lado, a categoria crítico-analítica dos procedimentos estéticos podem ser entendidos em sua dialogia interativa e, portanto, integrados ao seu contexto histórico, por outro trata-se de dimensionar o argumento fundamentado não-imediatista reivindicado por Benjamin. Nada impede que os procedimentos construtivos da criação sejam experimentados em na radicalidade de seu movimento imprevisível, deixando vir à tona a explosão necessária para o surgimento do devir e da inovação. As intervenções de arte-ativismo praticadas dessa forma desafiam um certo estado de coisas com transgressões e irreverências, evidenciando experiências estéticas explosivas.

Antes de continuar há que se esclarecer a natureza semiótica do conceito de explosão cuja base filosófica em nada lembra o princípio físico de combustão. Segundo o semioticista russo Iúri Lótman,

A humanidade tem vivido entre os séculos XVIII e XX um processo que pode ser descrito como realização de uma metáfora: os processos sócio-culturais se encontram sob o influxo da imagem de explosão, não como conceito filosófico, mas sim em sua correlação vulgar com a explosão da pólvora, da dinâmica do núcleo atômico. A explosão como fenômeno físico, transferível somente por metáforas a outros processos, tem sido identificada pelo homem contemporâneo com idéias de devastação e se tornou símbolo de destruição. Porém, se na base de nossas representações atuais estivessem associações com as épocas dos grandes descobrimentos, como o Renascimento, ou como em geral ocorre com a arte, então o conceito de explosão evocaria em nós fenômenos como o nascimento de uma nova criatura viva ou qualquer outra transformação criativa da estrutura da vida. (LOTMAN, 1999, p. 22-3)

Em sua investigação sobre o movimento da história, no interior de processos graduais marcados pela previsibilidade – como o que a ciência empreende ao atender a necessidades da tecnologia –, observa que a criação e as descobertas, tanto na ciência quanto na arte e na vida, emergem em circunstâncias de total imprevisibilidade. Desarranjos ocasionados por toda sorte de intercorrências emergem à revelia do circuito de causa e efeito, desequilibrando um estado de ordenamento e instalando crises. Esse é o momento de explosão que permite o surgimento da novidade, da descoberta, da livre criação. (LOTMAN, 2013, p. 64 e segs.)

Nas intervenções de arte-ativismo são imprevisíveis as criações baseadas em confrontos, choques, paradoxos que desestabilizam e produzem estranhamentos, de modo a abrir caminho para que novas formas de pensamento. Ou, como queria Benjamin segundo nosso entendimento, “novas regiões de consciência”. Nada é previsível uma vez que a cadeia

causal não é alimentada de modo a produzir imediatismos. O trabalho *Monumento mínimo* (2013) da artista brasileira Néle Azevedo se constitui numa ação escultórica efêmera que, tal como o gesto performático, é efêmera, contudo, distintamente dele, não se realiza no corpo, mas à sua imagem.

Com não mais de 20cm de comprimento, Azevedo constrói esculturas de gelo em formato de pessoas sentadas e as distribui pelas escadarias dos lugares públicos das diferentes cidades em que a artista já performatizou sua obra. De monumental só a legião de formas humanas que se desfazem minutos após a montagem.



FIGURA 2 – **Monumento mínimo**, Néle Azevedo, São Paulo, Memorial da America Latina, 2013.

FOTOGRAFIA: Silvina Der Meguerditchian.

FONTE: <https://artenalinha.wordpress.com/2013/02/19/nele-azevedo-apresenta-monumento-minimo-no-memorial/>

Enquanto concebia seu *Monumento mínimo*, o contexto dos embates de Azevedo gravitava em torno dos monumentos institucionais, de estátuas e esculturas cravadas em espaços públicos para louvar os bravos comandantes e generais de guerras. Em poses e gestos de proporções e volumes agigantados, a guerra é cristalizada pelos momentos gloriosos. Tudo construído com grandes escalas que não deixam dúvidas sobre o poderio e a força das instituições que representam. *Monumento mínimo* reconstrói do dilema que o instante de glória abriga e que os monumentos ocultam: o instante da guerra em que a glória emerge de vidas que se oferecem como sacrifício. Vida e Morte, dilema tão bem semiotizado desde o

próprio título da instalação em que o signo de qualidade – mínimo – nega sua referência – monumento – e, ao fazê-lo, traduz um desvio que leva para a negação do que se mostra.

