

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Coletivos de Arte: Kaza Vazia, entre sacada e dispensa

Melissa Rocha
UFMG

Tales Bedeschi
UFMG

Resumo

Em 2005, Belo Horizonte abrigou a primeira ação de artistas da EBA/UFMG em busca de um espaço dinâmico e independente para produção e disseminação artística. Diante da reflexão sobre o espaço público, do embate entre os interesses da instituição e os do artista surgem inúmeras possibilidades de desdobramento dessa prática. A mostra criou um ambiente de troca, produção e reflexão, desprovido de regras elaboradas individual e externamente ao grupo: surge o coletivo Kaza Vazia.

Palavras-chave

Coletivo; arte urbana; intervenções

Abstract

In 2005, Belo Horizonte receives the first artist's actions of the EBA/UFMG that were looking for a dynamic and independent space to artistic production and dissemination. In the face of the reflection about public space and the confront between the interesting of the institution and the artists, innumerable possibilities appear to development of these practices. The show generates an exchange environment, with production and reflection, destitute of the rules elaborated individual and external at the group: emerge the Kaza Vazia collective.

Key-words

Collective; urban art; interventions

Em dezembro de 2005, Belo Horizonte abriga a primeira ação de um conjunto de artistas advindos da Escola de Belas Artes da UFMG em busca de um espaço dinâmico e independente para produção e disseminação artística. Às margens da Lagoa da Pampulha e vizinha ao MAP (Museu de Arte da Pampulha) uma casa em ruínas se converte em atelier aberto por duas semanas, acolhendo os artistas e suas intervenções temporárias. Diante da reflexão sobre o espaço público, do embate entre os interesses da instituição e os do artista, surgem inúmeras possibilidades de desdobramento da prática artística. O desejo pelo desate das amarras institucionais viabilizou a criação de um espaço alternativo, de um circuito poético paralelo ao convencional. Iniciativas dessa espécie, que convidam à ação ou à participação, caracterizam um “espaço-movimento” (JACQUES, 2003:149).

A idéia inicial consistia em invadir um terreno abandonado, ocioso da cidade, e nele intervir, o que resultou em um repertório de espaços possíveis, levantados pelos artistas em questão. Entretanto, não havia interesse em muros e terrenos baldios, mas em um espaço que, mesmo que insalubre, se aproximasse de uma casa. A falta de água potável e energia elétrica delinearam os limites das atuações do grupo, estabelecidos por um breve período entre o exercício experimental criativo e a exibição dos trabalhos. A concretização de uma mostra temporária e coletiva, a criação de um ambiente de troca, produção e reflexão, desprovido de regras e curadorias externas propiciou um impulso essencial para que esta situação não findasse em uma única edição. Os artistas instituíram então, o coletivo aberto e horizontal “Kaza Vazia – galeria de arte itinerante” como via de atuações futuras.

Concretizou-se, nessa data, a gênese de um coletivo nômade, disposto a atuar no espaço da cidade, ansioso por um terreno desprovido de restrições políticas, conceituais ou de conteúdo que não viessem senão das demandas dos próprios artistas e do grupo. Dessa forma, as conexões, afetiva e ideológica, entre os artistas favoreceriam a formação de um espaço errante, híbrido, de permutas, invenções e experimentações, que culminou por expandir o campo de ação/reflexão sobre inserções e circuitos de arte.

Do circuito aos outros circuitos

As ações da Kaza Vazia acabavam por criar condições de trabalho bem diferentes das encontradas, pelos artistas, em galerias e museus. A “galeria de arte itinerante” disponibilizava uma outra oportunidade de acesso e distribuição da arte fundada em bases diferentes. Por um lado, essas novas relações se fundam a partir de princípios e formas de organização que não condizem com as regras de seleção e atestados de qualidade de produto/percurso artístico, presentes nos circuitos financiados por empresas e pelo Estado. Por outro, se valem de modos de produção muitas vezes caóticos, que além de não conter um formato definido de exibição, elegem como prática o desenvolvimento de vários trabalhos artísticos, realizados concomitantemente, e os quais cada um encerra em si diferentes relações entre obra, espaço, artista, público e a cidade. Engendra-se um campo aberto de criação.

