

**Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes**

Artivismo

Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural

Teresa de Jesus Batista Vieira

**Dissertação para obtenção do grau de mestre
em Arte Multimédia**

**Orientador:
Professor Doutor Fernando José Pereira
Porto, 2007**

Resumo

A presente dissertação explora o desafio subversivo do pensamento cultural dominante através de projectos artísticos maioritariamente colectivos.

Examinam-se as mais recentes ligações entre arte, activismo, política e resistência cultural a partir das suas raízes nos tardios anos 60, nomeadamente desde as revoltas estudantis e a interdisciplinaridade cultural que esta época artística fomentou ou as contestações às visões mais conformistas da arte.

Será feito um enquadramento sócio-cultural repartido em décadas a partir das referências incontornáveis da revolução estudantil de Maio de 1968 e da Internacional Situacionista, rumando diacronicamente por alguns dos exemplos mais significativos até início do século XXI. Traçar-se-ão os principais matizes e contornos das suas práticas, para posteriormente se desenvolver uma análise mais criteriosa sobre as décadas de oitenta e noventa, maioritariamente em contexto americano e europeu.

Por limitações de tempo e espaço não se poderão analisar todos os exemplos de mérito, serão enunciados os mais conhecidos e desenvolvidos os de maior pertinência.

Abordar-se-ão exemplos de actuações artísticas que desafiam as normas sócio-culturais ou no limiar da legalidade jurídica, como por exemplo: *Culture Jamming*, netactivismo, *Hacktivism*; *Subvertising*¹...etc.

Na dinâmica de forças dominador vs. dominado serão considerados os perigos da mútua vigilância, repressão e co-optação, através do estudo de exemplos práticos.

Procurar-se-ão tentar esclarecer determinadas questões transversais aos projectos analisados, nomeadamente:

Deve a arte envolver-se em questões que lhe são (supostamente) alheias?

Será desejável conciliar crítica subversiva e/ou comprometimento político com reconhecimento artístico?

Será possível salvaguardar a autonomia do produtor cultural?

¹ Termos que serão mantidos na sua língua original para não desvirtuar o seu sentido, que será posteriormente desenvolvido.

Summary

The present dissertation explores the subversive challenge of the dominant cultural thought through mostly collective artistic projects.

The most recent linkings between art, activism, politics and cultural resistance from its roots in late sixties are examined, namely the students struggles and the cultural interdisciplinarity that this artistic context had fomented, or the questioning to the most conformistal visions of the art world. A sociocultural framing distributed in decades from the undeniable references of the students revolution of May of 1968 and of the International Situacionist will be made, travelling diachronically for some of the most significant examples until beginning of XXI century. The main shades and contours of its discourse will be traced, for later developing a detailed analysis on the decades of eighty and ninety, mainly in American and European context.

For time and space limitations all the merit examples will not be able to be analysed, it will be enunciated the most known and developed the ones of bigger relevancy.

Examples of artistical practices that defy the sociocultural norms or that remain in the threshold of the legal legality will be approached, as for example: culture jamming, netactivism, hacktivism, subvertising...etc.

On the dynamic of forces dominator vs. dominated the dangers of mutual monitoring, repression and co-option will be considered, through the study of practical examples.

It will be looked to clarify some given transversal questions to the analysed projects, namely:

Should art become involved in (supposedly) foreign questions?

It will be desirable to conciliate critical subversive thought and/or political engagement with artistic recognition?

It will be possible to safeguard the cultural producer autonomy?

Índice

1 – Introdução	
1.1 – Circunspeção do conceito de <i>ativismo</i>	6
1.2 – Posição do problema.....	10
1.3 – Orientações metodológicas.....	12
2 – O <i>ativismo</i> urbano.....	14
2.1 – A Vertente contestatária <i>artista</i>	18
2.1.1 – Caracterização da resistência político-social <i>artista</i>	21
2.1.2 – “ <i>Biting the hand that feeds you</i> ”.....	29
2.1.3 – Hans Haacke: a desconstrução <i>insider</i>	32
3 – Contextualização histórica e cultural de práticas artísticas activistas desde Maio de 1968	
3.1 – A década de sessenta.....	34
3.1.1 – A revolução sócio-cultural do Maio de 1968.....	37
3.1.2 – A Internacional Situacionista, 1957.....	39
3.1.3 – Art Worker’s Coalition, 1969.....	44
3.2 – A década de Setenta.....	48
3.2.1 – Artists Meeting for cultural change, 1975.....	49
3.2.2 – Collaborative Projects, AKA Colab, 1977.....	52
4 – A arte activista nos EUA de oitenta durante a era conservadora Reagan.....	53
4.1 – O mecenato corporativo.....	56
4.2 – Os colectivos <i>artistas</i> da década de oitenta.....	62
4.3 - Krzysztof Wodiczko: a divergência pessoal tornada pública.....	65
4.4 – Group Material, 1979.....	69
4.5 – Political Art Documentation/Distribution (PADD), 1979.....	70
4.6 – Guerrilla Girls: “ <i>conscience of the art world</i> ”, 1985.....	73

4.7 – Act-Up, 1987.....	78
5 – A década de noventa.....	79
5.1 – Gran Fury, 1988.....	80
5.2 – <i>Culture Jamming</i>	81
5.2.1 – <i>Subvertising</i>	86
5.2.2 – <i>AdBusters</i>	88
5.2.3 – <i>Flash Mobs</i>	91
6 – <i>Netartivismo</i>	93
6.1 – A vigilância ciberespacial.....	97
6.2 – A reinvenção <i>netartista</i>	101
6.3 – O Rizoma.....	103
6.4 – Critical Art Ensemble, 1987.....	106
6.5 – Electronic Disturbance Theater.....	109
6.6 – <i>Hacktivism</i>	111
7 – Conclusões.....	114
7.1 – Perspectivas de futuro para a arte activista.....	120
8 – Glossário.....	122
9 – Monografias e artigos.....	123
10 – Documentos <i>online</i>	127
11 – Índice de imagens.....	129

1 – Introdução

1.1 – Circunspecção do conceito de *ativismo*

O adjectivo “*activista*” tem sido evitado por alguns comentadores que preferem utilizar antes diferentes termos tais como arte intervencionista, progressista, de oposição, experimental, crítica ou comprometida, entre outros sinónimos nomeadamente arte política, politizada, sociopolítica, de confronto, subversiva ou radical. Alguns defensores da arte activista evitam inclusive a conjugação destes dois termos preferindo proposições como cultura visual de esquerda, *performative activism*, prática cultural activista ou activismo cultural.

O sentido destes termos pode por vezes ser mais positivo quando emana da esquerda e depreciativo quando provém da direita, conotado com propaganda, o que não quer dizer que estas perspectivas sejam partilhadas.

A importância da contextualização e investigação destes projectos colectivos é fundamental para se perceber o seu alcance sócio-cultural pois, na opinião da crítica Suzanne Lacy, a arte activista pode ser considerada “*the new genre public art*”² e essa consideração representa um refinamento da noção de “*site specific*”³ uma vez que os trabalhos desta natureza são os que se integram mais perfeitamente no seu contexto físico e social de origem. Muitos dos projectos nasceram inclusive pela participação directa dos habitantes dos seus locais de criação e/ou exibição. Mas nunca se poderá esquecer que o que efectivamente impulsionou os projectos activistas desde o seu início não foi um local específico mas um problema específico. Portanto esta definição não é comensurável com as iniciais pretensões processualmente orientadas dos projectos activistas. Nem tampouco os projectos activistas representam uma evolução que se poderia incluir numa definição mais alargada de arte pública.

² FELSHIN, Nina (ed. by) - *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.

³ Uma Obra de arte “*site specific*” foi planeada e criada pelo artista para existir apenas e em função de determinado espaço ou localização.

Os artistas britânicos Ian Hunter e Célia Lerner empregam o subjectivo “*Littoral*” (art) para evocar a natureza híbrida destas práticas. Homi K. Bhabha fala-nos de uma arte de carácter “*conversational*” e Tom Finkelpearl refere-se a uma arte pública baseada no diálogo: “*dialogue-based public art*”⁴. Grant Kester utiliza a acepção “*dialógica*” para descrever práticas comunitárias colaborativas. O conceito de uma prática artística “*dialógica*” ou dialogante descende do teórico russo Mikhail Bakhtin que defende a leitura da obra de arte na qualidade de uma conversação ou colóquio, um lugar de discordantes significados, interpretações ou pontos de vista.

Em resposta à questão “como definir uma obra de arte política”, colocada por Gregg Bordowitz a Andrea Fraser, obteve-se como resposta: «*I would define political art as art that consciously sets out to intervene in (and not just reflect on) relations of power, and this necessarily means on relations of power in which it exists. And there’s one more condition: this intervention must be the organizing principle of the work in all its aspects, not only its “form” and its “content” but also its mode of production and circulation*».⁵ Ou seja na opinião de Fraser a arte política deve questionar de modo interventivo as relações de poder que a envolve.

Nano Thompson, curador da exposição “*The Interventionists: Art in the Social Sphere*” (no Mass MoCA de Maio 2004 a Março 2005), propõe uma caracterização dos projectos participantes (Krzysztof Wodiczko, YOMANGO, Atlas Group, William Pope.L, The Yes Men, subRosa e Critical Art Ensemble, entre outros), com o termo “intervenção”, referindo que a aplicação deste termo se alargou no anos 90 para descrever projectos de artistas politicamente empenhados e de abordagem interdisciplinar. O substantivo “intervenção” significa um posicionamento que “está entre” ou que “faz a ponte” numa determinada situação que, no contexto das artes plásticas, se refere a práticas que usam estratégias para atrair mais público. Os projectos “intervencionistas” quase sempre acontecem fora do domínio dos museus, galerias ou estúdios, produzindo arte «*that critiques, lampoons,*

⁴ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

⁵ BORDOWITZ, Gregg – Tactics inside and out. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004. Na verdade para Andrea Fraser toda a arte é de carácter inerentemente político, devido ao seu contexto de produção, o que não quer dizer que se constitua como arte de carácter intervencionista, que procura refundar o seu contexto envolvente: «*One answer is that all art is political, the problem is that most of it is reactionary, that is, passively affirmative of the relations of power in which it is produced. This includes most symbolically transgressive art, which is perfectly suited to express and legitimize the freedom afforded by social and economic power: freedom from need, constraint, inhibition, rule, even law.*»

*interrupts, and co-opts, art that acts subtly or with riotous fanfare, and art that agitates for social change using magic tricks, faux fashion and jacked-up lawn mowers».*⁶

Carlos Vidal⁷ descreve-nos uma *arte de compromisso político*, que encontra algumas semelhanças com o conceito de *ativismo* que aqui desenvolvemos, pois «*fazer arte de compromisso político não pode deixar de ser uma arte concebida contra a política*»⁸, ou o político, (a representação). Esta servirá para criticar (autocriticando-se) e é bifurcada em duas trajectórias: uma arte que interpreta o mundo (promovendo e forçando certas interpretações) e uma arte que se separa desta realidade (porque obscura e inútil, que nega facilitar a performatividade económica e comunicacional dominante). Ambas as trajectórias de carácter político procuram simultaneamente o compromisso e o desligamento radical e solitário do real e/ou do social.

Jacques Rancière discorre em torno da intrínseca e paradoxal relação entre arte e política. Interessa manter a tensão porque não pode haver nem união nem supressão em nome da resistência. Salvaguarda que a «*a resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política.*»⁹ Para Rancière a relação das artes com a política passa pela garantia de integridade de ambas, procurando cada uma extrair da outra o que melhor convier ao seu projecto: «*The arts only ever lend to projects of domination or emancipation what they are able to lend to them, that is to say, quite simply, what they have in common with them: bodily positions and movements, functions of speech, the parcelling out of the visible and the invisible. Furthermore, the autonomy they can enjoy or the subversion they can claim credit for rest on the same foundation*».¹⁰ Rancière explica que a arte não é política pelas mensagens ou sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo ou pela forma com que representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos

⁶ Para mais informação sobre a exposição “*The Interventionists: Art in the Social Sphere*”, (Maio 2004 – Março 2005), consultar: http://www.massmoca.org/event_details.php?id=38.

⁷ VIDAL, Carlos – *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda, 1997. ISBN: 972-9184-55-0.

⁸Ibid.

⁹ Consultar o artigo de RANCIÈRE, Jacques – “*Será que a arte resiste a alguma coisa?*” traduzido por Mónica Costa Netto em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques – *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. Trad. por Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2005. ISBN: 0-8264-7067-X.

sociais. A arte é política pela distância que guarda em relação a estas funções. Nas suas palavras, a arte é política quando pratica «*una distribución nueva del espacio material y simbólico*».¹¹

Rancière acrescenta que evita utilizar o termo *commitment* ou *arte politicamente comprometida* porque o considera vazio como noção estética e como noção política, porque o comprometimento não é uma categoria de arte, embora acrescentando que «*aesthetics has its own politics, or its own meta-politics*».¹²

Hans Haacke questionado por Tim Griffin sobre o lugar comum de se considerar toda a arte inerentemente política, esvaziando a categoria da sua inicial utilidade e sentido, reafirma a sua natureza especificamente política porque «*Every public articulation in a socially privileged place, such as the art world, has the potential of affecting the zeitgeist, i.e., the set of generally accepted attitudes and beliefs that have an effect in the realm of practical politics*».¹³ No entanto Haacke salvaguarda que a recepção da obra escapa ao controlo do artista, podendo suscitar significados ou servir propósitos que não os inicialmente pensados pelo seu autor.

Martha Rosler reitera o nosso pensamento afirmando que: «*All art, from the crassest mass-media production to the most esoteric art-world practice, has a political existence, or, more accurately, an ideological existence. It either challenges or supports (tacitly perhaps) the dominant myths a culture calls Truth*».¹⁴

Lucy Lippard refere a ténue linha que separa o artista político do artista activista, reconhecendo que são frequentemente as mesmas pessoas, no entanto avança uma definição: «*political art tends to be socially concerned and activist art tends to be socially involved*».¹⁵ Deste modo, na opinião de Lippard, tanto a arte política como activista podem manifestar questionamento ou crítica, mas intervenção directa apenas cabe à arte de carácter activista.

¹¹ RANCIÈRE, Jacques – *Sobre políticas estéticas*. Trad. por Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. ISBN: 84-490-2410-2.

¹² RANCIÈRE, Jacques – *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. Trad. por Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2005. ISBN: 0-8264-7067-X.

¹³ GRIFFIN, Tim – Historical Survey. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

¹⁴ WALLIS, Brian (ed. by) – *Art after modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1999 [1984]. ISBN 0-87923-632-9.

¹⁵ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power In WALLIS, Brian (ed. by) – *Art after modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1999 [1984]. ISBN 0-87923-632-9.

O colectivo Critical Art Ensemble define a sua abordagem como *tactical media*, caracterizando-a através das suas práticas: «*Tactical Media is situational, ephemeral and self-terminating*»¹⁶. Acrescenta Gregg Bordowitz que estes estratégias apontam objectivos a curto prazo para alvos bem definidos, trabalhando colaborativamente em pequenos grupos autónomos, cuja abordagem provém da teoria militar: «*Strategy is how you win a war; tactics are how battles are decided*».¹⁷

Mas mais importante do que as categorizações estanques é o entendimento da natureza híbrida das práticas e a sua multiplicidade de expressões e conexões na procura do cumprimento direccionado dos seus objectivos. A acrescentar à diversidade de opiniões, estes projectos acabam por ser cada vez mais difíceis de classificar, por isso doravante, para nos referirmos à arte de carácter activista, com preocupações políticas, de resistência cultural, adoptaremos a designação *ativismo*, neologismo sugerido pela contracção de arte+ativismo, segundo Laura Baigorri. A autora salienta que utiliza o termo em toda a sua extensão, para além da designação de práticas artísticas em rede, uma vez que frequentemente para a sua concretização se completar acabam desdobrando-se noutros meios físicos.¹⁸

1.2 – Posição do problema

A maioria das práticas activistas estudadas nesta dissertação teve origem em descontentamento de artistas ou intelectuais de outras áreas da cultura que se organizaram em grupos para colectivamente traçarem estratégias de luta e resistência a partir do mundo da arte. Para Carlos Vidal «*A refundação do compromisso político [na arte] encontra o seu campo, de ora em diante e depois do desaparecimento dos regimes concentracionários, na previsível implosão do capitalismo tardio*»¹⁹ e na subsequente industrialização da cultura, mas sejam quais forem as razões que mobilizam a resistência cultural, o que deste estudo nos interessa é a análise de práticas artísticas

¹⁶ BORDOWITZ, Gregg – Tactics inside and out. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ BAIGORRI, Laura – *Recapitulando: modelos de ativismo (1994-2003)*, (Setembro 2003), artigo online disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>.

¹⁹ VIDAL, Carlos – *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda, 1997. ISBN: 972-9184-55-0.

colectivas que se articulam com o activismo ou modos de envolvimento político numa integração activa entre arte e vida. Não pretendemos aqui defender a utopia da transformação da vida pela arte, porque conhecemos a desventura da estetização da política, cerne do comunismo e de Auschwitz, tal como nos lembra Walter Benjamin: «*Todos os esforços para introduzir uma estética na política culminam num ponto: a guerra.*»²⁰ Reiteramos com a opinião de Jacques Rancière que nos adverte no mesmo sentido: «*la estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común.*»²¹ Os projetos artísticos de resistência cultural não se afirmam como projectos de redenção ou moralização, a sua procura transcende esses pressupostos panfletários, porque se inscreve numa preocupação de questionamento crítico dos seus limites, esbatidos por interesses que lhe são alheios. De acordo com Filomena Molder: «*O conteúdo da obra de arte não surge como tese abstracta e muito menos como conteúdo moral, como tese moral; essa só se revela pelo comentário, através da crítica.*»²² A arte não surge num vácuo social, e perante o seu contexto não pode afirmar-se neutra porque será sempre reflexo do seu *zeitgeist*. Recusando tanto o moralismo estético como a estetização moral, o que não significa neutralidade, os projectos artísticos de resistência cultural deverão proporcionar um espaço de autonomia crítica para uma redefinição radical das suas metodologias e configurações.

Tomando a opinião de Stephen Duncombe²³, a expressão “resistencial cultural”, que pode sugerir significados de estabilidade contingente, é aqui utilizada como a fracção cultural de carácter artístico, que procura questionar, resistir e inclusive reconfigurar as estruturas políticas, económicas, sociais e culturais dominantes. A resistência cultural deverá proporcionar uma fresta para a criação de um espaço “independente”²⁴ permitindo o desenvolvimento de novas ideias, recursos e práticas.