Tudo no espaço da intervenção reproduz confrontos: as escalas entre seres humanos, edifícios, esculturas; a solidez e longevidade das construções e a efemeridade e transitoriedade das esculturas de gelo; a vulnerabilidade do monumento mínimo deixando exposto todo o minimalismo de sua constituição; guerra e paz; glória e derrota; vida e morte. Explora-se a radicalidade de uma «montagem por conflito»⁶ numa *mise en scène* em que o espaço público com seus transeuntes são os agentes do choque e da interação.

No entendimento da artista, a principal característica de *Monumento mínimo* é ser

[...] um antimonumento, subvertendo uma a uma as características dos monumentos oficiais. No lugar da escala grandiosa, largamente utilizada como ostentação de grandeza e poder, propus uma escala mínima. No lugar do rosto do herói da história oficial, uma homenagem ao observador anônimo, ao transeunte, numa espécie de celebração da vida, do reconhecimento do trágico, do heroico que há em cada trajetória humana. E no lugar de materiais duradouros, propus as esculturas em gelo que duram cerca de trinta minutos. Elas não cristalizam a memória, nem separam a morte da vida, mas ganham fluidez, movimento, e resgatam uma função original do monumento: lembrar que morremos.
(NÉLE AZEVEDO, 2013)

A potência de negatividade do signo na relação com seu objeto sem dúvida é suficiente para colocá-lo numa posição de choque e confronto com as possibilidades interativas e comunicacionais. Se o diálogo demanda continuidade para firmar o elo de um circuito de interações, nada poderia ser mais antidialógico do que um ato de performance estética baseado na diluição do próprio objeto de criação em cujo gesto se explicita a transitoriedade e fugacidade do espaço e do tempo. Não obstante, há que se atentar para a iconicidade que a performance constrói com a fugacidade, a transitoriedade e a finitude do objeto que dialoga, num outro ângulo, com a trajetória humana e com a própria vida — como entende a própria artista. Iconicidade que não traduz apenas o «ser» do signo mas o «pode ser» e o «vir a ser» da própria vida. Uma possibilidade de pensamento inusitado, que se apresenta como uma manifestação plasticamente explosiva. Afinal, a escultura de gelo será líquida num curto espaço de tempo deixando no ar idéias em formação.

⁶ Montagem por conflito no sentido em que Sergei Eisenstein praticou não apenas no cinema conceitual como também em seus cenários e atuações teatrais, quando o conflito se torna agente de mudança num curso previsível de acontecimentos, deslocando sentidos para zonas inesperadas.

Quando as pessoas interagem com a legião de homens de gelo minúsculos se derretendo e virando água, é muito difícil lembrar que a obra surgiu como homenagem aos combatentes de guerra. Na verdade, é mais comum contextualizá-la na pauta contemporânea do derretimento das geleiras causado pelo aquecimento global. Assim a obra passa a ser tratada como produção estética de ativismo ambiental. *Monumento mínimo* antecedeu a exposição, «Exemplos a seguir! Expedições em Estética e Sustentabilidade».⁷ O objetivo da mostra era estabelecer as relações entre arte, ciência e sustentabilidade, contando com a participação de artistas nacionais e internacionais, que desde o ano de 2010 cumprem sua jornada sobre sustentabilidade percorrendo cidades do mundo, em que o trabalho se submete a outras temperaturas climáticas, o que promove variação de seu potencial dialógico no espaço expositivo. A artista não contava com essa dimensão ativista e com o qual a obra interage, nem com a situação imprevisível em que a obra passa a interrogar a capacidade de os espaços de convívio garantirem a manutenção da própria vida. Como uma obra efêmera pode suportar o diálogo com a preservação da vida? Impossível prever.

O desvio para uma outra dimensão de sentido não torna a obra imediatista ou como um mero exemplar de estetização política, uma vez que é o diálogo com o entorno que transporta o sentido para esferas não cogitadas.