O “espaço-movimento” Kaza Vazia alimentou nos integrantes os anseios pelo direito de agir sobre o espaço com autonomia, de poder intervir nesse

terreno de inúmeras maneiras que a inventividade permitisse, sem se preocupar em restabelecer a pintura das paredes e vãos ao estado anterior. A constante imprevisibilidade, inerente à proposta espacial e compositiva do coletivo, variantes a cada edição, incentivou a incorporação das adversidades, dos destroços, do lixo, da vegetação, da narrativa local, como aliados poéticos: uma espécie de mola propulsora para a concepção artística. O horizonte temático das abordagens tornou-se amplo, com dimensões adequadas para acolher a vastidão de formas expressivas possíveis.

Frente o desconhecido

A concretização bem-sucedida do KV I, dentro dos moldes estabelecidos, intensificou o interesse de artistas estranhos aos integrantes iniciais. A disseminação da ação em meios virtuais, aliada a uma cobertura discreta da imprensa local, inspirou artistas, atores, arquitetos, indivíduos ou coletivos de origens diversas a se comunicarem com participantes do KV, em busca de interação com esse “espaço-movimento” em formação – uma oportunidade autêntica para tecitura de conexões, de uma trama atravessada por outras formas de agir e pensar arte nos espaços de Belo Horizonte.

Seguiu-se na “Casa de asas” – novamente situada na orla da Lagoa da Pampulha, num casarão, explorado ilegalmente em dias de jogo como estacionamento do estádio do Mineirão. Por um fim de semana, trocaram-se os automóveis pela experimentação. As dimensões agigantadas da residência encorajaram os integrantes a estenderem em sua rede de contatos, o convite à participação. Em meio aos trabalhos individuais realizados, somavam-se outros coletivos, plurais, concebidos a partir de parcerias espontâneas promovidas pelo encontro e o convívio fomentado na ação.

Na medida em que as ações seguintes do Kaza Vazia ocorreram, o caráter aberto e não-hierárquico do coletivo provocou a desistência de uns e a admissão de novos membros, o que evidenciava o traço idiossincrático do grupo, aproximando-o da proposição de Hélio para manifestação coletiva *Apocalipopótese* (1968):

“Grupo aberto (...) posso imaginar um grupo em que participem pessoas “afins”, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’” (OITICICA, 1968).

Novos formatos

As Kazas Vazias III e IV foram intervenções que se diferenciaram das duas primeiras, ao acontecerem em um contexto mais dinâmico – tratavam-se de espaços efetivamente habitados – onde as relações de troca e negociação foram exercitadas com mais intensidade, gerando um ambiente propício ao estabelecimento de conexões pessoais e afetivas entre os participantes e os habitantes do espaço. O terreno escolhido para a terceira ação do KV não foi uma casa, mas duas salas ociosas de um dos edifícios mais boêmios e tradicionais do centro de Belo Hori-

zonte – o Archangelo Maletta. Enquanto na quarta, atuou no primeiro conjunto habitacional da cidade, o IAPI, um ambiente de vultosas proporções (eram onze prédios interligados), altamente vivo, orgânico. Optou-se pela instauração de uma ação relacional: os moradores foram convidados a partilhar o sensível, com a redação e o envio de cartas entre si e entre outros conjuntos habitacionais do Brasil, em detrimento de uma ocupação espacial. Ao entremear-se pelas caixas de correios do edifício IAPI, o “Projeto Cartas”, irradiou-se pelo domínio privado, íntimo e afetivo dos moradores, construindo uma rede subjetiva de construção poética.

A prática do convívio, intensificado pelas ações recentes, projetou na Kaza V (2007) a oportunidade de efetuar-se uma proposta de vivência, desta vez entre os próprios integrantes: uma ação-residência. A idéia pôde ser concretizada, pois, ao contrário das duas primeiras edificações, o casarão eleito possuía uma estrutura básica de abastecimento: tratava-se de um espaço tombado pelo patrimônio histórico do antigo bairro Floresta, cedido pela Casa de Cultura Simão, de Cataguazes. Inaugurou-se nessa edição, o primeiro vínculo direto a interesses institucionais no coletivo Kaza Vazia. Em contrapartida à estrutura fornecida, exigia-se a menção das ações do coletivo vinculadas aos *sites* e impressos da Casa de Cultura Simão.