²⁰ BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. por Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 [1936]. ISBN: 972-708-177-0.

²¹ RANCIÈRE, Jacques – *Sobre políticas estéticas*. Trad. por Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. ISBN: 84-490-2410-2.

²² Filomena Molder continua: «...e tem de permanecer ligada indefectivelmente à sua expressão própria, dado que o teor de verdade da obra não implica, pelo menos directamente, os preceitos da moral.» in MOLDER, Maria Filomena – *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. ISBN: 972-708-516-4.

²³ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

²⁴ Tomo a acepção deste conceito entre aspas porque espera-se que seja possível algum intervalo de independência, nem que seja ao menos temporariamente. Stephen Duncombe utiliza a expressão “espaço livre”, de âmbito ideológico

Contra os que defendem a impossibilidade de uma expressão cultural alternativa, porque o sistema dominante rapidamente dela se apropria, torna-se necessário argumentar que, em primeiro lugar isso nunca se deve olvidar e segundo, tomando o ensinamento de E. Laclau e C. Mouffe, teóricos das lutas articuladoras do tecido social, não há nenhuma ordem, seja a de supremacia, seja a de submissão que permaneça estável ou que conclua com a transformação da totalidade da sociedade: «*There is therefore no subject – nor, further, any “necessity” – which is absolutely radical and irrecoverable by the dominant order, and which constitutes an absolutely guaranteed point of departure for a total transformation.*»²⁵ Acrescentamos a partir do pensamento dos mesmos autores a necessidade de procura de uma crítica não niilista mas reconstrutiva: «*Every hegemonic position is based, therefore, on an unstable equilibrium: construction starts from negativity, but is only consolidated to the extent that it succeeds in constituting the positivity of the social.*»²⁶

1.3 – Orientações metodológicas

Escolhemos como ponto de partida a revolução estudantil de Maio de 1968 porque nos surge como um dos primeiros paradigmas de resistência cultural e artística aplicados à pós-modernidade, que se apresenta como modelo de união colectiva activista em torno de ideais que, mais do que conquistados pelas promessas do projecto moderno, permanecem em contínua construção e problematização. Abordamos as intervenções culturais e políticas da Internacional Situacionista, a partir das suas estratégias de subversão.

Partilhamos a opinião de Guy Debord que explica a contradição da profusão de informação recolhida: «*e o tempo e a inteligência disponíveis para as analisar; ou muito simplesmente o seu*

(espaço livre para criar novas linguagens, significados e visões do futuro) e material (espaço para construir comunidades, redes e modelos de organização).

²⁵ LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal – *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2ª Edição. London: Verso, 2001 [1985]. ISBN: 1-85984-330-1.

²⁶ Ibid.

*possível interesse»*²⁷, acrescentando que também por constrangimentos espácio-temporais não nos é desejável um mapeamento exaustivo de toda a arte activista e política desde Maio de 1968.

Dar-se-á uma visão subjectiva panorâmica de alguns exemplos que nos fornecem as perspectivas mais pertinentes para o estudo que nos propusemos, até finais do século XX. Sobre as décadas de oitenta e noventa concentraremos a atenção do nosso estudo.

Concluiremos com a análise da segunda metade da década de noventa que trouxe a divulgação da Internet, auxílio facilitador da dinâmica *artista* que permitiu novas abordagens e consequentemente novos resultados.

A preponderância da nossa investigação incide sobre os casos americano e europeu porque nos oferecem os melhores exemplos, no entanto o contexto português tem por certo semelhanças que, pela proximidade de determinados aspectos, evitaremos a análise.

²⁷ DEBORD, Guy – *Comentários sobre a sociedade do espectáculo*, 1988. Documento online disponível em: http://www.geocities.com/jneves_2000/comentarioses.htm.

2 – O Ativismo Urbano

A arte activista é uma manifestação artística que se tem desenvolvido desde as revoltas estudantis de 1968, centrada em torno de causas específicas tais como o feminismo da década de setenta, a ecologia dos oitenta, a crise da sida, a luta contra a industrialização cultural, o capitalismo, etc., assumindo diversos contornos no contexto urbano, estando frequentemente envolvida com outras práticas tais como netactivismo, *culture jamming*²⁸, etc.

A arte activista está profundamente intrincada no movimento de resistência cultural que pode assumir configurações muito para além do que inicialmente se poderia considerar de âmbito artístico. Não devemos esquecer que desde muito cedo a arte de vanguarda sempre procurou posicionamentos questionadores e alternativos aos poderes e representações dominantes da sua época. Por outro lado a segunda metade do século XX assistiu a uma crescente colaboração interdisciplinar entre diversas áreas do saber, daí o alargamento maleável do conceito de activismo, de modo a articular-se com outras práticas que contribuem para o fim comum de resistência cultural. O próprio conceito de cultura tem significações variáveis consoante o pensamento dos autores, para Karl Marx e Frederick Engels a cultura é reflexo do tecido económico e social, ou seja, das condições materiais da sociedade.²⁹ Por isso, acrescentam, as representações prevaletentes pertencem às da classe dominante dessa época. Pierre Bourdieu analisa a cultura a partir do estudo do poder simbólico que a articula e cujas características variam consoante o contexto social e histórico. A cultura está, na sua opinião, associada ao exercício de poder e à reprodução de hierarquias e desigualdades, contribuindo para a legitimação da ordem social existente.³⁰ O campo político é, entre outras coisas, para Bourdieu «*The site par excellence in which agents seek to form and transform their visions of the world and thereby the world itself*»³¹, aonde as palavras são acções.

²⁸ Termos mantidos na língua original para não desvirtuar o seu sentido, que será clarificado oportunamente.

²⁹ MARX; Karl & ENGELS, Frederick, *The German Ideology* in DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

³⁰ BOURDIEU, Pierre – *Language & Symbolic Power*. Trad. por Gino Raymond e Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1997. ISBN: 0-7456-1034-X.

³¹ Ibid.

De acordo com Boaventura de Sousa Santos: «*as sociedades capitalistas avançadas sofreram nas últimas décadas enormes transformações, alterando de modo significativo a matriz social, política, económica e cultural...*»³², sabendo que a produção cultural não é imune ao seu contexto, procuraremos analisar a dinâmica de respostas a estas alterações.

Perante a subordinação de grande parte da produção cultural aos modelos políticos e económicos das sociedades neo-liberais, que fomenta uma pluralidade cada vez mais indulgente das metodologias artísticas, afirma-se a urgência da sua contínua questionação. Arthur C. Danto define o panorama artístico contemporâneo a partir da noção de pluralismo, em que a actual liberdade criativa permite uma proliferação de categorias e critérios artísticos sem precedentes.³³ Mas se o actual estado pode surgir como libertador, a verdade é que se torna aporético, uma vez que mergulha a arte em total relativismo, em que qualquer modelo é supostamente permitido. Hal Foster condena com veemência o actual pluralismo porque tende a absorver toda a discussão que oculta interesses económicos: «*the pluralist position plays right into the ideology of the “free market”*».³⁴ O pluralismo favorece uma produção artística subjugada ao consumo, que perde a vitalidade do seu poder crítico e subversivo: «*...in a system mostly given over to a (manipulated) marketplace “critique” is no longer needed: the commodity is its own ideology (Theodor Adorno), the market its own accreditation. In this situation the committed artist must not only resist this commodification of culture and “implosion” of meaning in the media but also seek out new publics and construct counter representations, and the committed critic (...) must use this out-of-placeness to speak precisely, impertinently out of place*».³⁵ Depositamos a esperança na parcela activamente crítica dos produtores culturais que, sendo eles próprios também uma fracção dominada dentro da totalidade

³² SANTOS, Boaventura de Sousa – Quatro Questões sobre a Mudança de Clima, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, 1988.

³³ Segundo Arthur C. Danto: «*A narrativa tinha chegado a um fim. Mas isto era, de facto, uma ideia libertadora, ou pelo menos eu entendia que poderia sê-lo. Libertava os artistas de terem de prosseguir “a correcta linha histórica”. Significava que qualquer coisa poderia ser arte, no sentido em que já nada poderia ser excluído. (...) Tudo era permitido, uma vez que já nada era historicamente necessário. Chamo a isto o Período Pós-histórico da Arte, e não há razão para que algum dia venha a terminar. A arte pode ser externamente determinada, em termos de moda ou de política, mas o determinismo interno ditado pela sua história é agora uma coisa do passado.*» in DANTO, Arthur C. – *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. ISBN: 0-520-21674-1.

³⁴ FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

³⁵ Nas palavras de Foster: «*pluralism in art signals a form of tolerance that does not threaten the status quo (...) Art became skittishly stylish: everyone had to be different... in the same way*» in FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

do sistema, não deixarão de exercer um pensamento autónomo cada vez mais necessário, legitimado por investigação académica e experimentação prática.

Quando nos referimos a arte politicamente comprometida não se trata do estudo de um modelo que se constitua como instrumento de transformação imediata da realidade sócio-cultural porque, tal como nos diz Theodor Adorno, é utópico tentar destruir as indústrias culturais. Reiteramos com a opinião de Jameson que afirma que de nada adianta «*substituir uma estrutura inerte (o planeamento burocrático) por outra estrutura institucional inerte (o próprio mercado). O que é necessário é um grande projecto colectivo do qual uma maioria activa da população participe, como algo que lhe pertence e que é construído com as suas próprias energias.*»³⁶ Os produtores culturais deverão procurar uma radicalidade específica em cada projecto artístico que lhe forneçam as metodologias necessárias de questionamento e resistência à crescente homogeneização cultural.

O pensamento de Adorno torna-se muito importante no desenrolar da nossa investigação pelo fornecimento de uma base conceptual para a compreensão do papel da arte na sociedade em que se insere. Se por um lado Adorno reclama autonomia do pensamento artístico face ao real, por outro lado não nega a possibilidade de comprometimento político com a mesma realidade: «*A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta.*»³⁷ Porque esta autonomia não se deve construir nem por imparcial reprodução mimética ou ilustrativa do real, nem por um comprometimento imediato, uma vez que a arte experiencia a realidade através da sua própria lógica interna: «*Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanes da sua forma.*»³⁸

Adorno e Horkheimer terão sido os primeiros autores a utilizar a expressão “indústria cultural”, no livro escrito por ambos “Dialética do esclarecimento”³⁹, cujo conteúdo apesar de datar de 1944, permanece actual. Nas suas palavras a indústria cultural «*confere a tudo um ar de semelhança*»; «*A atitude do público que, pretensamente e de facto, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não a sua desculpa.*»⁴⁰

³⁶ JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000 [1991]. ISBN: 85 08 05786 5.

³⁷ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Trad. por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982 [1970].

³⁸ Ibid.

³⁹ Mantivemos o título original da tradução brasileira a que tivemos acesso.

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max – *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. por: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1947]. ISBN: 85-7110-414-X.

De acordo com Paulo Almeida a indústria cultural é actualmente responsável por 3 a 7% do Produto Interno Bruto mundial, prevendo-se uma taxa de expansão na ordem dos 6,3% ao ano (para 5,7% do conjunto da economia).⁴¹ A cultura tende a ser cada vez mais explorada como motor de desenvolvimento económico. De acordo com a Unesco, apenas três países, o Reino Unido, os EUA e a China produzem 40% dos bens culturais negociados no planeta (entre eles livros, CDs, filmes, *videogames* e arte).

Tomando a proposta de circunspecção dos modos de resistência cultural de Stephen Duncombe, podemos agrupá-los em quatro géneros (não necessariamente estanques)⁴²:

- resistência a partir do **conteúdo**: a mensagem política reside no contexto da cultura;
- resistência através da **forma**: a mensagem política é expressa através do meio de transmissão;
- resistência a partir de **interpretação**: a mensagem política é determinada através do modo como a cultura é recebida e interpretada;
- resistência como **actividade**: a acção de produzir cultura, sem olhar a conteúdo, forma ou recepção, é a mensagem política.

Ao longo da nossa investigação poderemos encontrar exemplos ilustrativos das diversas variantes, como o exemplo da prática de *subvertising* que é uma tipologia de resistência cultural a partir do meio de transmissão original. As intervenções *artistas* sob a forma de projectos comunitários podem incluir-se na resistência a partir do conteúdo, pois todo o processo se desenrola em função e no contexto de produção sócio-cultural.

A resistência cultural não pode ser concretizada sem um lúcido pensamento crítico que, tomando a opinião de Tim Griffin, se deverá construir através de uma abrangente investigação sócio-cultural, tendo em vista um reposicionamento de perspectivas sobre o entendimento do mundo da arte e do papel do próprio artista: «*artists' tactical maneuvers may not only address social mechanisms but also change the contours, conception, and circulation of art*».⁴³ Com o desaparecimento do mecenato burguês, esta esfera foi transferida para o capitalismo e o estado o que, na opinião de Hal Foster, reduziu o papel da cultura como mediação entre os interesses públicos e privados,

⁴¹ ALMEIDA, Paulo Henrique de – *Cultura e Desenvolvimento Local*, disponível para consulta *online* em: http://64.233.183.104/search?q=cache:_VE1tlc_OpkJ:www.cultura.ba.gov.br/encontrodirigentesmunicipais/apresentacoes/Dirigentes-de-Cultura.ppt+industria+cultural+7%25+PIB&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=4&gl=pt&client=firefox-a.

⁴² DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

⁴³ GRIFFIN, Tim – “The Art Of Politics” in *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

expandindo-a sob a forma de consumo e controlo, transformando a arte numa opção sofisticada de entretenimento e espectáculo «*and criticism as so many opinions to consume*».⁴⁴ Partilhamos a opinião de Hal Foster que nos adverte contra indiferença, que se traduz em cumplicidade, perante as ideologias da indústria cultural: «*And in any case, abandon is not much of a strategy in art or in politics – specially at a time when parodic excess is a characteristic expression of alienation.*»⁴⁵ No entanto Hal Foster acrescenta que uma cumplicidade “consciente” é igualmente possível, nomeando-a por sabotagem, de modo a efectuar-se uma subversão a partir de dentro, usando como metáfora a figura do palhaço da corte, que entretém o rei, mas se for suficientemente esperto poderá inclusive conspirar contra o mecenas.⁴⁶ Serão posteriormente estudados exemplos desta metáfora tornada real através da prática de *culture jamming*.

2.1 – A Vertente contestatária artista

O conceito de arte activista está profundamente intrincado numa dinâmica de relações de poder, inserida no que Michel Foucault apelidou de “procedimentos de controlo e delimitação do discurso”⁴⁷. Estes procedimentos de controlo existem em todas as sociedades, assumindo multifacetados aspectos e em constante mutação. E tornaram-se tão naturalmente quotidianos que foram aceites como normais, apenas reparamos neles quando nos impõem proibições implícitas ou não. A produção de discurso revela estas relações de poder através de procedimentos de controlo e delimitação: «*(...) suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo numero de procedimentos que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade. (...) o discurso não é simplesmente aquilo que*

⁴⁴ FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Trad. por Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

*traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo qual, e com o qual se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.»*⁴⁸

Foucault defende ainda a fusão do poder e do conhecimento que pode ser visível através do discurso, argumentando que tal como o poder está fragmentado através do corpo social, também assim acontece com a resistência ao poder, e a resistência ao poder surge ela própria como um discurso. Portanto a arte activista apresenta-se como um discurso alternativo, de resistência ou mesmo antagónico aos discursos e representações dominantes, que se deve procurar constituir como um saber efectivo.

Pierre Bourdieu introduz e desenvolve aprofundadamente o conceito de “*cultural field*”, campo/área cultural como um fenómeno pós-moderno, articulado como um espaço estruturado de tomadas de posição onde indivíduos ou produtores culturais e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística, à medida que esta se procura autonomizar dos poderes económicos, políticos e burocráticos. Bourdieu salienta que os produtores culturais são eles mesmos uma fracção dominada dentro da classe dominante. São dominantes na medida em que possuem poder cultural e privilégios conferidos pela possessão de capital cultural, sobre o qual podem exercer poder. E são dominados através das suas relações com os que possuem poder político e económico. Este poder estrutural é exercido através de vários mecanismos tais como os do mercado.

No entanto Bourdieu tem uma visão optimista sobre a importância do trabalho dos produtores culturais: «(...) *cultural producers, exactly because they are guaranteed a limited autonomy, can, in their ability to bring forth heretofore unimagined representations, invent models of resistance against the insidious and everyday forms of social and political domination.»*⁴⁹

Tal como nos lembra Vidal: «*no ocidente, a arte é jogada de acordo com as necessidades de um mercado autónomo e para um mercado global sob a forma de indústrias culturais. O rosto da globalização é a industrialização do pensamento e não a sua emancipação*»⁵⁰, daí a necessidade

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

⁵⁰ VIDAL, Carlos – *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda, 1997. ISBN: 972-9184-55-0.

de questionação permanente através do trabalho dos produtores culturais, na construção de um reposicionamento numa indústria cultural cada vez mais hegemónica.

O historiador de arte Meyer Schapiro (1904-96) construiu o seu pensamento sobre a aceção de que a representação cultural é o espelho reflector dos interesses ideológicos da classe dominante, e que as suas representações culturais não só articulam o universo mental social, como também o investem de autoridade cultural para reclamar e manter a sua legitimidade como classe dominante. Assim, sabendo que o intuito da cultura hegemónica é exercer poder, legitimando-o através da representação cultural da classe dominante, compete às práticas culturais de oposição articular estratégias de resistência ao pensamento hierárquico, subvertendo formas de experiência privilegiada e desestabilizando as regras do poder dominante.

Em 1984 afirmou Hal Foster que a arte política deveria compreender no seu modo de actuação que os códigos culturais de representação são os primeiros a serem apreendidos nas instituições culturais, como as escolas ou através dos *media*. Sendo que estas instituições servem os interesses do poder dominante, ao apreendermos e consumirmos estes códigos estaremos a reproduzir todo o sistema: «*To reconceive the project of political art it is necessary not only to grasp the connection between these two displacements in class and production, but also to relate them to a third (contested) displacement: from a theory that power is based on social consent, guaranteed by class or state ideology, to a theory that power operates via technical control that “disciplines” our behaviour (and indeed our bodies) directly.*»⁵¹

Portanto a resistência deverá começar em primeiro lugar nestas estruturas institucionais que reproduzem um sistema baseado, entre outros, no modelo do patriarca masculino branco.

Recuperando a ideia de Walter Benjamin, a propósito do autor como produtor, o artista deverá não alimentar o sistema de produção cultural mas investigar os processos e instrumentos que o controlam para os contornar e desconstruir.