Longe de ser apenas uma forma de contestação, o espaço dialógico da arte-ativismo assim constituído valoriza a alteridade do convívio recuperando uma dimensão do espaço público cuja historicidade merece, igualmente, ser reposicionada sempre que possível. Trata-se da concepção de espaço público que floresceu na pólis grega que, em sua ágora, primava pela livre manifestação de pessoas e discursos, preservando sua condição fundamental como lugar de convívio, de interação, de comunicação dos cidadãos. Lembrando Hannah Arendt⁸, se o espaço público deixa de ser dos cidadãos, estamos diante de um espaço que perdeu a dimensão política garantida pela pólis. Em última análise, fica comprometido o impulso vital da experiência estética em sua capacidade de transposição para outras regiões de consciência por meio da percepção. Perdem-se, conseqüentemente, os vínculos entre pólis, política e percepção, tal como formulado por Paul Virilio (VIRILIO, 1993, p. 22 e segs.).

Quando as intervenções de arte-ativismo recuperam tais vínculos, a performance transforma os gestos da própria experiência estética em procedimento fundamental de sua

⁷ Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina, São Paulo, 2013.

⁸ “A pólis não era Atenas, e sim os atenienses” (ARENDR, 2001, p. 245; *apud* MOURÃO, 2014, p. 41, n. 12).

poiesis, tornada, assim, metaperformance. Pouco importa se a materialidade sólida de seu objeto derreta e escorra como um líquido qualquer. Ainda que Néle de Azevedo, como muitos artistas de sua geração, reverencie Zygmunt Bauman, filósofo que proclamou as «relações líquidas» de nosso tempo, não custa lembrar que a máxima “tudo que é sólido desmancha no ar”, foi a mensagem que Karl Marx e Friedrich Engels “lançaram numa garrafa” para percorrer os tempos sem deixar morrer o questionamento e indagação até mesmo de que “nem tudo que é sólido desmancha no ar” (ARANTES, 1998, p. 100), como contraargumentou o poeta que inspirou o filósofo a refazer o seu pensamento crítico⁹ e produzir uma reflexão igualmente imprevisível, sem destruir a máxima.

3. Estranhamento do corpo dialógico em espaços residuais¹⁰ estilhaçados

A noção de que “nem tudo se desmancha no ar”, segundo o raciocínio do filósofo Paulo Arantes, se constitui como um contradiscurso à máxima do Manifesto Comunista (1948) de que os “mecanismos de reprodução social em que a iniciativa cabe apenas à inovação econômica define justamente a pré-história da humanidade”. (ARANTES, 1998, p. 102) A passagem dessa pré-história a que se vive sob o domínio do capital e do mercado resultará numa emancipação estrutural das sociedades. Todavia, em vez de diluição do capitalismo, como faz crer a máxima do Manifesto, Arantes, em seu contraargumento, entende que nem tudo se desmancha no ar uma vez que a exploração se exaure à medida que forças produtivas de suas próprias contradições começam a emergir sob “forma invisível de poderes subterrâneos e incontroláveis.” (ARANTES, 1998, p. 102) Esse raciocínio nos serve de intróito a um outro que lhe foi contemporâneo, e que julgamos ter alcançado o momento explosivo da cultura do século XXI.

Na virada do século XX, um olhar atento mostra que, após a calmaria da última guerra e o ulterior aprimoramento da exploração segundo a lógica do mercado, um dique devastador se rompeu e explosivamente nos deixou sem rumos ou definições. Nem o sólido nem o desmanche, apenas caminhos por entre «estilhaços». Esse olhar, encarregado de apreender a metáfora do estilhaço, emana do raciocínio do antropólogo Clifford Geertz. Em

⁹ Paulo Arantes confere crédito ao conto homônimo do escritor brasileiro Jorge Miguel Marinho que serviu de mote ao seu artigo.

¹⁰ Estamos qualificando como residual os espaços subtraídos das construções urbanas e designando aquilo que resta, escombros e ruínas, e tudo o que sobra e não interessa à especulação imobiliária como becos, encostas, barrancos e todos os lugares precários que sobram para a construção de moradias.

pleno devir do novo milênio, Geertz surpreende ao divisar um dos dilemas que iriam assumir perspectivas cada vez mais conflituosas e alarmantes logo nas primeiras décadas do século XXI: a desarticulação dos povos em torno das linhas geopolíticas dos Estados-nação. Ao refletir sobre a impossibilidade de uma teoria política de caráter geral num mundo em que blocos antagônicos, potências compactas e arranjos de macro-alianças foram desmontados, deixando à mostra seus pedaços desarticulados, Geertz argumenta que “os grandes conceitos integradores e totalizantes que por tanto tempo nos acostumaram a usar para organizar nossas idéias” também se desintegraram. O que o leva a inferir que, “num mundo estilhaçado”, só nos resta “examinar os estilhaços”. (GEERTZ, 2001, p. 192-3) No longo ensaio, carregado argumentação complexa e debate vigoroso com a cena política em voga, o antropólogo indaga: “que é um país, se não é uma nação?” (...) “que é uma cultura, se não é um consenso?” (GEERTZ, 2001, p. 196).