Sucederam-se às cinco primeiras ocupações, uma série de convites para que o grupo integrasse uma agenda de eventos formais: o seminário “Arte Hoje” organizado pela Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP, em Ouro Preto (2008); o VAC, “Verão Arte Contemporânea”, gerido pelo Grupo Oficina Multimédia (GOM), sétima e oitava edições (2008 e 2009) e, por fim, o “Projeto Pedregulho”, aprovado pelo edital Arte e Patrimônio do IPHAN, no Rio de Janeiro (2009).

A associação do coletivo a uma demanda institucional possibilitou, por um lado, fomentar a projeção das ações do Kaza Vazia, inserindo-o em circuitos de ampla divulgação, assim como para além das fronteiras de sua cidade natal. Por outro, contribuiu para a diluição de pontos importantes que foram base da sua proposta primeira e para a ocorrência de restrições estabelecidas através do trato com as instituições. Pode-se constatar, por exemplo, a censura, no “Arte Hoje”: a proibição de qualquer ato que envolvesse a nudez. Nesse evento, as ações ocorreram nas vias públicas de Ouro Preto e não houve um terreno fixo e determinado para intervenção, uma vez que a Produção do evento não conseguiu uma casa para o grupo.

Códigos de interesse

A conjuntura libertária presente nas primeiras ações do KV poderia constar em um código artístico para os espaços institucionais. No entanto, experimentação, ousadia e insubordinação podem ser concebidas como perigosas armas subjetivas de enfrentamento. As instituições almejam retorno midiático e financeiro e, para isso, exigem estabilidade e controle, características avessas ao estímulo da invenção. Há de se ressaltar que o sistema das artes, como um braço do capitalismo, aspira associar-se a qualquer meio rentável que eleve a acumulação. Isso resulta na absorção, por esse sistema de formatos, dos modos de fazer e das experimentações

marginais ao circuito estabelecido, para o seu interior, de onde, posteriormente, seriam regurgitados com suas potências críticas anuladas, revestidas “*em estilo ou atitude associada à mercadoria*”.

Situação semelhante àquela vivida pelos grafiteiros, na década de 80 em Nova York, em que uma série de espaços do circuito convencional ansiava abrigar os trabalhos que amanheciam colorindo os vagões do metrô. Porém, de que maneira o ambiente confortável da galeria conservaria o viço e a carga emotiva daqueles traços produzidos sob a excitação do proibido? As paredes das galerias e museus seriam como um

“veículo de imagem inadequado no qual falta espírito de desafio. Em comparação com o metrô, o museu assume a dimensão de um distinto cemitério no qual acaba paralisada uma eficaz energia, capaz de envolver a sociedade. O museu então representa somente um bom espaço de protesto, se o protesto é feito contra a arte. O protesto contra as coações que comprometem a própria vida, o desenvolvimento pessoal, deve ter lugar nas ruas, nas vias públicas” (OLIVA, 1998: 72).

O poder que determinadas associações culturais proporcionam aos órgãos instituídos aponta para uma vertiginosa ascensão de uma estratégia de *marketing* vigorosa, promotora de uma recolocação imagética, de um polimento na alcunha da instituição – muitas vezes embotada por atos indevidos ou suspeitos, entre outras razões – perante a sociedade e ao mercado. Não há como deixar de sublinhar o caso da dinastia Rockefeller que, no início do século XX, imersa em escândalos éticos, cedeu aos apelos de seu profissional de relações públicas que indicava a associação do nome da família às “*obras de beneficência e cultura. Assim se chega à criação da Rockefeller Foundation e do Museu de Nova York*” (OLIVA, 1998: 10). Logo, é cada vez mais freqüente as proposições artísticas converterem-se em projetos direcionados aos editais e leis de incentivo, abundantemente adornadas por rótulos apazíveis como “culturais”, “educativos”, de “cidadania” como forma de aproximarem-se da construção de uma imagem positiva e do crescimento das possibilidades de subvenção.