Hal Foster distingue dois tipos de artistas políticos: o primeiro que permanece encerrado no seu código retórico e reproduz as representações ideológicas preestabelecidas e um segundo (que se aproxima da verdadeira concepção de artista activista) que, inquieto pelo posicionamento cultural do

⁵¹ FOSTER, Hal – For a Concept of the Political in Art. *Art In America*. ISSN: 0004-3214. April 1984.

pensamento e de uma prática inscrita na globalidade social, procura produzir uma definição do político pertinente para o seu presente.⁵²

Na opinião de Foster a mudança de práticas conduz a uma mudança de posições: o artista activista, de produtor de objectos de arte para uma indústria cultural, passou a manipulador social de processos artísticos e representações culturais, e por sua vez o espectador de passivo contemplador estético passou a ter um activo papel na leitura interpretativa das mensagens *artistas*.

Adorno lembra-nos que a arte, estando num plano diferente do real, é incapaz duma acção política imediata portanto deve procurar eficácia a longo ou médio prazo. O autor condena um comprometimento político imediato, propondo uma radicalização das linguagens artísticas que procuram obter operatividade social. Propõe uma solução que não passa pela destruição das indústrias culturais, mas pela procura da radicalidade específica que poderá fazer de cada obra um instrumento de resistência ao processo de indiferenciação cultural.

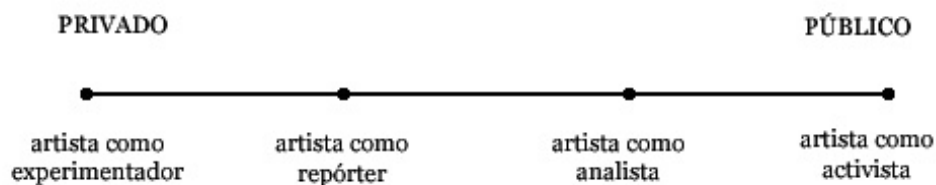
Frequentemente no imaginário colectivo a vanguarda artística é considerada uma força exterior à realidade corporativa dominante – como uma subcultura de resistência. Mas o que se constata é que, se esta subcultura existe, cada vez mais tende a ser igualmente absorvida pela mesma realidade que tenta questionar.

2.1.1 – Caracterização da resistência político-social *artista*

Adoptamos de Suzanne Lacy a cartografia ilustrativa do papel do artista *artista*, que se move entre um *continuum* de possibilidades, tendo em cada extremo posições não opostas mas complementares, uma vez que o artista activista poderá operar em qualquer altura em determinado ponto do percurso, movendo-se entre eles:⁵³

⁵² Ibid.

⁵³ LACY, Suzanne (ed. by) – *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995. ISBN: 0-941920-30-5.



Os níveis são permeáveis de acordo com as intenções do artista e o significado do seu trabalho para uma determinada audiência, segundo uma lógica de abordagem antropológica. No nível privado o artista focaliza uma reflexão a partir das metodologias intrínsecas à prática e pensamento artísticos. No nível público o artista afasta-se do seu âmbito assumindo preocupações que lhe são exteriores. De acordo com a cartografia apresentada podemos caracterizar os seus diversos papéis:

- O artista como **experimentador**: o artista como um antropólogo observa o outro a partir da sua subjectividade, apresentando observações de pessoas e lugares através da sua própria interioridade, tornando o seu trabalho uma metáfora deste relacionamento.
- O artista como **repórter**: o artista não se limita a partilhar a experiência mas recolhe informação para a reenquadrar de acordo com a sua perspectiva, não apenas para informar mas também para persuadir.
- O artista como **analista**: a recolha de informação é seguida de análise. Se nos níveis anteriores a ênfase se coloca na experimentação intuitiva e na observação agora, quando o artista analisa questões sociais a partir do seu trabalho, aproxima-se das Ciências Sociais e da Filosofia.
- O artista como **activista**: tentando ser catalizador para a mudança o artista posiciona-se como cidadão activista, o seu trabalho é diametralmente oposto à prática estética isolada. Tem de aprender novas estratégias: como colaborar e desenvolver audiências específicas, como tornar o trabalho multidisciplinar ou como clarificar processos artísticos para audiências não educadas em arte.

Lacy considera o trabalho artístico um mediador de dois sentidos entre a audiência e o artista, explicando que esta relação não pode ser claramente explicitada pela diversidade de audiência e de permeabilidade do trabalho.

O desempenho do artista activista nunca poderá simbolizar o papel de moralizador artístico-cultural ou consciência do mundo da arte, porque as suas intervenções não têm essa alargada pretensão social, como uma ideologia vertical, que vem de cima para baixo. Sabemos que as suas intervenções são mais eficazes na procura de diálogo mutuamente estimulante, que ocorra em ambos os sentidos, numa base horizontal. Tal como afirma a filósofa Danièle Cohn «*os artistas não fazem nas suas obras uma lição de moral, só as obras de propaganda se limitam a martelar uma mensagem que lhes vem de fora*». ⁵⁴

A arte activista também não é estritamente oposição pela contestação mas tem frequentemente subjacente alguma espécie de crítica com vista a pelo menos um reposicionamento de ideias.

A arte activista, mais do que pretender transformar o mundo ou transformar a vida através da arte, procura abrir espaços de crítica, interrogar, e quem sabe até resolver questões pendentes ou descobrir respostas. É evidente que algumas destas pretensões poderão parecer idealistas, mas a arte também dificilmente tem pretensões pragmáticas. O que daqui se pode inferir são as motivações que animam um artista activista; apesar da subjectividade pessoal, a maioria sente-se indignado com as profundas falhas que o projecto da sociedade pós-moderna ainda não foi capaz de superar e, apesar da suposta cada vez maior escolarização da população, assiste-se à crescente alienação da mesma.

Na maioria dos casos os artistas aludem, através de metáforas visuais, a problemas políticos vigentes, como meio de crítica que usa privilegiadamente ironia ou subversão. No entanto não se pode dizer que estas manifestações contestatárias sejam especificamente activismo político, uma vez que não se exprimem nos mesmos moldes que essas práticas; tal como afirma Grant Kester: «*activist artists and critics are confronted by the need to preserve the specificity of activist art, as a practice that is discrete from other forms of political activism.*» ⁵⁵

⁵⁴ COELHO, Alexandra Lucas (entrevista a Danièle Cohn) – A arte é o meio mais justo de ver o sofrimento. *Público*. Porto. ISSN: 0872-1548. Nº 6273 (2 Jun. 2007; p. 6-7).

⁵⁵ KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

Para Hal Foster, a questão política, na arte ocidental da contemporaneidade, poderia ser apreendida através de práticas de transgressão ou resistência: «*the first of which seeks to transform, the second to contest the given systems of production and circulation.*»⁵⁶ Cabendo ao artista politicamente comprometido não alimentar o sistema da indústria cultural mas procurar mudá-lo: «*so the political artist today might be urged not to represent given representations and generic forms but to investigate the processes and apparatuses which control them.*»⁵⁷

De acordo com Lucy Lippard a arte activista é muitas vezes chamada de “o movimento pela cultura democrática”⁵⁸ pela sua capacidade em reposicionar o pensamento cultural instituído e pela partilha do espírito de contestação que tem sido utilizado no discurso das vanguardas, mas divergindo delas relativamente à procura de uma estética que, desta vez, é colocada ao serviço de conteúdos de preocupação social e cultural, procurando uma divergência, senão de comportamentos, pelo menos de consciências.

O movimento pela democracia cultural constitui-se como uma crítica à homogeneidade da cultura dominante corporativa, que serve apenas muito poucos enquanto afecta a todos, cabendo aos produtores culturais a defesa circunspecta dos limites dessa democracia. A verdadeira democracia cultural dá visibilidade em igualdade de circunstâncias a minorias ou dominados porque a sua auto-expressão promove o seu desenvolvimento pessoal. Afirmam Laclau e Mouffe que a costumeira justificação para a impossibilidade de criação de antagonismos ou dogmas alternativos se chama globalização, pois as sociedades democráticas deverão aceitar a oposição: «*we agree (...) on the need to take account of the many different voices that a democratic society encompasses and to widen the field of democratic struggles.*»⁵⁹ Reiteramos com o pensamento de Krzysztof Wodiczko que considera o projecto democrático permanentemente inacabado, introduzindo o ideal grego de *parrhesia*, abertura para se falar livremente, considerando que numa democracia deverá criar-se

⁵⁶ FOSTER, Hal – For a Concept of the Political in Art. *Art In America*. ISSN: 0004-3214. April 1984.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. 1984. ISBN 0-87923-632-9.

⁵⁹ LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal – *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2ª Edição. London: Verso, 2001. ISBN: 1-85984-330-1.

espaço para se falar livremente, permitindo o desacordo: «*Truth-telling also requires a psychological understanding of democracy.*»⁶⁰

Segundo Lucy Lippard a arte activista não é uma nova forma de arte, mas é essencialmente uma nova proposição de abordagem conceptual: «*It is not a new art form so much as it is a massing of energies, suggesting new ways for artists to connect with the sources of energy in their own experience*».⁶¹

Um dos principais aspectos caracterizadores da prática activista é a sua capacidade de repensar criticamente os preexistentes sistemas de representação para além dos horizontes estabelecidos pelos poderes políticos, sociais, culturais e económicos.

De acordo com Nina Felshin⁶² a estratégia chave da arte activista passa pela efectiva participação do público através da interpretação, estimulado pela provocação estética e/ou intelectual, o que já acontece de um modo geral nas artes plásticas, mas no caso específico do *artivismo* esta participação convida a um envolvimento mais directo e por vezes prático (por ex. em projectos colaborativos), procurando repercussões mais duradouras. Apesar de Rancière não se referir especificamente à arte activista mas a arte com interesses políticos, ele também reconhece: «*En el arte "relacional", la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares*».⁶³ Rancière reconhece à arte e à política o poder de reenquadrar e expandir o que é pensável num determinado momento.

De facto estas trocas experimentais, nas palavras de Grant Kester, «*can catalyse surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants. The questions that are raised by these projects clearly have a broader cultural and political resonance*»⁶⁴, permitindo a abertura de novas perspectivas quer sejam ou não partilhadas.

⁶⁰ PHILLIPS, Patricia – *Creating Democracy: A dialogue with Krzysztof Wodiczko*. *Art journal*. Nova Iorque. ISSN: 0004-3249. Vol.62, (Winter 2003).

⁶¹ FELSHIN, Nina (ed. by) - *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.

⁶² Ibid.

⁶³ RANCIÈRE, Jacques – *Sobre políticas estéticas*. Trad. por Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. ISBN: 84-490-2410-2.

⁶⁴ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

Tal como afirma Lucy Lippard⁶⁵ a arte activista é, acima de tudo, orientada processualmente, devendo ter em consideração não apenas os mecanismos formais específicos para atingir os seus objectivos, mas também como irá atingir o seu contexto e audiência e porquê. O planeamento, as estratégias de comunicação e distribuição fazem parte do processo criativo, tais como outras actividades usualmente consideradas à parte, nomeadamente o trabalho comunitário, encontros, design gráfico ou distribuição de panfletos/flyers. O artista britânico Peter Dunn salienta a importância de uma abordagem orientada processualmente tendo em vista a especificidade do contexto, defendendo que os artistas activistas devem procurar ser «*context providers*» *rather than* «*content providers*»⁶⁶ porque os seus projectos envolvem a criativa orquestração de encontros colaborativos e conversas muito para além do enquadramento institucional da galeria ou museu. Vidal reitera o nosso pensamento considerando que «*ao artista [politicamente envolvido] não cabe somente a produção de conteúdos, mas o estabelecimento de contextos estrategicamente abertos para a inteligibilidade desses mesmos conteúdos*».⁶⁷

A arte *ativista* não está limitada a qualquer estilo particular e é provavelmente melhor definida consoante os seus objectivos, que também cobrem uma vasta amplitude.⁶⁸

Pelo seu carácter multidisciplinar raramente está limitada pelo uso dos meios tradicionais da arte, incorporando vários *mediuns* distintos dentro de um único projecto de longo termo.

Na prática os seus projectos podem incluir publicação de informação, realização de filmes, organização e difusão de eventos dentro ou fora da comunidade artística, entre outros exemplos.

Devem ter-se em consideração variantes como o público-alvo e as múltiplas idiosincrasias dos participantes para se definir a mensagem ou o evento de acordo com os objectivos preestabelecidos.

⁶⁵ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art.1984. ISBN 0-87923-632-9.

⁶⁶ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

⁶⁷ VIDAL, Carlos – *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda, 1997. ISBN: 972-9184-55-0.

⁶⁸ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art.1984. ISBN 0-87923-632-9.

As comunidades convidadas a envolverem-se em projectos activistas incluem desde moradores de determinados locais, grupos feministas, radicais ou de solidariedade social, sindicatos, grupos culturais de determinados partidos políticos até intelectuais de outras áreas culturais.

Muitos artistas activistas tentam ser sintetizadores e também catalizadores, procurando combinar acção social, teoria social e prática artística, num espírito de multiplicidade e integração, em vez de estreitarem escolhas.

Na opinião de Lucy Lippard as mais importantes contribuições para a arte activista são as que fornecem não apenas novas imagens e novas formas de comunicação (na tradição de vanguarda), mas também aprofundam ou intervêm na vida social através de actividades de longo prazo, (ver o exemplo das Guerrilla Girls).

Os exemplos, assuntos e meios são tão variados que é muito difícil generalizar.

Mas o que estes diversos trabalhos partilham é o modo como a prática e a estética estão profundamente embrenhados nas estruturas sociais em que operam.

Alguns colectivos, tal como as Guerrilla Girls, trabalham em séries (não séries autónomas para exposição) mas sequências progressivas de aprendizagem, comunicação e integração, para depois reaprenderem a partir da resposta da audiência escolhida. Pesquisam todo o tipo de informação, recolhem até dados estatísticos sobre o assunto a intervir, fazem posters, teatros de rua, conferências em escolas e outros locais, publicam livros e analisam progressivamente a repercussão das suas acções na esperança de encontrar melhorias.

As estratégias de actuação artística activista não se resumem portanto apenas à tentativa de solucionar questões ou resolver problemas culturais pendentes, porque estes *artistas* através da organização de comunidades em torno dos seus próprios problemas, procuram empossar os seus participantes a reflectir e a resolver os mesmos, estimulando por fim a mudança sócio-cultural.

Como muitos artistas descobriram, não é possível apenas aproximarem-se de uma comunidade e fazerem imediatamente arte de carácter activista. A tarefa é especializada porque exige disciplina, pesquisa e dedicação durante e uma vez concluído todo o processo, salientando que alguns projectos ainda procuram manter e avaliar as repercussões da sua intervenção muito posteriormente à conclusão das actividades.

Mas como é que se avaliará o impacto de projectos que lutam por resultados como estimular o diálogo, despertar consciências ou colaborar com comunidades?

Se estes objectivos são um acréscimo no processo de mudança social será necessário que os *artistas* estabeleçam mecanismos dentro da comunidade para assegurar o impacto a longo termo dos seus projectos.

A organização, a colaboração mútua e a organização de redes de comunicação são fundamentais em todo o processo, apesar destes aspectos frequentemente não serem considerados parte do processo criativo.

Segundo Lucy Lippard⁶⁹ a taxa de *burnout* entre artistas activistas que se envolvem em projectos colaborativos e comunitários é alta porque essas actividades são vistas como independentes do desenvolvimento artístico e as recompensas conquistadas frequentemente não são reconhecidas pelo mundo da arte. Por outro lado estas experiências em contextos não familiares costumam ser bastante enriquecedores em termos não só pessoais mas também permite uma descoberta relativamente ao modo como outras comunidades percebem o mundo da arte. E estas experiências devem ser publicitadas numa atmosfera de partilha mútua de ideias, porque só as pessoas que estiveram directamente envolvidas poderão dar o melhor testemunho. Na opinião de Lucy Lippard⁷⁰ muitas vezes publicam-se artigos sobre arte de conteúdo activista ou político de reduzida dimensão e abordagem superficial precisamente porque os seus autores ignoram a verdadeira dimensão destes projectos.

De acordo com dados fornecidos por Mark Vallen, em Junho de 2004, a New York Foundation for the Arts (NYFA – uma organização independente de apoio à comunidade artística), realizou uma votação *online* para averiguar a recepção da arte política junto da opinião pública. Dos cerca de 3000 inquiridos cerca de 69% votaram que a arte política é “entediante”; 27% responderam que apreciavam arte política e 4% responderam que a política deveria ser mantida em separado da

⁶⁹ LIPPARD, Lucy R. - Trojan Horses: Activist Art and Power. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. 1984. ISBN 0-87923-632-9.

⁷⁰ Ibid.

arte.⁷¹ Perante este panorama deveremos ter em consideração a possibilidade de pouca apetência social, fora do âmbito artístico, para a leitura e interpretação de projectos *artistas*, o que deverá ser analisado localmente para se preparar uma abordagem adequada.

O desenvolvimento experimental de projectos em equipas multidisciplinares é uma estratégia exigente em termos organizacionais e de articulação dos interesses comuns, no entanto revela-se a mais frutuosa para o desenvolvimento dos próprios projectos. O problema é que a educação em muitas escolas de arte tradicionais não treinou os seus alunos para uma prática artística colectiva, pelo contrário cultiva-se frequentemente o ego do artista até à comercialização da sua assinatura porque facilita o corporativismo cultural. Citando o grupo colectivo Critical Art Ensemble «*Collectives reside in that liminal zone—they are neither an individual, nor an institution, and there are no other categories. (...)Collectives are not wanted in the public sphere, in the education system, nor in the cultural market (in the limited sense of the term).*»⁷²

2.1.2 – “*Biting the hand that feeds you*”

A expressão “*biting the hand that feeds you*”⁷³ da autoria de Lucy Lippard, é usada para se referir a projectos artísticos que criticam os mesmos museus ou instituições que os apoiaram.

A estrutura arquitectural do museu ou galeria tipo *white cube*, pensada como espaço de apresentação da obra de arte que busca os ideais de objectividade, indiferença e veracidade pode, por vezes falhar no cumprimento destes objectivos e compete aos seus utilizadores terem uma postura activa na procura da sua realização.

Havendo certos aspectos e posturas nestas instituições que mereçam ser alvo de correcções e melhoramentos, os artistas devem ter a oportunidade de se manifestarem para verem os seus

⁷¹ VALLEN, Mark – *Why all art is political*. Outubro de 2004. Disponível para consulta online em: <http://www.art-for-a-change.com/content/essays/political.htm>.