A noção de mundo estilhaçado de Geertz abre caminho para movimentações subterrâneas que podem levar a novos direcionamentos, particularmente da reorganização do pensamento e das práticas de conduta, o que se torna favorável para a emergência de atividades de renovação e criação em que intervenções de arte-ativismo se colocam no contrafluxo e mergulham nos estilhaços do sistema. Intervenções em espaços públicos estilhaçados por confrontos e guerras de grupos étnicos, de caráter político ou religioso, tornaram-se espaços residuais de criação e de produção de objetos estéticos. Quando os artistas transformam escombros e estilhaços em signos de um corpo dialógico, os resíduos tornam-se potencialmente criadores de códigos na linguagem da arte que os criou.

Um dos trabalhos que já produziu não apenas muitas intervenções nessa esfera como também se tornou emblemático nessa modalidade de arte-ativismo, foi produzido pelo artista britânico Banksy em suas projeções em muros e paredes da faixa de Gaza nos primeiros anos do século XXI. Recorrendo ao estêncil como forma de (re)produção possível em lugares de difícil acesso, o artista serviu-se da aplicação de moldes nas superfícies de paredes e escombros. Um trabalho cuja produção nasce declaradamente sob o signo do *design* uma vez que todo o traçado resulta do projeto de um modelo sobre lâminas de acetato recortadas a laser e preenchidas a tinta. Recursos que, evidentemente, não imprimiriam nenhuma singularidade ao trabalho estético não fosse o diálogo que a *mise en scène* compõe com o entorno em que foi instalada, como se pode verificar na reprodução que se segue.



FIGURA 3 – **Soldier throwing flowers**, Banksy, Palestina, 2005.

FONTE: <https://www.culturagenial.com/obras-banksy/> Acesso: 15/12/2018

Concentra-se no gesto toda a carga dialógica da composição. Por meio de uma trama de estranhamentos, os gestos se deslocam do espaço de representação para o espaço de convívio e com ele busca interação com os supostos observadores. Do extracampo onde foi inscrito, observam-se as relações invertidas e transgressoras: flores no lugar de arma; arremesso no lugar de oferta; força no lugar de um abraço; reação transgressora no lugar de um gesto que se basta e se encerra nos limites de sua ação. Nesse campo extraposto se constrói o espaço dialógico da performance no sentido pleno da palavra em que a gestualidade transgressora revira pelo avesso a imagem. Aquilo que parecia sólido se desfaz e insinua outra possibilidade, ainda que hipotética, mas completamente consoante com a construção de metalinguagens críticas, que tomam a si mesmos como objeto de reflexão. Um exemplo preciso do deslocamento dos sujeitos discursivos, que elide a presença do artista e embaralha o jogo enunciativo.

Um momento fugidio de um gesto transgressor marca o caráter da performance cujo diálogo acontece na esfera das ideias. Para um artista que se consagrou com base no anonimato esse tipo de intervenção de arte-ativismo, que prescindir da presença do artista, revela o quanto as obras podem ser portadoras de seu próprio discurso, liberando e transgredindo posições definidas. Tal é o procedimento que se observa na construção de trabalhos projetados em lugares de risco e de difícil acesso.



FIGURAS 4 e 5 – **Banksy na Faixa de Gaza**, Sem título, 2014.

Fonte: http://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/brasil/cultura/2015/02/26/Muros-Gaza-ganham-grafites-Banksy_8372156.html; <http://www.scoopnest.com/pt/user/Estadao/571370740152315904>. Acesso: 10/01/2019

Os grafites de Banksy desenhados nos escombros de assentamentos repete a intervenção como ato transgressor. As duas reproduções reportam-se a experiências estéticas distintas. Enquanto o grafite inspirado em Rodin é mais afirmativo no sentido de chamar à consciência uma reflexão sobre o próprio espaço onde a obra foi instalada, o grafite do gatinho é mais sutil, já enuncia um comentário direto a respeito do *nonsense* de todos os acontecimentos de destruição. Ambas, contudo, oscilam entre a paródia e ironia produzindo o mesmo efeito de desestabilização e de choque.