Instituições alternativas

Em todo o mundo, o sistema da arte vem dedicando atenção especial ao engajamento sócio-político e ao crescente interesse pela arte “não-ocidental” (FLENTGE, 2004: 1). No entanto, ao lado da aceitação de propostas de “aliança”, temos uma estatística de rejeições, por parte de coletivos, que afirmam sua marginalização no sistema da arte, incluindo a aversão a qualquer tipo de institucionalização. Nesse sentido, parcerias são negadas e acordos são deixados de lado para a vivenciação de uma utopia isolacionista. Como coloca Ivana Bentes,

“...vemos grupos de artistas contemporâneos com uma visão estreita e dogmática de Arte, Criação e Resistência.. Se escondendo no conceito de “coletivo de arte” (...) mostra a fragilidade dos grupos que se comprazem na rejeição infantil das “instituições”, do “mercado de arte”(...): com a galeria, com a instituição, com o colecionador, com a mídia, com o curador. São essas relações duras, difíceis, penosas mesmo, que precisamos problematizar. Não de-

monizando, mas expondo e explicitando o que se passa aí, nessas relações ambíguas. Pois é preciso ter uma ética de artista muito grande pra não se dar mal nessas relações. Aqui se pode aprender muito mais sobre Resistência e Criação do que propagando regras de fora ou criando uma dinâmica de grupo fechado que se auto-legitima e se auto-celebra (BENTES, 2004).

Vale perguntar: porque essas plataformas de artistas não poderiam ser consideradas instituições? Segundo Laddaga, essas iniciativas têm uma predisposição muito maior em “consagrar operações de concepção institucional alternativa, mais que desenvolver práticas de desinstitucionalização”. Numa sociedade onde o estoque de práticas democráticas é bem pequeno, a palavra “institucionalização” é convocada a assumir novos significados (LADDAGA, 2004, p. 3).

Concluindo

Movidos pela busca por “dinâmicas democráticas e o rompimento com as relações de poder existentes”, os coletivos invadem espaços não reservados para a arte e socializam referências, não só transformando a visualidade da via pública, mas criando “lugares onde as relações sociais e a utilização do espaço público são redefinidas” (LADDAGA *apud* FLENTGE, 2004, p. 1).

A busca pelo cotidiano das comunidades estaria ligada a uma série de fatores em mudança no cenário das artes. Uma reação ao “abandono seletivo do financiamento da arte ou a tentativa de associar tal financiamento a critérios de eficiência econômica ou social, determinados por aparatos burocráticos crescentemente ‘ideologizados’”. Justamente nas comunidades, vias e espaços públicos se dão fenômenos “com os quais [os coletivos] entram em relação ou ressonância” (LADDAGA, 2004: 3).

Ainda não contando com vasta gama de outras instituições, curadores ou colecionadores que os financiem, coletivos jovens podem não ter quem os oriente ou dê regras, a não ser seus próprios integrantes, suas necessidades e desafios. Essa “integridade”, no entanto, é constantemente ameaçada pelas formas de trocas propostas por patrocinadores e pela própria estrutura das leis de incentivo à cultura.

No desenrolar das atividades vindouras do Kaza Vazia, poderemos constatar se as associações entre o grupo e instituições financiadoras (destino comum de muitos coletivos que se aspiravam “independentes”) se revelarão formas de parcerias profícuas, ou maneiras de atar sua existência ao atendimento das demandas de agentes da política estatal ou gerentes de *marketing* de bancos e indústrias, por exemplo. O desafio é fazer de suas alianças um apoio que garanta a autonomia da sua forma de (des)sistematização de conhecimento e o seu constante desenvolvimento. Para tanto, os artistas devem conhecer a fundo o sistema em que estão inseridos, demonstrando arguta inteligência para que o valor econômico do trabalho não comprometa a sua contribuição à arte e à cultura.