⁷² Critical Art Ensemble - *Digital Resistance*, disponível em <http://www.critical-art.net/books/digital/index.html>.

⁷³ AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.

direitos respeitados. Os artistas têm ainda o direito de controlar o uso do seu trabalho, quer ele tenha ou não sido vendido. E torna-se conveniente que os artistas se façam ouvir para verem os seus direitos serem cumpridos, para além dos interesses economicistas ou outros. Porque a plena participação na vida cultural não se deve efectuar pela aceitação de perspectivas mas pela discussão democrática e desafio de concepções dominantes que garantam horizontalidade e transparência de normas. Estas instituições apresentam contextos e sistemas de conhecimento que influenciam o modo como vemos e pensamos, reconhecendo Hans Haacke que, de facto: «*art institutions are political institutions. One could say that they are part of the battlefield where the conflicting ideological currents of a society clash. (...) what happens there is an expression of the world at large and has repercussions outside its confines*».74

Andrea Fraser e Helmut Draxler, empenhados na crítica institucional, escreveram uma proposta “*How to Provide an Artistic Service*”, onde genericamente analisam a dinâmica de troca de serviços entre uma instituição cultural (museu, corporação ou fundação) e um produtor cultural (artista), explicando que: «*resolutions on practical problems often represent political decisions which may impact not only the working conditions of artists but also the function and meaning of their activity.*»75 Nessa proposta são delineados aspectos caracterizadores da actividade artística tal como a importância da autonomia, representada na relativa liberdade de racionalização da actividade embora ao serviço de outros interesses: «*a freedom which may or may not manifest itself in recognizably “aesthetic” forms. Also included is the freedom of speech and conscience – guaranteed by accepted professional practice – which is supposed to safeguard our right to express critical opinions and engage in controversial activity.*»76

Já em 1970 Buren havia proclamado a necessidade do autor ter em conta a dinâmica de poderes que podem convergir na percepção da obra de arte consoante o seu enquadramento: «*Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly – consciously or not – produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the*

74 BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

75 KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

76 KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5. Artigo disponível para consulta online em: <http://www.adaweb.com/~dn/a/enfra/fraser1.html>.

*illusion of self-sufficiency – or idealism.»*⁷⁷ Não devemos esquecer que as variantes do sistema inter-relacionam diversos espaços e economias para além do museu e da galeria, incluindo o estúdio, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, etc, e que todos juntos constituem um sistema de praticas que não é separado mas aberto a pressões sociais, económicas e políticas.

Apesar do espírito de contestação relativamente à cultura dominante instituída de alguns projectos *artistas* bem sucedidos, que são inicialmente exibidos em espaços alternativos ou que nem sequer encontram visibilidade significativa inicial, muitos posteriormente acabam por ser patrocinados por museus ou financiados por agências de arte ou fundações; escolas de arte pedem a colaboração temporária ou definitiva dos seus autores e críticos de arte escrevem sobre eles. Vários artistas acabam inclusive representados por galerias comerciais. Por exemplo Tim Rollins and K.O.S (Kids of Survival) fazem exposições para galerias, sendo representados por um dealer comercial (Mary Boone) e o dinheiro que ganham reverte a favor dos seus projectos.

Alguns dos mais importantes museus Americanos, Europeus e Canadianos já apresentaram e até adquiriram obras de arte activista.

Enunciamos algumas das mais recentes exposições sobre arte e política nos EUA e Europa:

Áustria, Pavelhaus: “*Toposcapes – Interventions into Socio-cultural and Political Spaces*”, (30.6.2007 a 15.9.2007).

Inglaterra (Escócia), Centre for Contemporary Art: “*RISK: Creative Action in Political Culture*”, (1.3 a 1.5. 2005).

EUA, Mass MoCA : “*The Interventionists: Art in the Social Sphere*”, (de Maio 2004 a Março 2005).

EUA, Cincinnati Contemporary Arts Center: “*Crimes and Misdemeanors – Politics in U.S. Art of the 1980s*”, (de 22.11.2003 a 5.11.2004).

França (Paris), Palais de Tokyo: “*Hardcore – vers un nouvel activisme/towards a new activism*”, (27.2 a 18.5.2003).

Alemanha, (Berlim), Büro Friedrich: “*4FREE – art – politics – science & esthetic survival strategies*”, (7.10 a 23.12.2001).

⁷⁷ Ibid.

A 10ª e a 11ª Documentas de Kassel tiveram como tema de organização arte & política bem como a Bienal de Veneza de 2003 e a Manifesta 5 apresentaram um número significativo de projectos que relacionavam arte e política. O tema do festival *Ars Electrónica* (em Áustria, 1998) foi *Infowar* tendo sido convidado a participar o colectivo *Electronic Disturbance Theater*.

Esta co-optação pode ser problemática uma vez que a arte de resistência pode ver neutralizado o seu carácter de contestação e eficácia política dentro das paredes do museu ou da galeria transformando uma prática de subversão numa mera exposição, tal como nos diz Foster: «*with the work less an attack on the separation of cultural and social practice than another example of it and the artist less a deconstructive delineator of the institution than its "expert"*».»⁷⁸

2.1.3 – Hans Haacke: a desconstrução *insider*

Consideramos o exemplo do trabalho de crítica institucional de Hans Haacke pelos efeitos que tem conseguido como autor individual na crítica a todo o sistema artístico a partir do interior do mesmo, analisando a sua obra "Helmsboro Country" de 1990. No centro do logo da caixa de tabaco vê-se a fotografia de Jesse Helms com a inscrição "*veni, vidi, vici*" (vim, vi e venci). Na base da caixa lê-se 20 Bills of Rights, em alusão às listas da *Bill of Rights* distribuídas publicamente pela Marlboro com os logos das suas três filiais: General Foods, Kraft e Miller Beer. Cada cigarro tem escrito "*Philip Morris funds Jesse Helms*". Outros textos relativos às ligações entre a Philip Morris e Helms e citações de afirmações de executivos da tabaqueira acompanham a obra.

A informação até então desconhecida, surge polémica: a tabaqueira Philip Morris tem patrocinado não apenas as artes mas também a campanha do senador Jesse Helms, famoso pela sua oposição aos apoios do *National Endowment for the Arts* a obras por ele consideradas obscenas e defensor dos tradicionais "valores americanos". Helms é um protestante fundamentalista e partidário da extrema-direita responsável pela emenda de lei aprovada em 1990 que proibia o NEA de apoiar obras de arte consideradas indecentes. O interesse da tabaqueira pelas artes não é altruísta mas

⁷⁸ FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

pragmático: trata-se de benefícios que retornam sob a forma de capital simbólico e prestígio para a Marlboro. Em protesto contra os patrocínios de Philip Morris ao perseguidor dos artistas e homossexuais, muitos artistas abandonaram eventos patrocinados pela Philip Morris. Para recuperar a sua imagem, o patrocinador de Helms decidiu apoiar publicamente a luta contra a sida.

Com *Helmsboro Country* Haacke conseguiu expor todas as forças sociais, políticas e económicas, envolvidas na conquista de graça sub-reptícia usando a arte como propaganda. Também Jameson destaca do trabalho de Haacke o facto de a contemplação da sua obra incluir o próprio museu como instituição, que se abre e mostra as suas ligações a curadores e filiações às grandes corporações multinacionais, ao próprio sistema do capitalismo tardio.⁷⁹

Haacke não se opõe estritamente ao isolamento da arte numa torre de marfim, porque a destruição destas forças também aniquilaria a existência da arte, mas adverte-nos para a necessidade constante da manutenção de um olhar atento e um pensamento crítico, mesmo a partir do centro. Pierre Bourdieu compara as obras de Haacke a armas simbólicas que forçam a verdade a falar: «*You make symbolic machines that function like snares and make the people act*».⁸⁰



1. *Helmsboro Country* de Hans Haacke, 1990. Primeira exposição na John Weber Gallery, New York.

⁷⁹ JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. ISBN: 85 08 05786 5.

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

3 – Contextualização histórica e cultural de práticas artísticas activistas desde Maio de 1968

3.1 – A década de sessenta

Desde os anos 60 que o mundo das artes plásticas se tem incrivelmente alargado a outras áreas culturais, desde a política, música, dança, teatro, cinema, sociologia, filosofia até inclusive à informática, resultando em colaborações interdisciplinares de produtivos resultados. O que por outro lado também acabou por levantar algumas questões problemáticas relativamente aos limites desta interdisciplinaridade...

Um tabu remanescente contra esta interdisciplinaridade foi o formalismo de Greenberg (no qual o *medium* era claustrofobicamente entendido como o “melhor” ou confinado às suas características definidoras, ex.: a pintura é uma superfície plana decorada e não pode ser mais do que isso. De acordo com Thierry de Duve existe alguma similaridade entre o pensamento de Greenberg e o de Adorno relativamente à influência marxista, que encontra na arte moderna uma possibilidade de resistência à decadência das sociedades capitalistas⁸¹. No entanto se Adorno nunca deixa de acreditar na potencialidade política da arte, Greenberg vai progressivamente perdendo confiança na sua capacidade de intervenção, privilegiando uma pureza artística cuja autenticidade apenas poderia ser salvaguardada através de uma tendência ou tropismo em direcção aos seus valores estéticos, que não admitiam compromisso social ou político. Por essa razão o pensamento Greenbergiano torna-se incapaz de compreender toda a fertilidade artística que nasce a partir da década de sessenta, considerando-a o maior período de estagnação da História da Arte. No entanto destacamos do pensamento de Greenberg a sua definição de Kitsch⁸², como um fenómeno de

⁸¹ DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Ed. Dis Voir, 1996. ISBN: 2-906571-45-8.

⁸² De facto a caracterização do fenómeno kitsch é um dos principios fundadores das indústrias culturais que, longe de ter sido ultrapassado, se constitui como um desafio para o pensamento artístico crítico. Greenberg caracteriza o Kisch como: «*Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. (...) Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money – not even their time. The precondition for kitsch, a condition without which kitsch would be impossible, is the availability close at hand of a fully matured cultural tradition, whose discoveris, acquisitions, and perfected self-consciousness kitsch can take advantage of for its own ends.*» in GREENBERG, Clement – *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1989. ISBN: 0-8070-6681-8.

alienação das classes populares que perpetua a sua pobreza cultural, sendo não uma ausência de tradição cultural, mas a sua degenerescência, que ameaçaria a exigência de radicalidade e pensamento crítico da arte de vanguarda.

Encontramos eco do formalismo de Greenberg no pensamento de alguns críticos tal como Michael Fried.

A década de sessenta viu nascer a performance⁸³ arte, os *happenings*⁸⁴ e a arte conceptual e, mais tarde, a arte feminista que através dos seus exemplos e metodologias de trabalho abririam caminho para a arte activista e influenciaram directamente muitos dos artistas aqui representados.

Em finais da década de cinquenta Allan Kaprow introduziu a ideia de “*happening*”, como uma forma de “performance participativa” na qual poderiam participar como objectos artísticos desde a audiência aos materiais, actividades e experiências directamente envolvidos. Também os artistas *artistas* empregam frequentemente actos performativos por várias razões, mas essencialmente porque a sua simplicidade e instantaneidade convidam à participação pública e podem ainda atrair os *media*.

A arte feminista alargou a noção de arte política, inserindo no mundo da estética a ideia de que também o pessoal é político, uma ideia transversal a grande parte da arte activista: a consciência de como os eventos locais, nacionais e internacionais influenciam e afectam as nossas vidas. A arte feminista contribuiu ainda para a questionação das representações dominantes, pondo em causa o modelo masculino ocidental perante uma sociedade de domínio patriarcal de tendência misógina, que se reflecte inclusivé no mundo artístico, (veja-se o exemplo das *Guerrilla Girls*).

O peso da ideia e do conceito sobre a concretização física e preocupações estéticas do objecto de arte, característicos da arte conceptual, bem como algumas estratégias de comunicação,

⁸³ Na arte de performance constituem arte as acções de um individuo ou de um grupo num determinado lugar durante tempo variável. É um evento de carácter multidisciplinar, à semelhança do *happening*, mas distingue-se deste porque não obriga à participação da audiência. Derivados de performance art incluem *body art*, *fluxus* e *happening*.

⁸⁴ O “*happening*” consiste num acontecimento, evento ou situação considerado pelos seus autores como arte. Os *happenings* podem acontecer em qualquer lugar, são frequentemente multidisciplinares e procuram envolver a audiência de algum modo. Os elementos-chave dos *happenings* costumam ser planeados, mas frequentemente os artistas usam algum espaço de espontaneidade e improvisação, que nunca se repete a cada nova apresentação. Allan Kaprow e Jim Dine programavam *happenings* com a intenção de “tirar a arte das telas e trazê-la para a vida”.

habitualmente não consideradas arte (fotocópias, instruções para serem executados por outros, projectos efémeros, etc.) influenciaram também posteriormente muitas práticas *artistas*.

Os anos sessenta fomentaram uma contracultura marcada pelo desencantamento político vigente que questionava a autoridade e valores instituídos. Característica central do radicalismo *sixtie* foi o desejo de romper a distinção entre política e cultura, política e arte e política e vida quotidiana. Resultando inicialmente da crítica da hierarquia de valores e do elitismo uma recuperação da cultura popular, exemplificado nos *hyppies* e na arte Pop, posteriormente estes acabaram absorvidos pelo mesmo sistema do qual se procuravam demarcar.

O principal fio condutor da rede de condições causais para o Maio de 1968 foi uma contracultura que criou alternativas críticas às convenções sociais, económicas, sexuais e visuais da reconstrução capitalista pós-guerra.⁸⁵

Em meados dos anos sessenta os artistas do *nouveau réalisme*, opondo-se à Pop Arte e ao Novo Realismo norteamericanos, optaram por uma figuração narrativa exemplificada nas exposições *Mythologies quotidiannes* (1964); *La figuration narrative dans l'art contemporain* (1965) e *Le monde en question (ou 26 peintres en contestation)*, (1967). De acordo com Gérald Gassiot-Talabot⁸⁶ esta figuração narrativa tinha uma ténue vontade de intensificar as relações arte/ideologia, procurando uma revolução cultural e moral, graças à influência do pensamento marxista de Louis Althusser, sem esquecer os de Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Toni Negri e do importante Guy Debord e os Situacionistas.

⁸⁵ FRASCINA, Francis – *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties in America*. Manchester: Manchester University Press, 1999. ISBN 0-7190-4469-3.

⁸⁶ Cit. por GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.

3.1.1 – A revolução sócio-cultural do Maio de 1968

Esta tentativa de revolução cultural estalou quase simultaneamente em várias cidades no mês de Maio de 1968, tendo como centro Paris difundindo-se por Berlim, Milão, Tokio e Berkeley contra o conservadorismo do estado, o sistema capitalista que dele beneficiava e em reacção contra a guerra do Vietname. A revolução parisiense desenrolou-se em quatro cenários: a Faculdade de Humanidades da Universidade de Nanterre, (na qual desde o mês de Março, os estudantes exigiam liberdade de expressão política dentro da Faculdade, a Universidade de Sorbonne (tomada pela polícia em 3 de Maio). A Universidade de Nanterre foi o campo de ensaio dos acontecimentos do Maio parisiense, tendo aqui sido liderados pelo estudante de Sociologia Daniel Cohn-Bendit que reuniu um foro de discussão política entre os estudantes baptizado de Che Guevara. Em Abril Daniel Cohn-Bendit declarou ao *Le Nouvel Observateur* que «*Nuestro objetivo inmediato es la politización de la Universidad (...) Es el sistema en conjunto al que atacamos en nuestras reivindicaciones; al poder político, al capitalismo, a su concepción de la Universidad; rechazo por parte de los estudiantes de llegar a formar parte de los futuros cuadros capacitados para explotar a la clase trabajadora.*»⁸⁷

Num panfleto que circulava por Paris em Maio de 1968 podia ler-se a razão do conflito: «*We refuse to become teachers serving a mechanism of social selection in a educational system operating at the expense of working-class children, to become sociologists drumming up slogans for governmental election campaigns, to become psychologists charged with getting “teams of workers” to “function” according to the best interests of the bosses, to become scientists whose research will be used according to the exclusive interests of the profit economy.*»⁸⁸

Este manifesto denunciava a ausência de liberdade da universidade, afirmando que esta, em vez de ser um espaço privilegiado e autónomo de busca pelo conhecimento, tinha-se tornado em mais uma fileira de destacamento para o governo e a indústria. O manifesto propunha também que distintos

⁸⁷ GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.

⁸⁸ FOSTER, Hal - *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 0-500-23818-9.

exercícios sócio-culturais, desde a investigação intelectual à prática artística, pudessem ter repercussão para além dos limites da universidade.

As aulas da École nationale supérieure des Beaux Arts e a École des Arts Décoratifs transformaram-se temporariamente em “*ateliers populaires*”, aliados à “revolução” onde se questionavam as práticas artísticas tradicionais (pintura, escultura, desenho, gravura) em favor de uma nova percepção colectiva da arte. Nestes ateliers produziram-se trabalhos colectivos, maioritariamente serigrafias sem assinatura que serviram como cartazes de luta, onde mais importante do que a imagem era a agressividade da mensagem. Dirigidas aos outros estudantes e aos trabalhadores, promoviam uma desestabilização do sistema social e do próprio sistema artístico, reclamando: “*atelier populaire sim, atelier bourgeois não*”; “*Trabalhar no atelier popular é apoiar o grande movimento dos trabalhadores em greve que ocupam as suas fábricas contra o governo gaulista anti-popular*”; “*menos teoria, mais prática*”...etc.⁸⁹

Os manifestos alargaram-se ao espaço público com intervenções verbais em cartazes e grafitadas pelas paredes de Sorbonne, Nanterre e outras que exclamavam: “*O sonho é realidade*”, “*Deus: desconfio que és um intelectual de esquerda*”; “*O direito de viver não se mendiga, conquista-se*”; “*A acção não deve ser uma reacção, mas uma criação*”; “*A novidade é revolucionária, a verdade também*”; “*A arte morreu, libertemos a nossa vida quotidiana*”; “*A imaginação toma o poder*”; “*Abaixo o realismo socialista, viva o surrealismo*”, etc.⁹⁰

⁸⁹ GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.

⁹⁰ Ibid.