Pela sua simples presença física *in loco*, as reproduções nos escombros desarranja a relação com seu entorno. Interroga-se sobre a legitimidade de sua presença naquele espaço, o que pode levar a pensar que, em meio a esse descompasso, a obra “cria uma resposta à realidade que denuncia” (MOURÃO, 2014, p. 101). Se existe uma ética de comportamentos projetada na iconicidade dos próprios estilhaços esta não é evidente mas esconde sua real motivação, assim como os escombros que apenas traduzem o choque de ataques. Criam-se espaços de fronteiras – não aqueles das linhas divisórias desenhadas pelas estratégias geopolíticas – mas essas transformadas pelos tensionamentos e atritos que deixam marcas de sua presença mesmo quando os agentes se dissipam. Nem tudo que é sólido desmancha no ar.

Realizações plásticas dessa natureza evocam a plasticidade de percepções que não dependem de grandes manifestações mas não podem prescindir sem articulações sensíveis, seja da memória, seja dos procedimentos tornados possíveis com os meios de comunicação. Sendo obras solitárias, tudo leva a crer que o diálogo possível nesse espaço residual seja por intermédio das formas interativas dos meios audiovisuais de comunicação. Seja por meio de

fotografias jornalísticas ou registros videográficos o fato é que a performance acontece nos meios eletrônico-digitais da atualidade histórica e da reprodutibilidade técnica da cultura audiovisual. Graças aos trabalhos foto-videográficos o visionamento dessas obras são possível visto que elas inexistentes foram daquele espaço de confronto bélico. Trata-se, pois, de obras que só existem como metalinguagem crítica – ou como o já citado pensamento de Paulo Arantes, “forma invisível de poderes subterrâneos e incontrolláveis.” (ARANTES, 1998, p. 102).

4. Metaperformances em discursos internos velados do imaginário



FIGURAS 6 e 7 – **Arte de rua: Pinturas invertidas**, Pejac (Silvestre Santiago), Assentamento palestino Al-Hussein em Amman, Jordânia, 2016. ¹¹

FONTE: <http://art-tension.tumblr.com/post/143985964665> Acesso: 20/05/2018

Para a reportagem jornalística¹², as vias internas do assentamento de Al-Hussein em Amman, na Jordânia, são construções de muros e paredes desgastadas e corroídas que revelam a precariedade das condições de vida das pessoas que nele habitam. Para o artista catalão Silvestre Santiago, que assina apenas Pejac, as formas geradas pela corrosão se tornaram superfícies para intervenções e produção códigos gráficos para a composição de desenhos minimalistas em diálogo com os espaços vivenciais. Enquanto a reportagem traduz o ativismo dessa arte minimalista como denúncia da precariedade das habitações e da opressão, um exame do processo criativo realizado diretamente a partir dos escombros mostram algo bem mais relevante.

¹¹ A foto do menino que olha o muro já foi objeto de análise em outro artigo (MACHADO, 2018, p. 97-9).

¹² Artista de rua cria pinturas invertidas que contam histórias de refugiados. Publicação online.

<http://www.ideagrid.com.br/arte/arte-de-rua/artista-de-rua-cria-pinturas-invertidas-em-campo-de-refugiados>
Acesso: 17/10/2018.

Ao ser focalizado pela câmera do fotógrafo jornalístico, o trabalho artístico foi ambientado num arranjo cênico, em que os moradores não apenas se deslocam como também interagem com as gravações nos muros, muitas vezes desviando o primeiro plano para o interagente e não para o desenho. Nas fotos reproduzidas acima, o protagonismo é dado à mulher e ao menino. A *mise en scène* assim organizada além de se colocar pronta para ser tomada pelas lentes da câmera, condiciona e direciona os olhares que para ela se dirigem ao construir uma tomada em perspectiva que situa num primeiro plano os transeuntes e no ponto de fuga o desenho. Em ambos os casos, a montagem fotográfica do cenário evoca um mundo interior e um diálogo interno velado que não se ouve mas que pode ser apreendido pelo imaginário que a montagem evoca.