2. Posters de protesto durante o Maio de 1968.

3.1.2 – A Internacional Situacionista, 1957

A Internacional Situacionista foi criada em 1957, numa conferência na localidade italiana de Cosio d'Arroscia, sendo o seu principal teórico Guy Debord (1931 Paris – 1994 Champot). A Internacional Situacionista definiu-se como uma dissidência do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, da Internacional Letrista e do Comité Psicogeográfico de Londres. Trouxe desses grupos a negação do que defendiam como uma arte alienada, fechada apenas nos seus limites estilísticos e formais, procurando alargar a prática artística como parte integrante e construtiva da vida quotidiana e acabando mesmo por defender a morte da arte substituída pela política. A I.S. teve frequentemente uma relação contraditória com a arte, de desprezo tanto pela arte, como pelos artistas e as suas estruturas de suporte institucional, explícita em textos como "The Meaning of Decay in Art" onde Debord afirma: «*Situationists (...) decline to inscribe themselves in modern art.*»; instigando à revolta do pensamento crítico: «*Independent revolutionary thinkers themselves show a certain reluctance to*

become involved in today's cultural problems. (...) For revolutionaries, there can be no turning back. The world of artistic expression, whatever its content, has already lapsed.»⁹¹

De entre as acções artístico-políticas mais significativas para o Maio de 1968, a contribuição da Internacional Situacionista foi de notável importância, pela redefinição do papel do pensamento cultural crítico como agente revolucionário na luta contra o capitalismo e pela introdução das suas teorias, conceitos e vários escritos, nomeadamente através do manifesto situacionista (escrito em 17 Maio 1960) ou do libelo: “*De la Misère en Milieu Étudiant Considérée sous ses Aspects Économique, Politique, Psychologique, Sexuel et Notamment Intellectuel, et de Quelques Moyens pour y Remédier*”. Escrito em 1966 pela União de estudantes da Universidade de Estrasburgo e membros da Internacional Situacionista, é o mais contundente na crítica ao conformismo da classe estudantil, e demais sectores da sociedade.⁹² No manifesto de 1960 pode ler-se a incitação a uma nova ordem: «*we propose an autonomous organization of the producers of the new culture, independent of the political and union organizations which currently exist, as we dispute their capacity to organize anything other than the management of that which already exists*».⁹³

Ainda outras publicações foram determinantes para a formação do espírito revolucionário que antecedeu o Maio 68, tal como o livro do situacionista Raoul Vaneigem, publicado em 1967, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*; e, o hoje clássico de Guy Debord, também publicado em 1967, *La société du spectacle*, de 221 parágrafos onde é definida a noção situacionista de espectáculo a partir de uma crítica dirigida contra a sociedade contemporânea dominada pelos *mass media*, consumo de pseudo-necessidades e pelas aparências:

«16. O espectáculo submete a si os homens vivos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores. [...]

34. O espectáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem. [...]

⁹¹ Internacional Situacionista – “*The Meaning of Decay in Art*”, 1959, traduzido por John Shepley. Disponível para consulta online em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline//si/decay.html>.

⁹² A sua provocação conduziu ao escândalo de Estrasburgo porque o panfleto foi publicado em milhares de cópias com fundos públicos, tendo sido apresentado na conferência de abertura do ano lectivo de 1966/67, perante professores, ilustres convidados e o discurso inaugural do presidente de Gaulle.

⁹³ *Situationist Manifesto* (17 Maio 1960), traduzido por Fabian Thompsett. Publicado novamente na 4ª edição da revista *Internationale Situationniste* em Junho de 1960. Disponível para consulta online em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline//si/manifesto.html>.

36. *É o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por «coisas supra-sensíveis embora sensíveis» que se realiza absolutamente no espectáculo, onde o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência.»*⁹⁴

Os Situacionistas encontraram na rejeição do valor do trabalho e na desvalorização do espectáculo um modo de resistência à apropriação capitalista. Eram contra as burocracias, as hierarquias e as ideologias que constringiam a espontaneidade e o livre arbítrio.

A I. Situcionista é responsável ainda pela introdução de práticas como *détournement*, psicogeografia e *dérive*, conceitos que rapidamente se integraram no discurso académico e na linguagem comum.

O conceito de *détournement* pode ser traduzido como desvio, distorção, plágio alterado, alteração ou tergiversação. Consiste na utilização, numa nova unidade, de elementos preexistentes do contexto artístico ou dos *media*, para se criar um novo trabalho com uma mensagem diferente, frequentemente oposta, subversiva do original. É caracterizado por Simon Ford: «*As a form of creative plagiarism, [...] Détournement can be seen, therefore, as an extreme form of the redistribution of cultural value*».⁹⁵ Esta prática é uma subversão, uma desconstrução do espectáculo a partir do seu interior. O *détournement* era uma estratégia estética aplicável a expressões tão variadas quanto os documentários cinematográficos de G. Debord, ou as “modificações” ou “*peintures détournées*” do artista escandinavo Asger Jorn consideradas “monumentos à má pintura”, nas quais, usando como suporte quadros kitsch comprados no *marché des Puces* de Paris, o artista sobrepunha várias camadas de pintura.

De acordo com Marcus Greil insistia-se na desvalorização da arte através de uma comunicação que contivesse a sua própria crítica e de uma técnica que não podia mistificar, pois a sua própria forma era já desmistificação.⁹⁶ Greil acrescenta que o objectivo era «*fazer com que as palavras dos inimigos se virassem contra si próprios, obrigando o novo discurso crítico a ser enunciado pelos supostos guardiões do bem e da ordem*».⁹⁷

⁹⁴ DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espéctaculo*. Champ Libre, 1967. Consultar online em: http://www.geocities.com/jneves_2000/debord.htm.

⁹⁵ FORD, Simon – *The Situationist International: a user's guide*. London: Black Dog Publishing, 2005. ISBN: 1 904772 05 6.

⁹⁶ MARCUS, Greil – *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*. Trad. por Helder Moura Pereira. Lisboa: Fim do Milénio, 1999 [1989]. ISBN: 972-8351-38-0.

⁹⁷ *Ibid.*

O conceito de psicogeografia descreve os efeitos emocionais directamente induzidos pelo ambiente geográfico envolvente, sendo um psicogeógrafo alguém que explora e relata fenómenos psicogeográficos. Tal como definido por Debord, psicogeografia é: «*The study of the specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals*».⁹⁸ O principal modo de investigação psicogeográfica é através da prática de *dérive* que consiste em vaguear ou perder-se deliberadamente na cidade, deambulando por diversos ambientes. Encontra precedentes históricos na descrição do *flâneur* de Baudelaire e nas descrições de Thomas de Quincey sobre uma divagação errante pelas ruas de Manchester e Londres sob o efeito de estupefacientes.

A I. Situacionista dissolveu-se em 1972, um fim que para o seu fundador, Debord, seria o verdadeiro começo: «*O movimento das ocupações [Maio de 1968] foi o início da revolução situacionista, mas foi só o começo, como prática da revolução e como consciência situacionista da história. É só agora que toda uma geração, internacionalmente, começou a ser situacionista*».⁹⁹

Guy Debord exprimia em 1988 o seu desalento face à aparente ineficácia dos eventos de Maio de 68: «*As alterações de 1968, que se prolongaram em diversos países no decurso dos anos seguintes, não derrubaram em nenhum lugar a organização existente da sociedade, donde o espectáculo brota como que espontaneamente; ele continuou, portanto, a reforçar-se por todos os lados, quer dizer, ao mesmo tempo que se estendeu até aos extremos em todas as direcções, aumentou a sua densidade no centro. O espectáculo aprendeu mesmo novos procedimentos defensivos, como acontece com frequência aos poderes atacados.*»¹⁰⁰ Aparentemente vinte anos decorridos, o espectáculo prosseguia o entorpecimento social, fazendo do consumo a sua própria ideologia, tal como assinalou Adorno, tendo inclusive usado as forças opositoras a seu favor, cooptando-as.

⁹⁸ Cit. por FORD, Simon – *The Situationist International: a user's guide*. London: Black Dog Publishing. 2005. ISBN: 1 904772 05 6.

⁹⁹ Cit. por JACQUES, Paola Berenstein – “Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)”, (Abril 2003), in *Vitruvius*, de DEBORD, Guy: “Thèses sur l’Internationale Situationniste et son temps”. In *La véritable scission dans l’Internationale Situationniste*, com Gianfranco Sanguinetti, Paris, Champ Libre, 1972. Documento online em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp176.asp>.

¹⁰⁰ DEBORD, Guy – *Comentários sobre a sociedade do espectáculo*, 1988. Disponível online em: http://www.geocities.com/jneves_2000/comentarioses.htm.

WILDCAT COMICS



IN THE SOCIETY OF THE SPECTACLE A BUREAUCRATIC CLASS ACQUIRES POWER IN THE NAME OF RATIONALITY, WHILE THE BOURGEOISIE, CONFIDENT THAT ITS PROJECT, THE DEVELOPMENT OF THE COMMODITY ECONOMY, IS BEING MAINTAINED, RETIRES TO THE WINGS. THE UNIONS BECOME INSTRUMENTS OF THE RULING CLASS, PART OF THE BUREAUCRATIC MACHINE.

WHEN WILDCATS AND SABOTAGE REVEAL THE IRRATIONALITY OF THE BUREAUCRACY IN RELA-

TION TO HUMAN DESIRES, ANTI-BUREAUCRATS, POLITICIANS OF PARTICIPATION, ARRIVE TO JUSTIFY THE MAINTENANCE OF HIERARCHICAL POWER BY REDISCOVERING THE PROBLEM OF SURVIVAL.

IN THE FACE OF FANTASTIC ACCUMULATION OF MATERIAL POSSIBILITIES, THEY ENCOURAGE THE PROLETARIAT TO BARGAIN FOR THE PIECE MEAL MANAGEMENT OF ITS SURVIVAL, SO THAT IT WON'T CONSTRUCT FOR ITSELF THE RICH LIFE NOW POSSIBLE.



Outr. July 1971

Situationist comic, San Francisco, 1971.

3. Paris, Maio 1968: a Internacional Situacionista alimentou o espirito revolucionário subvertendo comics populares em posters e flyers.

3.1.3 – Art Worker’s Coalition, 1969

A três de Janeiro de 1969 o artista Takis (Panayotis Vassilakis), com alguns amigos, retirou a sua escultura da exposição *Machine* no Museum of Modern Art porque Takis não queria ser representado por aquela peça naquele contexto. Takis levou-a para o jardim do MoMA onde esperou por garantia escrita que a escultura não seria exposta. A tentativa de Takis para controlar a exibição do seu trabalho, apesar do facto daquela peça já ter sido adquirida pelo museu, despoletou uma série de eventos que culminaram na criação do grupo Art Workers’ Coalition (AWC). Um grupo de artistas e críticos incluindo Takis, Gregory Battcock, Hans Haacke, Tom Lloyd, Wen-Ying Tsai e John Perreault iniciaram um diálogo com o director do MoMA, Bates Lowry, sobre questões/necessidades que eles estavam a delinear para reformar o museu. Durante os primeiros meses de 1969 o AWC cresceu constantemente e mantinha-se em contacto persistente com o museu para conseguir concretizar as suas ambições. Lowry nunca concordou com a primeira exigência do AWC que pedia a criação de um fórum público no MoMA acerca “The Museum’s Relationship to Artists and Society”. Lowry notou que muitas das propostas dos artistas eram idênticas às discutidas dentro do museu por isso ele propôs a criação de um comité de artistas (Committee on Artists Relations) que iria deliberar sobre os assuntos em questão durante uma série de reuniões. Lowry demitiu-se do seu lugar antes do comité entrar em funções. O AWC organizou o seu próprio fórum em 10 de Abril na Escola de Artes Visuais: “Open Public Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of an Open Art Worker’s Coalition”. Mais de trezentas pessoas compareceram e estimularam novos membros a juntarem-se posteriormente ao grupo para a elaboração das necessidades a exigir ao MoMA, alargando-as aos restantes museus de Nova Iorque. A filiação no AWC era aberta e incluiu artistas (muitos dos quais artistas conceptuais), realizadores, escritores, críticos e trabalhadores de museus que se encontravam semanalmente. O AWC organizou muitas manifestações e foi catalisador de outros subgrupos, fracções e iniciativas que resultaram na fundação de espaços alternativos e instituições. O AWC publicou e distribuiu o “*Open Hearing*” e a publicação “*Documents I*” que divulgou as actividades do grupo através de correspondência, flyers, documentos internos e cobertura de imprensa.

O AWC pôs em causa o mercantilismo, o falso e fácil prestígio, os enredos burocráticos, as oscilações de gosto e de carreira consoante alguns interesses e poderes que assediavam o mundo da arte, defendendo que: «*artists should deal person to person with their customers, selling from their studios or from decentralized Living Art Centers run by artists... prices should be kept at reasonable levels to encourage all kind of people to buy art and to maintain a sense of reality as to the nature of their product*». ¹⁰¹

O AWC auto declarou-se «*an artist's group concerned with the rights and morality of artists, as a preventative as well as a corrective measure*». ¹⁰²

O AWC terminou as suas actividades em finais de 1971.

¹⁰¹ AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.

¹⁰² Ibid.

A. WITH REGARD TO ART MUSEUMS IN GENERAL THE ART WORKERS' COALITION MAKES THE FOLLOWING DEMANDS:

1. The Board of Trustees of all museums should be made up of one-third museum staff, one-third patrons and one-third artists, if it is to continue to act as the policy-making body of the museum. All means should be explored in the interest of a more open-minded and democratic museum. Artworks are a cultural heritage that belong to the people. No minority has the right to control them; therefore, a board of trustees chosen on a financial basis must be eliminated.

2. Admission to all museums should be free at all times and they should be open evenings to accommodate working people.

3. All museums should decentralize to the extent that their activities and services enter Black, Puerto Rican and all other communities. They should support events with which these communities can identify and that they control. They should convert existing structures all over the city into relatively cheap, flexible branch-museums or cultural centers that could not carry the stigma of catering only to the wealthier sections of society.

4. A section of all museums under the direction of Black and Puerto Rican artists should be devoted to showing the accomplishments of Black and Puerto Rican artists, particularly in those cities where these (or other) minorities are well represented.

5. Museums should encourage female artists to overcome centuries of damage done to the image of the female as an artist by establishing equal representation of the sexes in exhibitions and museum purchases and on selection committees.

6. At least one museum in each city should maintain an up-to-date registry of all artists in their area, that is available to the public.

7. Museum staffs should take positions publicly and use their political influence in matters concerning the welfare of artists, such as rent control for artists' housing, legislation for artists' rights and whatever else may apply specifically to artists in their area. In particular, museums, as central institutions, should be aroused by the crisis threatening man's survival and should make their own demands to the government that ecological problems be put on a par with war and space efforts.

8. Exhibition programs should give special attention to works by artists not represented by a commercial gallery. Museums should also sponsor the production and exhibition of such works outside their own premises.

9. Artists should retain a disposition over the destiny of their work, whether or not it is owned by them, to ensure that it cannot be altered, destroyed, or exhibited without their consent.

B. UNTIL SUCH TIME AS A MINIMUM INCOME IS GUARANTEED FOR ALL PEOPLE, THE ECONOMIC POSITION OF ARTISTS SHOULD BE IMPROVED IN THE FOLLOWING WAYS:

1. Rental fees should be paid to artists or their heirs for all work exhibited where admissions are charged, whether or not the work is owned by the artist.

2. A percentage of the profit realized on the resale of an artist's work should revert to the artist or his heirs.

3. A trust fund should be set up from a tax levied on the sales of the work of dead artists. This fund would provide stipends, health insurance, help for artists' dependents and other social benefits.

Art Workers' Coalition demands, March 1970 version. From Lucy R. Lippard, "The Art Workers' Coalition: Not a History," *Studio International* 180, no. 927 (November 1970).

Art Workers' Coalition is here to save artists the embarrassment of being identified with:

- 1) The political ambitions of Nelson A. Rockefeller.
- 2) The Trustees of the Museum of Modern Art, who assume — to the detriment of the intellect, energies, and intentions of artists — that they establish cultural values.

Art Workers' Coalition therefore demands artists' representation on the board of trustees.

Art Workers' Coalition is here to reassert that the artist be given power to control his work. Art Workers' Coalition demands that the artist be given moral control and a share of the capital gains realized from the resale of his work. Art Workers' Coalition demands that the Museum pay rental to artists whose work it displays but does not own. Art Workers' Coalition demands that the artist be paid a residual on all reproductions of his work. Art Workers' Coalition demands that a share of all profits gained by the public or private resale of the work of dead artists be redistributed to contribute to the growth of living art.

DEMONSTRATION (9:30 pm)
May 26 SAT The Museum of Modern Art
11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 245-3200 Cable: Modern

Rockefeller and the "Elite" invited to this evening's opening are more than capable of assuming the full financial support of the Museum of Modern Art. Art Workers' Coalition demands that admission fees be discontinued. We object to the fact that free access is given this evening to the very group most guilty of the subversion and rape of the content and meaning of the work of art. Art Workers' Coalition demands free access for all at all times.

Again, Art Workers' Coalition is here to rescue Art from identification with a social community that is guilty of promoting racism. Art Workers' Coalition demands that the museum set up a Martin Luther King Center devoted primarily to the work of black and Puerto Rican artists.

JOIN OUR DEMONSTRATION.

Art Workers' Coalition, P.O. Box 553, Old Chelsea Station, New York, N.Y. 10011

4, 5 e 6. Flyers do AWC, 1971.

3.2 – A década de setenta

Os anos que se seguiram imediatamente após 1970 foram caracterizados por uma mistura de revitalização cultural, exemplificada na abertura do museu John Paul Getty em Malibu (1974), com decepção política e corrupção, e a continuação da guerra do Vietname (desde 1964 prolongou-se até 1975) e a demissão do presidente Nixon em Agosto de 1974.

Christopher Gray, um membro expulso da Internacional Situacionista, publicou um texto aproximadamente em 1974 que testemunha um sentimento de perda e pessimismo após o ambiente entusiasmado que se viveu nos seis anos anteriores:

«May 1968 and France on the verge of anarchy...an atmosphere of martial law in Paris and hundreds of factories occupied...140 American cities in flames after the killing of Martin Luther King...German and English Universities occupied...Hippie ghettos directly clashing with the police state...The sudden exhilarating sense of how many people felt the same way...the new world coming into focus...The riots a great dance in the streets...

Today – nothing. The Utopian image has faded from the streets. Just the endless traffic, the blank eyes that pass you by, the nightmarish junk we're all dying for. Everyone seems to have retreated into themselves, into closed occult groups. The revolutionary excitement that fuelled the sixties is dead. The "counter-culture" a bad joke. No more aggression, no more laughter, no more dreams. To talk of life today is like talking of rope in the house of a hanged man.»¹⁰³

A arte activista norte americana de finais dos anos 60, principio dos 70, foi essencialmente focalizada na crítica às instituições como os Museus de arte contemporânea, relativamente a problemas como os direitos dos artistas, a guerra no Vietname, o racismo e até à discriminação em função do sexo ou o enredo entre a estética institucional e interesses financeiros corporativos.¹⁰⁴

Desde 1975-76, os museus raramente se têm envolvido em problemas político-sociais, excepto na observação de muitos museus do *Day without Art* em memória das vítimas da sida, celebrado pela primeira vez a 1 de Dezembro de 1989.

¹⁰³ FRASCINA, Francis (1999). *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties in America*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 0-7190-4469-3.

¹⁰⁴ AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.

Esta mudança estratégica reflecte uma mais alargada distinção entre a política dos anos 60 e 70, (com a ênfase na exibição pública de exemplos artísticos que poderiam causar escândalo em determinados sectores, trabalhos de rua e a rejeição do papel do museu como definidor final de valores ou gosto) e a política cultural pós-modernista dos anos 80 e 90 (mais focada na prática individual do autor).

As estratégias que os artistas escolheram para contestar o domínio dos museus sobre o seu trabalho nas décadas de 60 e 70 foram tentativas para retorquir as funções primárias dos próprios museus desde o acesso, a publicidade, a distribuição, a exibição e interpretação, incluindo as publicações.

O acesso público às instituições culturais tornou-se um assunto em questão quando os museus começaram a cobrar entrada. O AWC debateu-se por entradas gratuitas, exigindo num protesto "*free day at the Modern*".

3.2.1 – Artists Meeting for Cultural Change, 1975

O grupo AMCC formou-se em Dezembro de 1975 em torno de críticas feitas à decisão de Thomas Armstrong, director do Whitney Museum, de celebrar o bicentenário da Revolução Americana com uma importante exposição a partir da colecção de Mr e Mrs John D. Rockefeller III. Numa carta subscrita por vários artistas e autores, entre eles Benny Andrews (do colectivo Black Emergency Cultural Coalition), Lucy R. Lippard (do Women's Slide Registry) e o artista Rudolf Baranik (do colectivo Artists and Writers Protest Against the War in Vietnam) declaravam:

*«We are appalled that private collection will constitute the core of an exhibition mounted by the leading museum of American art to celebrate our revolution. An exhibition of this nature could not possibly include the various facets of American art a Bicentennial celebration should encompass: art of dissent; art by minorities; an adequate representation of art by women, reflecting a fresher and truer art historical view.»*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ibid.

Uma média de oitenta pessoas aparecia às reuniões semanais no Artists Space para discutir planos de acção contra a exposição da colecção Rockefeller e para debater o papel da arte na capacidade de transformar a sociedade.

Além de coordenar protestos e debates, o AMCC em 1977, produziu um *Anti-Catalog*, ensaios críticos e outros documentos em oposição aos pontos de vista da “cultura oficial” dos defensores da exposição da colecção Rockefeller.

O *Anti-Catalog* questionava a visão impositiva da cultura expressa na exposição e criticava o uso da arte para fins que lhe eram exteriores: «*misuse of art and art institutions to serve the interests of a wealthy minority of the population.*»¹⁰⁶ A elaboração do catálogo esteve a cargo de historiadores e artistas tais como Eunice Golden, Janet Koenig, Ann Marie Rousseau e Alan Wallach.

Em 1997 o AMCC sofreu as contrariedades de disputas internas o que levou alguns membros a juntarem-se ao grupo Anti-Imperialist Cultural Union (AICU), liderado por Amiri Baraka. Neste grupo os artistas trabalhavam directamente com minorias raciais, em vez de trabalharem sobre elas.

O grupo AMCC terminou as suas actividades por volta de 1978.

¹⁰⁶ Ibid.

1. WHY IS TODAY THE SAME AS EVERY OTHER DAY?

Today, as every other day, art remains the mute witness of the supremacy of a system of those who have over those who have not.

2. WHO PROFITS FROM ART?

Corporations, tax-shelter trusts and foundations, funding bureaucracies, dealers, private collectors. . . In short, those who profit are those whose wealth and power allow them to control and manipulate the market in their own interest. They buy art, and sell culture. The system and mythology that transform art into a profitable ruling class trophy are necessarily contrary to the potential social value of art.

3. WHO WINS WHEN ARTISTS COMPETE?

Not artists, nor society. Under present conditions competition is encouraged on the false premise that free enterprise constitutes freedom. In fact competition sets people against one another, encouraging divisiveness and hierarchy. In co-operation, study and political struggle artists can unite to find or invent an equitable system that will better serve art, artists and society.

4. WHO'S AFRAID OF ARTISTS?

Artists are afraid of other artists. Unorganized and competitive we threaten only one another. But artists—and all people—are makers of history, potentially threatening to the structures of the ruling class.

5. WHO SAYS ARTISTS CAN'T ORGANIZE?

Artists are meeting for cultural change. We can and we must. Without a social awareness we are powerless. Once we uncover and understand our relation to the cultural, economic and political structures of our society, we can act effectively. We invite you to join with us on Sundays at 8pm meeting at Artists Space, 155 Wooster Street.

ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE

Done at Comet Unity Press (13 E 17 Street, NYC 10003 (212) 675-3043), a cooperative where we learned to do this printing. The press does not demand \$ from us or other movement people who print materials that provide equal access to the poor. The press needs the broad support of many donations: monthly pledges of \$2, \$5, \$7, energy, food, skills, joint benefits, etc. to continue movement access to printing facilities. Don't let this be the last month! YOUR MOVEMENT



7. Flyer do colectivo AMCC, 1976.

3.2.2 – Collaborative Projects, aka Colab, 1977

O grupo de artistas Colab teve uma constituição variável de membros que começaram os seus encontros em 1977 e agregaram-se como uma organização sem fins lucrativos em 1978. O seu objectivo principal era conseguir que os fundos governamentais se tornassem disponíveis para organizações artísticas. Na edição de Novembro de 1980 da revista *Fuse*, Tony Whitfield escreveu: «Several years ago Colab group came together in an effort to solve the funding problems they were facing as individual artists working outside the mainstreams of the commercial art world and beyond the fringes that alternative spaces were willing to embrace»¹⁰⁷. O colectivo Colab obteve posteriormente com sucesso apoios governamentais com os quais produziu e patrocinou muitas exposições, nomeadamente: *The Manifesto Show* em 1979 na 5 Bleecker Street; seguida por *The Sex and Death Show*; *The Dog Show*; *The Income and Wealth Show*; *The Doctors and Dentists Show* em 1979 na 591 Broadway; *The Real Estate Show* e *Times Square Show* em 1980. O colectivo produziu filmes e as séries de televisão por cabo *X Magazine* e *Potato Wolf*, séries semanais em directo de carácter “experimental, performative, unpredictable”¹⁰⁸, desde 1978 até 1984.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

4 – A arte activista nos EUA de oitenta durante a era conservadora Reagan

Foi a partir da década de oitenta que a arte activista verdadeiramente se desenvolveu em resposta às forças conservadoras que dominaram tanto o mundo político como o mundo da arte americano, do Reino Unido e da então Alemanha Ocidental, ressurgindo uma arte interessada na política progressista, a mais importante desde a guerra do Vietname. A década de oitenta assistiu também a uma proliferação de práticas, discursos e espaços alternativos que surgiram em reacção ao estado do mundo cultural e artístico da época.

Diversos acontecimentos contribuíram para este reaparecimento: as intervenções militares na América Central, invasões corporativas em Wall Street, a ameaça contínua do holocausto nuclear, os ataques retrógrados aos direitos civis e feministas, cortes nas pensões, noutros programas sociais e também para o mundo da arte, a indiferença do governo perante a alastrante epidemia da sida e a discriminação dos homossexuais. De acordo com Hal Foster¹⁰⁹ o activismo na arte dos anos oitenta é também reintroduzido pela crise da sida, através das intervenções políticas de grupos colaborativos como o ACT-UP, promovendo o desenvolvimento de uma estética alternativa.

Na primeira metade da década de 1980 muitos artistas estiveram em protesto nas ruas devido aos problemas sociais da era Reagan e da guerra na América Central. A era Reagan – Bush conduziu a uma erosão da democracia motivada pelas supressões nos programas sociais e pela promoção de iniciativas que favoreciam os mais abastados, acentuando a diferenciação de classes e de poderes entre a esquerda e a direita. Durante as presidências de Reagan e Bush surgiram renovadas e intensas batalhas nos EUA sobre economia e poder dissimuladas em debates públicos sobre moralidade, etnias, sexualidade, obscenidade e liberdade de expressão artística. Os activistas de esquerda mobilizaram-se por preocupações respeitantes à crise nuclear, à intervenção dos EUA na América Central, ao revés que a emenda de lei efectuou sobre a igualdade de direitos, às ameaças ao direito ao aborto, aos sem-abrigo, ao silêncio do governo sobre a crise da sida, à censura e à segregação dos sectores da sociedade mais marginalizados. Os activistas de direita protestavam

¹⁰⁹ FOSTER, Hal - *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 0-500-23818-9.

por assuntos como o aborto e lutavam por fazer valer as suas políticas na moralidade pública e privada. Mas boa parte do mundo da arte permanecia atenta e resistia aos ataques de direita sobre a cultura e o livre pensamento.

Em reacção a esta tendência conservadora no mundo artístico e cultural cada vez mais artistas ao longo da década de oitenta e noventa abraçaram assuntos de ordem política.

Na década de oitenta a arte política nos EUA foi ainda reanimada por outros eventos violentos de ordem racial ou sexual ou por conflitos ideológicos que confrontaram o mundo da arte contra as agências governamentais fundadas essencialmente para o suportarem tal como o National Endowment for the Arts (NEA).

O senador Jesse Helms foi responsável por uma emenda de lei, passada pelo Senado, em 1989, ao Interior Department's Appropriations Bill, que propunha a proibição do uso de fundos para a disseminação, promoção ou produção de materiais «*which in the judgment of the National Endowment for the Arts or the National Endowment for the Humanities may be considered obscene, including but not limited to, depictions of sadomasochism, homoeroticism, the sexual exploitation of children, or individual engaged in sex acts...*»¹¹⁰ ou que possam denegrir uma determinada religião. Esta emenda de lei foi originalmente pensada para questionar o trabalho do NEA, em particular o seu Programa de Artes Visuais que terá concedido apoios polémicos nomeadamente a Andres Serrano com a obra *Piss Christ* e algumas fotografias de Robert Mapplethorpe. Na opinião de Hans Haacke o senador Helms terá ensinado uma importante lição aos artistas ao provar-lhes que a produção artística é mais do que uma mercadoria ou um caminho para a fama, representa poder simbólico que pode ser colocado ao serviço de dominação ou emancipação: «*Helms made us recognize that free expression, even though guaranteed by the Bill of Rights, is by no means secure without the vigilance of a public that is ready to fight for it*».¹¹¹

Os cortes nos apoios institucionais conduziram ao encerramento de espaços para exposição, e os que sobreviviam sofriam reestruturações que diminuía os apoios concedidos aos artistas.

As iniciais tentativas da década de setenta por um ambiente artístico mais democrático e contra a fetichização do objecto de arte sofreram a contrariedade de uma renovada ênfase, sobre a procura de apropriação pelas forças de mercado, da mesma obra artística como produto de consumo. A

¹¹⁰ BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

¹¹¹ BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

década de oitenta assistiu ainda às contraditórias exaltações do culto pelo artista individual e do prestígio de coleccionar.

Para Hal Foster estas respostas eram enquadradas basicamente de dois modos: o primeiro no sentido de uma “representação da política”, na qual identidades sociais e posições políticas eram tratadas como conteúdos dados, a serem comunicados tão imediatamente quanto possível. O segundo tende para uma “política da representação” na qual estas identidades e posições eram tratadas como representações construídas, a serem interrogadas nos níveis formal e ideológico.¹¹² Um perigo da primeira abordagem era que poderia confirmar os estereótipos que procurava desafiar e outro perigo da segunda estava na sua extrema sofisticação que por vezes obscurecia a sua própria crítica.

O retrocesso político foi acompanhado pela estética, tal como estava manifesto no regresso à ordem com a pintura a óleo e a escultura de bronze. E apesar disso mesmo que a concepção clássica de Arte e de artista fossem recuperados, o mundo da arte rendeu-se às forças de mercado como nunca, especialmente às manipulações financeiras dos investidores e colecionadores de arte, como o executivo publicitário inglês Charles Saatchi, que estendeu a privatização desenfreada da esfera pública sob os governos de Reagan e Thatcher às instituições de arte. Charles Saatchi não era fiduciário do museu americano *Brooklyn Museum* mas doou-lhe uma soma avultada de dinheiro para organizar uma exposição que incluísse muitos dos artistas que ele colecionava. Pouco mais de um ano depois ele fez um leilão dos trabalhos desses artistas obtendo preços record.¹¹³ Giuseppe Panza di Biumo vendeu a sua colecção de arte ao museu de Los Angeles MOCA por 11 milhões de dólares enquanto foi fiduciário do mesmo museu.¹¹⁴

Benjamin Buchloh viria a afirmar como dominante crescente a primazia dos interesses institucionais, que frequentemente traduziam os lucros económicos, sobre o julgamento do crítico de arte: «*The judgment of the critic is voided by the curator's organizational access to the apparatus of the culture*

¹¹² FOSTER, Hal – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 0-500-23818-9.

¹¹³ SHAW, Carole – *Artful Warfare: Exposing Racism, Sexism and Corruption in the Arts and Politics*. *Washington Post*, 23 Abril 2007. Entrevista às Guerrilla Girls disponível para consulta online em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2007/04/19/DI2007041902146.html>.

¹¹⁴ *Ibid.*

industry (e.g., the international biennials and group shows) or by the collector's immediate access to the object in the market or at auction.»¹¹⁵

4.1 – O Mecenato corporativo

A década de oitenta assistiu a uma crescente comercialização dos acontecimentos culturais, apropriados sob o pretexto de mecenato ou patrocínio. A nova doutrina económica do neoliberalismo, que defende deste então a absoluta liberdade de mercado com o mínimo de intervenção estatal sobre a economia, entrou em vigor através das políticas de desregulação e privatização no Canadá com Brian Mulroney, nos EUA com Ronald Reagan e na Grã-Bretanha com Margaret Thatcher que, entre outras, diminuía o apoio ao sector público, deixando as escolas, museus e outras instituições culturais disponíveis para parcerias com empresas privadas. De acordo com Klein: *«foi perante este pano de fundo que, em rápida sucessão, os patrocínios deixaram de ser uma ocorrência rara (nos anos 70) para passarem a ser uma indústria com um crescimento explosivo (em meados dos anos 80), ganhando impulso nos ... (anos noventa)»*.¹¹⁶

Alguns dos maiores mecenas corporativos incluíam a Xerox, Mobil, Exxon, Rothmans e Philip Morris.

Frederic Jameson caracterizaria esta cooperação económico-cultural como uma *«inter-relação do cultural com o económico (que) não é uma rua de sentido único, mas uma contínua interacção recíproca, um circuito de realimentação»*, salientando que o sentido de “cultura” está tão intrinsecamente relacionado com o de economia que se torna difícil examiná-lo em separado, sendo especificamente *«um fenómeno pós-moderno, não muito diferente do pé de sapato de Magritte»*.¹¹⁷

De facto estas parcerias afiguravam-se vantajosas para ambas as partes porque ajudavam instituições culturais oferecendo em troca reconhecimento público e deduções nos impostos aos

¹¹⁵ VVAA. Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October 100*. Cambridge. Spring 2002.

¹¹⁶ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

¹¹⁷ JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. ISBN: 85 08 05786 5.

mecenas. No entanto alguns exemplos de patrocínio empresarial mascarados de filantropia podem tornar-se insidiosos pela possibilidade de utilizar estes eventos culturais como mais uma oportunidade de marketing. Tal como afirma Klein: «à medida que o seu valor promocional crescia – e à medida que crescia a dependência pelos patrocínios nas indústrias culturais – a dinâmica delicada entre patrocinadores e patrocinados começou a mudar, com muitas empresas a tornarem-se mais ambiciosas nas suas exigências de mais reconhecimento e controlo, chegando até a pura e simplesmente comprar os eventos.»¹¹⁸ Por exemplo as pastilhas de mentol Altoids em vez de patrocinarem uma exposição já existente compraram obras de vinte artistas em ascensão, gastando 250 mil dólares em 1999 no lançamento da sua própria *Curiously Strong Collection*. Desde então cada ano a Altoids convida um grupo de especialistas do mundo da arte para seleccionarem cerca de 25 trabalhos para a sua colecção. Em 2000 a Altoids doou toda a sua colecção de 133 trabalhos até à data e obras adquiridas subsequentemente ao New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque¹¹⁹.

Cada vez mais a arte sofria as especulações de mercado que podiam rapidamente construir ou destruir uma carreira artística. Tomando como exemplo os hábitos do coleccionador Saatchi, que se estima gastar mais de 2 milhões de libras por ano em obras de arte, o simples facto de ele adquirir para a sua colecção uma obra de arte de um artista desconhecido faz com que a sua reputação e valor de mercado disparem imediatamente. Entre as galerias e coleccionadores reina alguma preocupação sobre o controlo quase monopolizador da colecção Saatchi sobre os autores que detém. Por outro lado se Saatchi vender os trabalhos de algum autor certamente debilita o mercado e a carreira do autor em questão.

Como durante a era Reagan o apoio corporativo para as artes disparou, em 1985 o financiamento comercial ascendeu os 698 milhões de dólares enquanto o suporte estatal ficou-se pelos 163 milhões de dólares (1/4 do financiamento)¹²⁰. De acordo com *The Business Committee for the Arts* (BCA)¹²¹, uma organização fundada nos EUA em 1967 por David Rockefeller para encorajar as

¹¹⁸ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

¹¹⁹ Para mais informação consultar: http://www.newmuseum.org/more_exh_altoids04.php.

¹²⁰ KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

¹²¹ Para mais informação consultar a página do BCA: <http://www.bcainc.org/index.html>.

parcerias e apoios entre arte e comércio, estimou que os apoios comerciais às artes em vinte anos (das décadas de oitenta e noventa) rondaram os 5,4 milhões de dólares. O que levou alguns a caracterizar este fenómeno de “complexo artístico-industrial”.

Mas qual o interesse de tanto investimento corporativo nas artes?