Não se pode negar que coube à montagem do quadro fotográfico distribuídos em planos, bem como ao conjunto da *mise en scène*, papel fundamental para a construção dialógica do espaço. Apesar dos silêncios e do jogo de invisibilidades, existem índices evidentes de uma suposta trama vivencial que une, por contrastes, os observadores diretos da cena e as gravações minimalistas sobre os quais repousam seus olhares.

Se a motivação das intervenções dessas imagens negativas era gravar episódios de uma história, nesse desenho são recuperadas cenas de um deslocamento num terreno acidentado, com obstáculos a serem transpostos. Podem ser cenas vivenciadas pela mulher que olha o mural ou por seus antepassados. Talvez uma memória distinta daquela que parecer o garoto ao olhar a pipa. Talvez, para o garoto, não se trate de uma memória mas sim de um anseio, um desejo de desfrutar de um lugar livre onde os muros não impeçam os vôos da pipa e o livre deslocamento no campo aberto. Em ambos os casos, a superfície do muro abre para outros espaços e outros tempos, em que a densidade do concreto armado se torna uma superfície transparente que se abre para os diferentes lugares possíveis do imaginário.

As gravações acabam reproduzindo diferentes visibilidades sem esconder planos de invisibilidade reveladas a percepções atentas ao ambiente político que o espaço configura. Tudo isso pode ser observado olhando as figuras gravadas em códigos gráficos fornecidos pelos escombros. Contudo, com a reprodução foto-jornalística se desencadeia outros olhares, outras esferas dialógicas e um imaginário de caráter especulativo do qual emerge uma outra *mise en scène* de formulações organizadas em noções que buscam traduzir situações de errância, privação, opressão, violência, intolerância e outras, em pontos de vista ou

simplesmente, sentido. E esse é um outro tipo de ativismo cujo caráter conceitual o afasta de um ato limitado à denúncia ou protesto que se apaga depois da performance.

Estamos diante de uma experiência estética de metalinguagem crítica. Além de produzir códigos gráficos com materiais que supostamente não são próprios para isso, constrói a atuação de percepções em que o próprio olhar que se dirige aos objetos ou eventos estéticos as traduz de modo igualmente performativo (PHELAN, 1993, p. 147) e imprevisível. Do gesto artístico solitário, marcado por ausências e lacunas, revela nas ações que praticam uma orientação muito mais aberta às atuações do imaginário, sem antecipar nenhum efeito de sentido conclusivo. No caso dos desenhos de Pejac sobre as paredes do assentamento palestino, a reportagem afirmou que se tratava de recuperar uma história de luta. Contudo, a própria edição das imagens nas fotos abre caminho para que o olhar elabore outras formulações. A partir do momento que o próprio olhar entra na composição do quadro fotográfico é impossível ignorar a emergência de um discurso velado em interação naquele espaço.

Discurso interno velado é uma formulação que Mikhail M. Bakhtin concebeu a partir da análise da poética dialógica da obra de Fiódor Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 270 e segs.). Reporta-se a toda enunciação evasivas em que o não-dito de vozes silentes que, embora não vocalizadas, reverberam nos espaços de interação, sobretudo naqueles dominados por idéias, contrapontos, polêmicas. Desdobra-se num espaço interior de mentes e consciências, o que permite antecipar reações — tal como operou-se na reportagem das gravações de Pejac no muro em que a cena fotográfica antecipa para o leitor-observador a motivação do artista na produção das imagens murais. Contudo, como se trata de um discurso não-dito, a evasiva também abre para outras formulações e, em vez de “última palavra”, ela se revela apenas um “ponto condicional, não um ponto final” (BAKHTIN, 1984, p. 233), conferindo inacabamento à composição estética e campo dialógico de interação.

Como diálogo inconcluso, a obra abre espaço para a formação de uma cadeia enunciativa que nunca chega a uma palavra final mas se abre para diferentes possibilidades interpretativas e dialógicas. Recupera, assim, procedimento não apenas da literatura mas do fazer poético em sua configuração mais ampla: a “*poiesis* cultural” (HAMENA, 2006, p. 46) que se realiza sob a forma de *mise en abyme*. Graças à sua capacidade de desdobramento, o procedimento em suas diferentes explorações permite que o artista crie esteticamente aquilo que executa, construindo diálogos tanto possíveis quanto improváveis. Victor Turner (1986)

denominou de metaperformance a tal procedimento que tem a capacidade, sobretudo, de estetizar o olhar e levá-lo a alcançar aquilo que não é da ordem do visível mas reverbera a partir da ordem dela em outros espaços.