Um panfleto publicado em 1988 pela BCA esclarecia: «*Business is investing its resources in the arts because it increases sales, attracts employees, enhances relations with employees and customers, helps develop new markets, broadens public awareness of business, and in some instances, increases property values*». ¹²²

Alain-Dominique Perrin fundador da *Fondation Cartier pour l'art contemporain* afirma que investe os lucros da Cartier em propósitos que nada têm a ver com o amor pela arte: «*Patronage is not only a great tool for communication. It does much more: it is a tool for the seduction of public opinion*». ¹²³

Uma empresa que faça doações públicas acumula capital simbólico e reconhecimento social, uma prática que é designada nos EUA por *check account theory*.

É conveniente salientar que a maior parte do planeamento para o mecenato corporativo provém do departamento de marketing e as verbas do departamento de publicidade, não de um excedente filantrópico, sendo esta prática conhecida como “filantropia estratégica”. E esta filantropia estratégica tem a vantagem de poder ser deduzida e reduzir os impostos.

O mecenato corporativo é estrategicamente pensado de modo a apoiar o tipo de arte que melhor pode projectar a personalidade ou a imagem de marca da corporação. Em 1986 um artigo da *Public Relations Journal* descrevia a abordagem: «*Taking a risk (supporting controversial art) generally conveys that you ... are progressive, adventuresome, and concerned with the future. Alternatively, working with an established art form may imply a sense of concerns for tradition and proven quality*». ¹²⁴

A Philip Morris, detentora da marca de tabaco Marlboro, sendo uma das mais vendidas no mundo (facturando 7 biliões de dólares em vendas anuais), não é bem vista pelo público e tendo visto as suas vendas diminuir decidiu apostar no apoio às artes procurando «*new ideias and innovative approaches... art forms and expressions that most strikingly challenge our creative imaginations*».

¹²² KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

¹²³ BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

¹²⁴ KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

(...) *We are in an unpopular industry ... Our support of the arts ... has given us a better image in the financial and general community.*»¹²⁵ Utilizando como slogan “*It takes art to make a company great*”, a Philip Morris forneceu durante décadas apoio ao mundo da arte através de mecenato a museus em meados dos anos sessenta e tendo até aberto uma filial do Whitney Museum em 1986 contígua à sua sede em Park Avenue.

A “generosa filantropia” da corporação Altria, que detém a tabaqueira Philip Morris e Kraft Foods, tem financiado recentemente o Whitney Museum com 500.000 dólares anuais, El Museo del Barrio com 313.000 dólares em 2005; a National Gallery of Art em Washington DC e o Menil em Houston receberam cada uma 150.000 dólares; o New Museum of Contemporary Art recebeu 210.000 Dólares e o Museum of African Art in New York 150.000 dólares.¹²⁶ No entanto uma reestruturação corporativa da Altria antecipa cortes nos apoios aos museus e outras organizações culturais para 2008.

Estima-se que cerca de 60% das 500 maiores corporações colecionam e investem em arte, maioritariamente contemporânea, (porque é mais fácil e menos dispendiosa de se adquirir), criando colecções que em alguns casos começam a competir e a superar as colecções institucionais. Martha Rosler cita a opinião de Robert W. Sarnoff, que tem desempenhado importantes cargos no mundo da arte, numa entrevista em Toronto, em Março de 1979: «*The history of Western civilization is that business has been patron and sponsor of the arts. What's happening in our country is that it's a new phenomenon. Business is beginning to be a major support of the arts, particularly over the past decade, and it's taking the place of the individual patron, because, frankly, of size and cost...*».¹²⁷ A miragem que Deleuze e Guattari anteveram de o capitalismo desenvolver uma «*ordem económica que poderia passar sem o estado (...) não somente em nome do mercado, mas em virtude de sua desterritorialização superior*»¹²⁸ parece tornar-se real, passando os interesses económicos a ter mais controlo sobre o mundo da arte que as próprias intuições e academias. Os interesses corporativos baseiam-se em pressupostos muito mais pragmáticos que a procura de criatividade artística, porque apesar do desejo destes colecionadores investirem em arte

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ KAUFMAN, Jason Edward – Whitney Museum could lose major funder following corporate breakup. *The Art Newspaper*, 3 Jan. 2007, online em <http://www.theartnewspaper.com/article01.asp?id=543>.

¹²⁷ WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. 1984. ISBN 0-87923-632-9.

¹²⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]. ISBN: 85-7326-057-2.

progressiva, as suas escolhas evitam a aquisição de trabalhos «*sexually, politically, religiously or morbidly explicit*»¹²⁹, condicionando o teor das suas colecções, favorecendo determinado tipo de trabalhos artísticos em detrimento de outros. Nas palavras de Kester: «*The corporation has used its enormous power to rob the arts of their role as a space of dissent, as a possible site of uncommodified experience. The museum becomes the site of affirmation of the corporation's project (...) transforming art into a kind of advertising*».¹³⁰ Martha Rosler declara que as corporações preferem patrocinar exposições de arte mais comercial, arte de reconhecimento garantido e que não questione as ideologias dominantes porque é a mais aceitável pela cultura de massa¹³¹. A Philip Morris para além das artes, patrocinou também a campanha eleitoral do Senador Jesse Helms, partilhando e promovendo o seu conservadorismo de extrema-direita e fundamentalismo protestante, tendo afirmado um dos porta-vozes da tabaqueira: «*...artists can get corporate money if they can get respectability – even if it's undeserved – from the NEA*»¹³² ou seja a companhia prefere patrocinar arte não polémica, dando prioridade aos artistas aprovados pelo NEA e a arte que espelhe os “valores americanos”. Partilhamos a advertência de Hans Haacke quando afirma que devemos ter «*a particularly lucid perspective on the threats that the new economic order represents to the autonomy of the intellectual “creators”*»¹³³.

Pierre Bourdieu advoga que o mecenato neo-liberal ou «*radical liberalism is evidently the dead of free cultural production because censorship is exerted through money*»¹³⁴, devendo o apoio às artes ser feito por intermédio de instituições públicas estatais que poderão então receber e gerir os apoios privados. No entanto acrescenta que também o mecenato estatal embora permita escapar aparentemente às pressões directas do mercado, instaura, quer através do reconhecimento que concede, quer mais subtilmente, através do mecanismo das comissões e dos comités, o que Bourdieu designa como uma “*normalização da pesquisa*”¹³⁵ científica ou artística.

¹²⁹ KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation* / edited and with an introduction by Brian Wallis. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. 1984. ISBN 0-87923-632-9.

¹³² BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Trad. por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996. ISBN: 972-23-2121-8.

Poderíamos continuar a exemplificar exaustivamente as parcerias polémicas entre arte e mecenados mas na verdade o mecenato sempre existiu ao longo de toda a História da Arte, tendo fomentado tanto perniciosas como frutíferas parcerias.

Há que saber gerir um equilíbrio evitando a ingenuidade da cultura hermética imaculada e simultaneamente os patrocínios que se servem da cultura como instrumento promocional, ou seja, deverá haver espaço para algum mecenato como igualmente para cultura independente. No entanto a obra de arte pensada como espaço de crítica independente poderá encontrar-se embaciada pelas obscuras parcerias entre arte e mecenato.

Na opinião de Thomas Frank: «*Today that beautiful countercultural idea, endorsed now by everyone from the surviving Beats to shampoo manufacturers, is more the official doctrine of corporate America than it is a program of resistance. What we understand as “dissent” does not subvert, does not challenge, does not even question the cultural faiths of Western business. (...) What’s happened is not a co-optation or appropriation, but a simple and direct confluence of interest*».¹³⁶ Isto é, pode dizer-se que cada vez mais se assiste a uma mútua e consentida apropriação que se torna inconveniente no caso do *ativismo*. Refere Pierre Bourdieu que: «*Patronage is a subtle form of domination that acts thanks to the fact that it is not perceived as such*»¹³⁷, sendo uma forma de dominação simbólica com a cumplicidade de quem a ela se sujeita. Bourdieu reitera noutros escritos que «*as ameaças sobre a autonomia resultam da interpenetração cada vez maior entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro*»¹³⁸, sendo necessário defender a autonomia dos universos de produção cultural. Afirma Hans Haacke que muitas vezes o medo de perder patrocínios ou doadores «*has institutionalized self-censorship, a form of censorship that is rarely recognized and impossible to prove*»,¹³⁹ uma espécie de mecenato ideológico que tolhe a quem se lhe submete.

E se tanto os museus como os artistas precisam de respeitabilidade pública para atrair patrocínios, criando uma série de pressões e inter-dependências, então estes tornam-se frequentemente incompatíveis com a procura de pensamento crítico e autónomo da arte de resistência cultural.

¹³⁶ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

¹³⁷ BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.

¹³⁸ BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Trad. por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996. ISBN: 972-23-2121-8.

¹³⁹ GRIFFIN, Tim – Historical Survey. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

4.2 – Os colectivos *artistas* da década de oitenta

Em resistência à regressão ideológica da arte bem como à clara manipulação do mercado, alguns artistas perseguiram projectos colaborativos, colectivos, cooperativos, públicos, tal como o grupo nova-iorquino que se apelidou de COLAB. Frequentemente estes colectivos procuram espaços alternativos, às vezes para exposições temporárias em montras abandonadas, outras vezes para mobilizarem comunidades afastadas do mundo da arte e dos centros culturais. Um exemplo de uma exposição conflituosa em Nova Iorque foi “*The Real Estate Show*”¹⁴⁰ em 1980 por ter sido um novo tipo de exibição de arte interactiva e colectiva, aberta a todos os artistas e expositores, que combinava objectos *ad hoc* e instalações de artistas locais com pinturas e desenhos murais de crianças das redondezas numa montra abandonada de East Village. Quase imediatamente após a abertura a exposição, sobre posse de habitação e desenvolvimento imobiliário, foi fechada pelas autoridades baseando-se nos problemas dos bens imobiliários que o evento procurava denunciar.

Esta problemática levou à criação de outra galeria “ABC no Rio” na Rua *Rivington*.

Outro exemplo de espaços comunitários em Nova Iorque foi o Fashion Moda, um espaço cultural caracterizado por Lucy Lippard como: «*not a community art center or an avant-garde alternate space, but as a “cultural concept” of exchange...*».¹⁴¹ Com montra no South Bronx organizada por Stefan Eins e Joe Lewis para associarem artistas a residentes locais (alguns dos quais foram retratados em bustos de argamassa pintada por John Ahearn e Rigoberto Torres). As actividades de tais colectivos como o Group Material em Nova Iorque e Border Art Ensemble em San Diego incluíram desde manifestações faladas e outras intervenções (tal como colar posters ilegais) até projectos comunitários.

¹⁴⁰ A exposição inaugural do evento “ABC No Rio” - “The Real Estate Show” - ocupava de modo não autorizado um edifício, de propriedade municipal mas abandonado na rua Delaney. Organizado pelo colaborativo aka Colab, a exposição tinha precisamente por assunto posse de habitação, crescimento imobiliário, os enredos do mercado imobiliário e a *gentrificação* (higienização social) que assolavam a Lower East Side (uma comunidade em Manhattan, Nova Iorque). A exposição ganha notoriedade acentuada quando a cidade volta a recuperar o edifício, encerrando a exposição pouco depois da sua abertura, pelos problemas que esta levantava.

¹⁴¹ WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1999 [1984]. ISBN 0-87923-632-9.

A frase lema do Group Material «*to maintain control over our work, directing our energies to the demands of the social conditions as opposed to the demands of the art market*»¹⁴² revela o espírito deste movimento de artistas politicamente motivados que procuravam ser também socialmente localizados, um espírito que continuou a existir noutros grupos tal como o RePo History.

O ressurgimento de associações artísticas de carácter político nos anos oitenta renovou o interesse em percursos como os “Art Workers’ Coalition”, que nasceram no auge da guerra do Vietname, para formarem uma união artística e protestarem contra a ausência de minorias e mulheres artistas em exposições e colecções.

Um dos artistas em destaque desta época foi Leon Golub que actualizou as suas pinturas gráficas das atrocidades dos soldados americanos no Vietname com os novos assuntos políticos da época tais como os mercenários das dissimuladas “guerras sujas” dos anos oitenta.

Alternada com esta representação da política estava a política da representação, que conduziu alguns artistas a imitar, entre outras, a estratégia Situacionista do *détournement*, que é a reinvenção de símbolos e imagens públicas ou dos *media* subvertendo-os no seu sentido social ou memória histórica.

Uma geração de artistas maioritariamente mais jovem desenvolveu um novo estilo divergente baseado na colaboração e sob a influência da cultura pop e punk. A cultura punk teria sido importada da classe operária inglesa e americanizada por uma rebelião da classe média, desejosa de renovação cultural. Stephen Duncombe¹⁴³ menciona a influência do projecto punk do criador auto-suficiente a partir do mote DIY: *Do-it-yourself*.

Uma complexa fusão entre cultura “*high & low*” começava a eclodir devido a ligações entre arte, musica rock, murais, teatro de rua, performance, fotografia, vídeo, documentário, feminismo, libertação racial, etc. Ao mesmo tempo os activistas culturais que tinham estado a pintar murais em projectos comunitários desde os anos sessenta, e que tinham permanecido invisíveis aos olhos do mundo da arte, começavam agora a assistir à revalorização dos seus projectos em associação com o *graffiti* e a cultura latina.

Muitos artistas jovens chamados *New Wave* aproximavam-se de outros jovens dos *ghettos*, motivados menos por consciência política do que por necessidades emocionais comuns. O que

¹⁴² AULT, Julie – Public Art, documento online em: <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Facts/Eng/fault.htm>.

¹⁴³ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

levou a arte do centro da cidade para as periferias como o *South Bronx* e vice-versa, tendo surgido frágeis alianças entre cruzamentos culturais e de classes.

No início dos anos oitenta tentativas de coligação entre artistas de esquerda e gerações mais jovens começaram a formar-se através dos esforços do PADD e do Group Material.

À medida que cada vez mais artistas activistas trabalhavam directamente com o público nas ruas ou no metro, ou em projectos que utilizavam espaços abandonados, um novo tipo de arte, híbrido e subcultural nascia, sob as influências da música, da política e das culturas negra e hispânica. Os principais centros de actividade americana eram em East Village e Lower East Side (Alphaville e Loisaída), centros posteriormente ameaçados pela especulação imobiliária no Soho.

Ao longo dos anos oitenta os artistas empregaram frequentemente a crítica feminista da representação e expandiram-na a críticas mais gerais sobre as representações culturais prevalentes. Muitos destes artistas usaram técnicas dos meios de comunicação como a fotografia para levar o espectador a reavaliar os códigos de representação implícitos. Veja-se o importante exemplo de Barbara Kruger. Jenny Holzer serviu-se dos métodos da comunicação publicitária urbana, como os anúncios luminosos, para transmitir mensagens de alerta sócio-cultural.

Por experiência prévia os artistas activistas aperceberam-se da possibilidade de usarem os meios de comunicação social a seu favor, não apenas para transmitir informação e imagens mas também para dilatar o debate público e finalmente influenciar a opinião pública. Brian Wallis explica esta recente estratégia de cultural: «*This new style of politics might be called “cultural activism”*» definindo-a como «*the use of cultural means to try to effect social change*».¹⁴⁴ Frequentemente os artistas activistas imitam os métodos de comunicação dos *media* de dois modos básicos, que usam em separado ou simultâneo: em primeiro lugar os activistas servem-se dos métodos e convenções da publicidade comercial e dos meios de comunicação para publicar informação e mensagens activistas que o público não espera encontrar em âmbito comercial, o que lhes garante uma maior e multifacetada audiência. Exibem imagens e textos de impacte directo, frequentemente conjugados com ironia, humor ou interrogações o que encoraja a participação pública através da interpretação. Os *artistas* ainda recuperaram o uso dos *comics*, livros ilustrados e de filmes.

¹⁴⁴ FELSHIN, Nina (ed. by) - *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1

Em segundo lugar, servem-se da cobertura dos *media* como uma parte integrante do seu trabalho, veja-se o exemplo das Guerrilla Girls. Outros colectivos como Gran Fury ou WAC reconheceram que os meios de comunicação social podem ser provocados para publicarem mensagens de grupos activistas a nível por vezes nacional (consoante a televisão ou os jornais que façam a cobertura) e assim explorar a controvérsia e lançar o debate público. A maioria dos artistas activistas têm utilizado de algum modo os métodos dos *media* para difundirem as suas mensagens, mas na década de oitenta esta tendência foi mais intensiva.

4.3 – Krzysztof Wodiczko: a divergência pessoal tornada pública

Desde 1980 o autor polaco Krzysztof Wodiczko (nascido em 1943) projecta imagens em arquitectura urbana por uma ou duas noites, gerando espaços públicos de debate. Tomando como acepção um espaço público social, fruto de construção dialéctica política, económica e cultural, cuja dinâmica deve ser preservada. As suas projecções questionam as relações arquitecturais, examinando os mecanismos da especulação imobiliária, produto de uma política urbana que simultaneamente cria e descarta responsabilidades sociais, acossadas pela avidez capitalista de lucro.