Na fronteira entre o visível e a invisibilidade situam-se formas que pensam e jamais se limitam ao imediatismos das atuações que levaram Benjamin a cindir a relação entre arte e política. Se fronteira é, sobretudo, um espaço semiótico de confrontos, de imprevisibilidade, conforme entendimento de Lózman, o que se infere dessas análises é que as intervenções de arte-ativismo não podem ser atuações sólidas que se desmanchem no ar mas construções diagramáticas que vinculam as mais complexas esferas da ação política a procedimentos construtivos da própria arte. Não sem motivo que as metaperformances se desdobram por entre espaços fronteirizos e se encaminhem para caminhos imprevisíveis.

5. Encaminhando conclusões com alguns enfrentamentos necessários

Iniciamos nosso caminho analítico da arte-ativismo seguindo a alternativa que não se orienta nem pela estetização da política sustentada pelo espetáculo de grandes mobilizações no espaço público aberto, nem pela politização da arte com performances concebidas como porta-vozes de agendas sociais salvacionistas. Para isso foi fundamental a metodologia de exame de intervenções artísticas concentradas na composição ou melhor na tradução de ideias e ideais da luta política em processos estético-dialógicos abertos à reflexão em “novas regiões de consciência”. Assim entendemos a arte-ativismo como categoria analítica crítica.

Evidentemente que a investigação foi conduzida segundo o caráter hipotético da proposta argumentativa do ensaio com relação ao desafio proposto por Walter Benjamin de impossibilidade da relação entre arte e política. Reconhecemos contudo que todo esse raciocínio pode não passar de um contraargumento a abordagens em curso como as do crítico Boris Groys.

Como epígono com uma certa representatividade no conjunto da crítica de arte vinculada ao pensamento de Benjamin, Groys se empenhou em rever o conceito de estetização no âmbito da produção crítico-criativa contemporânea que, graças à dependência dos meios tecnológicos e das estratégias de mercado, se aproximou da noção de espetacularização de Guy Debord. Entendeu a relação entre arte e ativismo como orientada por princípios duvidosos, visto que a estetização da política opera com desvios dos objetivos

políticos e os transforma em procedimentos «estéticos» que simplesmente escamoteiam seus reais propósitos. Com isso, a ação política se transforma em espetáculo de mero entretenimento, neutralizando o foco essencial do protesto (GROYS, 2017, p. 206).

A abordagem de Groys merece atenção especial ainda que não toque diretamente na questão que nos interessa, por se concentrar na compreensão de duas concepções de estetização que contribuem para o debate das contradições que envolvem a relação entre arte e ativismo. Uma delas decorre da noção de arte como livre criação; a outra, contrariamente, se aproxima do que hoje se pratica como *design*, ou seja, o trabalho técnico baseado em ferramentas específicas. No caso das obras que tomam conta do espaço público urbano com grafites, murais, painéis ou *displays* de grande porte, torna-se imprescindível recorrer às ferramentas tecnológicas e à reprodução técnica – caso dos moldes de Azevedo, dos estênceis de Banksy. Contudo, não se trata de dependência uma vez que o *design*, nesses casos, se aproximam da tradição da *ars techné*, aplicando-se tanto à construção de objetos quando da política.

Nesse sentido, a criação profissional de imagens orienta o que ele entende como *design* político, cujos exemplos seminais são as grandes mobilizações políticas do nazismo e do fascismo, condenados por Benjamin. Groys, no entanto, entende que o ativismo artístico atual não pode prescindir do *design* político que atualiza tanto a estetização quanto o espetáculo, como se pode ler em sua exposição:

O ativismo artístico contemporâneo é o herdeiro dessas duas tradições contraditórias de estetização; ele politiza a arte, usa a arte como *design* político – como uma ferramenta nas lutas políticas de nosso tempo. Este uso é completamente legítimo e criticá-lo seria absurdo. *Design* é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido proibir seu uso por movimentos políticos de oposição com o pretexto de que esse uso leva à espetacularização, à teatralização do protesto político. (GROYS, 2017, p. 214)

Ainda que a formulação de Groys seja argumentada com coerência, sua conclusão não é suficiente para refutar Benjamin. Ao submeter o *design* político ao espetáculo e à estetização o pêndulo de sua avaliação pende para uma posição conciliatória escamoteada sob a capa de um movimento de suas contradições internas. Não obstante, acontecimentos históricos que assombraram o século XX evidenciaram que as especulações de Benjamin estavam longe de ser *argumentatio ad hominem*. Espetáculos grandiosos se mostraram

construídos pelo mesmo denominador comum, agora travestido pelo viés do mercado e do *design* político.

Numa outra linha de raciocínio, a antropóloga brasileira Julia R. Don Giovanni examina as relações entre arte e ativismo do ponto de vista das mudanças benéficas que a arte introduziu nas formas de reivindicação das movimentações contestatórias de modo a torná-las mais acessíveis ao diálogo, como se pode ler no trecho que se segue.

Longe de representar uma «estetização» do fazer político em que as formas do poder mudariam de «roupagem» ou «estilo», permanecendo no entanto estruturalmente iguais a si mesmas, as formas de mobilização sensorial, perceptiva e subjetiva produzidas no seio de processos de rearticulação de lutas sociais estão diretamente implicadas nos deslocamentos da própria política, na expansão de seus significados, quando não em uma radical ruptura com os modos de fazer que anteriormente a separavam do conjunto da ação social considerado não-político – em que a arte, por exemplo, tenderia a situar-se. Do mesmo modo, a implicação de uma prática de origem «artística» em um movimento vivo de organização política e ação coletiva força deslocamentos importantes no campo da arte, desafiando os limites do possível também em termos do que é artístico e do que não é. (GIOVANNI, 2015, p. 17)

Apenas uma observação: as alegadas formas de mobilização sensorial, perceptiva e subjetiva emanam basicamente da criação e dos espaços abertos – não necessariamente no contexto topográfico da vida pública – mas em espaços de confronto dialógico em que o imaginário têm voz e vez.

Como examinado nas obras apresentadas, ainda que vinculadas a pautas políticas específicas, imediatas ou não, as intervenções se orientam para um outro caminho analítico. Sob o signo da interação e do diálogo, até mesmos os espaços de confronto como os escombros de guerra movimentam o campo de forças perceptuais de diferentes matizes sensoriais com abertura para a ação do imaginário em que as interações experimentam outros modos de sensibilidade. Pouco importa que se realize por meio de *mise en scène*, traduções intersemióticas, intervenções nos códigos e linguagens, comuns às metaperformances. O fato é que os artefatos mediadores jogam uma luz para uma segunda natureza da vida sensorial: aquela que somente os processos criativos permitem perceber, apreender, enfim, sentir.

Referências

ARANTES, P. Nem tudo que é sólido desmancha no ar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 100-103, 1998. Versão online: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a17.pdf> Acesso: 28/01/2019.

- ARENDR, H. **A condição humana**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAIGORRI, L. Recapitulant: models d'artivisme (1994- 2003). **Artnodes. Journal on Art, Science and Technology**, v.1, 2003. Versão online: <https://artnodes.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/a.v0i3.692/pdf>. Acesso em 29/01/2019.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- _____. Le cinéma russe et l'art collectiviste. **Cahiers du Cinéma**, 1971, 226-7.
- _____. Para uma crítica da Nova Objetividade (1930-31). **Linguagem, Tradução, Literatura. Filosofia, teoria e crítica**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- GIOVANNI, J.R. di. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015. Versão online: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/911?file=1.pdf>. Acesso: 29/01/2019.
- GROUYS, B. **Arte, poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. Sobre o ativismo artístico. **Poiésis**, Niterói, v. 18, n. 29, 2017.
- LOTMAN, Y.M. **Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- _____. **The Unpredictable Working of Culture**. Tallinn: Tallinn University Press, 2013.
- MACHADO, I. **Analogia do dissimilar. Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. Tensionamento dos espaços de fronteira: conceitos como obstruções epistemológicas. **Revista Latinoamericana de Ciências de la Comunicación**. São Paulo, v. 15, n. 28, p. 94-108
- MESQUITA, A. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2011.
- MOURÃO, R. **Ensaio de artivismo. Vídeo e performance**. Lisboa: Museu do Chiado, 2014.
- NÉLE AZEVEDO. Arte e espaço urbano. Entrevista online: Acesso: 16/12/2018. <HTTPS://WWW.GOETHE.DE/INS/BR/PT/KUL/MAG/20968261.HTML>.
- TURNER, V. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1986.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.