Wodiczko procura ainda questionar as linguagens oficiais, expondo a história suprimida dos diversos monumentos e edifícios. Numa entrevista, em 1988, Wodiczko declarou: «*My work reveals the contradiction of the environment and the events actually taking place there. It is to do with politics of space and the ideology of architecture. City centers are political art galleries*». ¹⁴⁵

A descrição de Wodiczko para a prática da projecção refere-se ao processo da exibição de slides numa superfície pública (edifícios, monumentos, museus) que denota mais do que o procedimento técnico, a operação simbólica pela qual os conceitos são visualizados como realidades externas e também um dispositivo retórico para clarificar questões com o possível afastamento. Consequentemente as projecções de Wodiczko procuram congruência formal entre a sintaxe

¹⁴⁵ VALLEN, Mark – *Illuminating contradictions*. Disponível online em <http://www.art-for-a-change.com/Krzysztof/krzy.htm>.

arquitectónica e as imagens projectadas. Rosalind Deutsche destaca a possibilidade das projecções de Wodiczko interromperem a autoridade social que procura conciliar contradições através do discurso arquitectónico: «*Like the image of the flawless city, unruptured by conflicts or differences, the image of symbolic structures as embodiments of social cohesion can only be built by repressing the relations of domination that have produced them as symbols of unity. Current uses of neo-classical buildings and monuments illustrate the process. (...) because neo-classical aesthetic codes signified tradition, order, timelessness and moral perfection*». ¹⁴⁶

Wodiczko pensa estes espaços públicos como novas ágoras que deveriam ser usadas para o debate público defendendo que o artista: «*needs to learn how to operate as a nomadic sophist in a migrant polis*». ¹⁴⁷ Wodiczko estudou as técnicas pelas quais o fraco se pode tornar mais forte do que o seu opressor através da dispersão, disseminação, descentralização e movendo-se rapidamente através da paisagem física, virtual ou dos *media*. D. Garcia e G. Lovink citam o seu trabalho como exemplo de guerrilha nómada no âmbito das práticas dos *media* tácticos a partir dos quais «*The hunted must discover the ways to become the hunter*». ¹⁴⁸

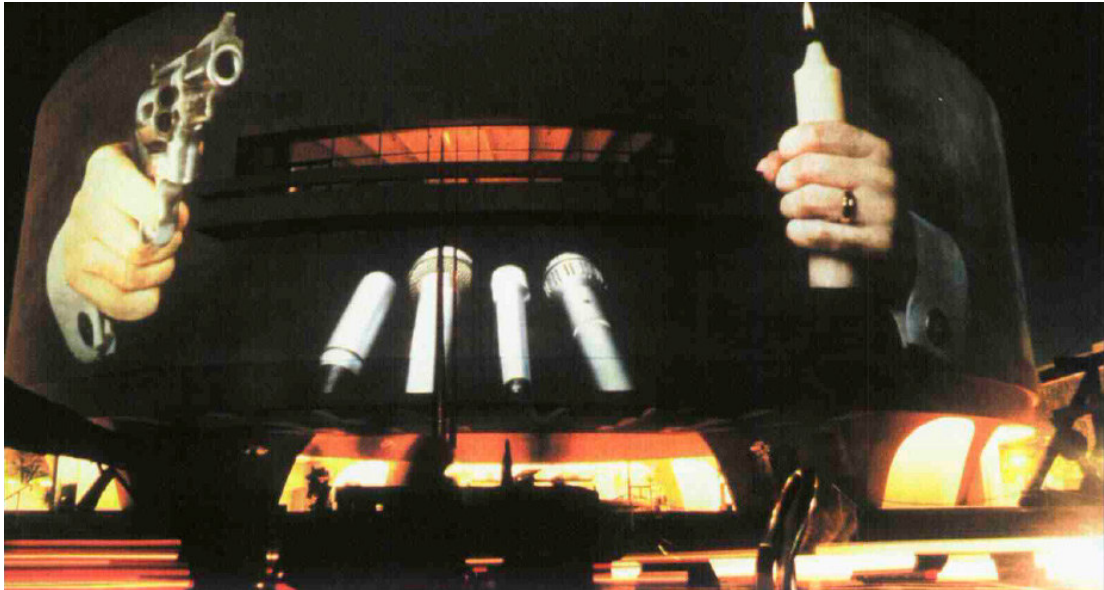
Wodiczko disse ainda noutra entrevista sobre as suas projecções: «*The attack must be unexpected, frontal, and must come with the night when the building, undisturbed by its daily function, is asleep and when its body dreams of itself. This will be a symbol-attack, a public, psychoanalytical seance, unmasking and revealing the unconscious of the building, its body, the medium of power*». ¹⁴⁹

¹⁴⁶ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

¹⁴⁷ GARCIA, David and LOVINK; Geert – *The ABC of Tactical Media*, 16 Maio 1997. Disponível online em: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ VALLEN, Mark – *Illuminating contradictions*. Disponível online em <http://www.art-for-a-change.com/Krzysztof/krzy.htm>.



8. Krzysztof Wodiczko: *The Hirshhorn Projection*, 1988.

The Homeless Vehicle

Rosalyn Deutsche descreve a desterritorialização sofrida por muitos residentes da cidade de Nova Iorque cujo espaço público se vê atrofiado pelo controlo estatal ou investimento privado, o que nas opiniões de Lefebvre e Paul Feyerabend, conduz a uma homogeneização do espaço, da sociedade e da cultura de acordo com as demandas lucrativas do lazer e turismo. Tal como Henri Lefebvre afirma o espaço urbano é fruto de uma construção social, uma arena de reprodução das relações sociais e ela própria uma relação social, na qual convergem em primeiro lugar os poderes políticos e económico «*toward the elimination of all differences*».¹⁵⁰ Na opinião de Rosalyn Deutsche os procedimentos de homogeneização do território citadino constituem um domínio sobre o qual o poder é exercido por relações de controlo através de inclusão/exclusão e presença/ausência.

Estimou-se que em 1988 haviam em Nova Iorque cerca de 70.000 pessoas desalojadas, tendo na mesma década, o *Department of Housing and Urban Development* desviado milhões de dólares destinados a projectos de habitação social de baixo custo¹⁵¹. Perante um investimento especulativo

¹⁵⁰ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

¹⁵¹ SHANE, Graham – “Street Performance; The Homeless Vehicle Project”, in *Journal of Architectural Education*. Vol. 43, Nº 4; Summer 1990. Disponível online em: <http://links.jstor.org/sici?sici=1046-4883%28199022%2943%3A4%3C37%3ASPTHVP%3E2.0.CO%3B2-S&size=LARGE>.

que privilegiava apartamentos luxuosos perante a cumplicidade estatal, Wodiczko desenvolve em 1988 o projecto *The Homeless Vehicle* que amplifica as estratégias desenvolvidas nas projecções, mas no sentido de uma planificação para questionar a construção do espaço público tomado essencialmente por interesses neo-liberais. O projecto foi desenvolvido em colaboração com pessoas sem abrigo, não com o objectivo de resolver o grave problema da falta de habitação nova iorquina, mas para fornecer um modo de resistência simbólica e temporária no apoio à subsistência dos nómadas desalojados, como membros integrantes da comunidade urbana, que resistem à evasão em abrigos ou guetos nas periferias. O veículo tem compartimentos para armazenamento de garrafas e latas que os desalojados recolhem para reciclagem, serve de plataforma para dormir, com uma cobertura transparente para serem identificados e outras funcionalidades de modo a garantirem o cumprimento das necessidades básicas de quem nele habita. Foi pensado como um análogo visual de qualquer produto de consumo quotidiano tais como os carrinhos de compras do supermercado. Na opinião de Deutsche quando Wodiczko restaura a visibilidade destas estruturas ausentes força-as a reconhecerem o que elas nunca desejaram: a impossibilidade da sua estabilidade.



9. *Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko, 1988-1989.

Dennis Adams (nascido em 1948) e Alfredo Jaar (nascido em 1956) usaram estratégias semelhantes. Nos seus abrigos de autocarro *site-specific* Adams confrontou transeuntes com fotografias de demónios políticos que continuam a assombrar o presente, tal como o demagogo anti-comunista Joseph McCarthy¹⁵² e o verdugo nazi Klaus Barbie¹⁵³.

Desde 1980 que um número crescente de ligações nacionais e internacionais têm sido feitas entre artistas visuais e socialmente comprometidos, tendo até envolvido directamente trabalhadores, em países como a Inglaterra, Canadá, Austrália, Cuba e Nicarágua. Um exemplo foi a campanha de protesto cultural “*Artists Call Against US Intervention in Central América*” que começou em Janeiro de 1984, quando o grupo *Artists Call* mobilizou artistas, tendo aderido apenas em Nova Iorque cerca de 1100 artistas e trinta e uma exposições. Milhares de outros artistas participaram noutras cidades dos EUA e Canadá desafiando a ideia de que o artista tradicional não é politicamente eficaz. Além de despertarem consciências e angariarem dinheiro contra a crescente desmilitarização da América Central pela administração de Reagan, o Artists Call gerou uma rede de artistas socialmente comprometidos, encorajando a solidariedade internacional no mundo artístico e social.

4.4 – Group Material, 1979

«*Our Project is clear. We invite everyone to question the entire culture we have taken for granted.*»¹⁵⁴

¹⁵² Joseph Raymond McCarthy (1908, Wisconsin – 1957, Maryland) foi um político norte-americano, inicialmente membro do Partido democrata e posteriormente do Partido republicano. Foi senador do estado de Wisconsin entre 1947 e 1957, década durante a qual se tornou célebre pelas agressivas investigações que instigou contra todos os que fossem suspeitos ou simpatizantes do comunismo ou suspeitos de serem espiões soviéticos. O período compreendido entre 1950 e 1956 ficou conhecido como o “terror vermelho” ou Macartismo ou ainda caça às bruxas. O termo “Macartismo” é desde então sinónimo de repressão e vigilância visando reduzir qualquer oposição política ou social, promovendo o uso de tácticas associadas às investigações de McCarthy sob o pretexto de segurança nacional.

¹⁵³ Klaus Barbie (1913, Alemanha – 1991 França) foi um temido oficial da SS, conhecido pela brutalidade com que torturava os seus prisioneiros sendo um dos responsáveis pelo holocausto nazi. Em 1987 é julgado em França e acusado de 177 crimes contra a humanidade, responsabilizado pela deportação de pelo menos 843 pessoas e condenado a prisão perpétua. Durante o julgamento não demonstra qualquer arrependimento, morre de cancro na prisão de Lyon.

¹⁵⁴ FELSHIN, Nina (ed. by) - *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.

O Group Material foi fundado por artistas que procuravam uma prática colectiva/cooperativa onde pudessem fundir os seus interesses em torno de arte e política. De entre os originais trinta membros iniciais destacam-se Tim Rollins, Patrick Brennan, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson e Beth Jaker. Em 1980 e 1981 o Group Material teve uma montra na Rua *East Thirteenth* onde exibiu exposições relacionadas com temas sociais. Depois de 1981 o grupo diminuiu para três membros e escolheu não manter o seu próprio espaço mas desenvolver instalações em espaços de arte alternativos, galerias universitárias ou museus. Para exibição de projectos multiformes procurou espaços públicos, inicialmente através de intervenções em espaços publicitários. Doug Ashford juntou-se ao grupo em 1982, Félix Gonzalez-Torres em 1987, Karen Ramspacher em 1989 e Thomas Eggerer e Jochen Klein em 1995. As densas instalações do Group Material eram tipicamente temáticas e combinavam diversos modos de expressão plástica, elementos de produção em série e artefactos desenhados para ambientes específicos. Estas exposições preocupavam-se com assuntos locais ou questões relativamente a cultura e política e eram dependentes de apoios institucionais e/ou locais, tais como a exposição *Democracy* no Dia Art Foundation em 1988 ou *AIDS Timeline* no University Art Museum da University of Califórnia at Berkeley em 1989. O colectivo procurou questionar a cultura instituída, convidando outros a procederem do mesmo modo. O Group Material terminou as suas actividades em 1996.

A prática do Group Material relaciona a crítica conceptualista às instituições de arte com a crítica pós-modernista das representações (de género, classe, etnia...) através das questões: *“What politics inform accepted understandings of art and culture? Whose interests are served by such cultural conventions? How is culture made, and for whom is it made?”*¹⁵⁵

4.5 – Political Art Documentation/Distribution (PADD), 1979

O PADD foi um vigoroso grupo activista de artistas, activo desde 1979 até 1988, frequentemente esquecido pela História da Arte do período pela sua vincada posição política de esquerda.

¹⁵⁵ Ibid.

No postal de publicitação da exposição “*Some British Art from the Left*” no *Artists Space* em 1979, a curadora Lucy Lippard abriu um concurso para recepção de artigos que constituiriam um arquivo de arte socialmente comprometida. Este arquivo foi posteriormente formalizado com o nome de Political Art Documentation/Distribution que também funcionava como um grupo de discussão. Entre os seus membros contam-se Lucy Lippard, Irving Wexler; Herb Perr, Greg Sholette, Elizabeth Kulas e Jerry Kearns.

No seu primeiro *flyer* podia ler-se «*PAD/D is a progressive artists’ resource and networking organization seeking to provide artists with an organized relationship to society and demonstrate the political effectiveness of image making*». ¹⁵⁶

O grupo nunca teve um espaço permanente de exposição mas promoveu fóruns, workshops e debates através de exposições e trabalhos de rua sobre temas político-sociais.

O grupo PADD publicou ainda a revista inicialmente chamada *1st Issue* e posteriormente *Upfront* e organizou diversos projectos públicos entre 1980 e 1987. O primeiro destes foi apelidado de *Death and Taxes* no qual trabalhos de artistas relacionados com dinheiro de impostos gasto na guerra, em vez de ser aplicado em programas sociais, eram exibidos em locais inesperados por toda a cidade, incluindo casas de banho públicas, cabines telefónicas, montras de lojas e no edifício do IRS. Sabendo à partida que o activismo perde grande parte da sua eficácia dentro das paredes do museu, em 1984 o grupo PADD criou quatro espaços alternativos temporários na Rua *Lower East Side* como parte integrante do seu projecto “*Not for Sale*” sobre especulação imobiliária e os sem abrigo: “*The Lower East Side is Not for Sale*”, incorporando outras actividades e duas exposições em *El Bohio* e *ABC* no Rio.

¹⁵⁶ AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.

1st ISSUE POLITICAL ART DOCUMENTATION /DISTRIBUTION

February 1981

PAD: Waking Up In NYC

PAD (Political Art Documentation/Distribution) is an artists' resource and networking organization coming out of and into New York City. *Our main goal is to provide artists with an organized relationship to society; one way we are doing this is by building a collection of documentation of international socially-concerned art.* PAD defines "social concern" in the broadest sense, as any work that deals with issues—ranging from sexism and racism to ecological damage or other forms of human oppression. We document all kinds of work from movement posters to the most personal of individual statements. Art comes from art as well as from life. Knowing this makes us want to learn more about the production, distribution and impact of socially-concerned art works in the context of our culture and society. Historically, politicized or social-change artists have been denied mainstream coverage and our interaction has been limited. We have to know what we are doing. In New York. In the US. In Canada and Latin America. In Europe. In Asia and Africa. **The development of an effective oppositional culture depends on communication.**

UN CERTAIN ART ANGLAIS!



A Certain English Art, (Postcard) Rasheed Araeen, 1979

Cover of PADD's 1st Issue, February 1981.

PAD celebrated its first birthday with a Valentine's evening of entertainment and discussion around a slide show of political art (followed by dancing, but not in the streets—yet). We began in February 1980 as an amorphous group of artworkers dimly aware of a mutual need to organize around issues, but without much notion of how to do it. We met at Printed Matter once a month and agreed to start collecting documentation so we would have a physical core from which to reach out. For a while we looked at each other's work, discussed it, and thought about a social club and various possibilities for cultural activism. Then in late Spring we were offered a room in a former high school on the Lower East Side under the aegis of Seven Loaves—an umbrella group for community arts organizations. Suddenly we existed physically. We had to be in the world, and that led to the present structuring, still in process.

We have three kinds of meetings now: 1) The relatively flexible core or work group of 15-20 people gets together on three Sunday afternoons a month at the Seven Loaves space (when not too cold). Here we deal with: soliciting and handling of the archive materials; how to connect with other cultural organizations in NYC with similar purposes so there's no overlapping and duplication of work. (For instance, we are working with Cityarts Workshop, which has an impressive resource center on the community mural movement, and with Karin di Gia of Gallery 345, who has a collection of original political art.) We are also beginning to connect with and inform each other about the political events and struggles taking place in the city, understanding the ways these relate to national and international situations. Finally, we are thinking about collectively created issue-oriented exhibitions in public spaces, such as windows, subways, libraries, etc.

2) The open meetings with which we began. They take place on the second Sunday of every month at 8 PM at Printed Matter (7 Lispenard St., NYC 10013; 925-0325). Here reports are made from the work group and a brief visual or verbal presentation is given by a PAD member or guest as a sort of laboratory to stimulate discussion, education, consciousness raising and activism.

3) We are just beginning a series of public events centered around specific social issues seen in their historical perspectives, focusing on how they were opposed or supported by the socially concerned art of the time; for instance in May, a day on militarism in the "cold war" era, the Vietnam era and today, discussed by people from WRL (the War Resisters League), CARD (Committee Against Registration for the Draft) and artists who have done work with anti-militaristic content. We want to understand how the dialectic between oppositional art and society changes and takes different forms at different moments. These public afternoons will be publicized, and will lead up to an Autumn conference, at which we hope to bring together a wide coalition of cultural groups and artists. (For more information on events, see the "Calendar" section of PAD.)

PAD's theory is going to develop out of real experience instead of from the idealized and romanticized notion of a

10. Primeira publicação do colectivo PADD, 1981.

4.6 – Guerrilla Girls: “conscience of the art world”, 1985

«There was skepticism, shock, rage, and lots of talk. It was the Reagan 80's and everyone was crazed to succeed, nobody wanted to be perceived as a complainer. Hardly any artists had the guts to attack the sacred cows. We were immediately THE topic at dinner parties, openings, even on the street. Who were these women? How do they dare say that? And what do their facts say about the art world? Women artists loved us, almost everyone else hated us, and none of them could stop talking about us.»¹⁵⁷

[Entrevista ao colectivo sobre qual tinha sido a reacção do mundo da arte às suas primeiras intervenções.]

Artigos em jornais e revistas, na televisão e rádio sucediam-se para dar voz às feministas guerrilheiras, aumentando audiências. Quanto maior a polémica mais conhecidas e faladas se tornavam, mas o grupo mantinha-se unido na prossecução dos intentos iniciais: nunca denegrir ou revelar informação interna do colectivo.

O colectivo Guerrilla Girls nasceu em 1985 em Nova Iorque para combater o sexismo no mundo da arte. Nos seus primeiros projectos colaram *posters* pelos quarteirões artísticos de Nova Iorque, mostrando estatísticas sobre o pequeno número de mulheres representadas em galerias, museus e revistas de arte. Citando um dos seus membros: *«We think the art that's in the museums and galleries should tell the whole story of our culture, our real culture, not just the white male part.»¹⁵⁸*

¹⁵⁷ In *Confessions of the Guerrilla Girls*, 1995, disponível online em: <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.

¹⁵⁸ *«Zora Neale Hurston: Women and men of color have been denied equal access to becoming artists in our culture for centuries. But there have been many stunning exceptions and even they are neglected by museums and written out of history books! Paula Modersohn-Becker: Janson's History of Art, the most widely-used textbook, didn't mention a single woman artist until Janson died. Then, his son revised it, including a big 19 out of 2,300. Gertrude Stein: There's a popular misconception that the world of High Art is ahead of mass culture but everything in our research shows that, instead of being avant garde, it's derriere. Look at our poster that compares the number of women in jobs traditionally held by men to the number of women showing in major art galleries ("Bus companies are more enlightened than NYC art galleries.") The art world is a lot more macho than the post office. Meta Fuller: (...) Any veteran of the Civil Rights, Women's, or Gay Rights movement knows that progress is the result of pressure, protest and struggle. Anais Nin: The word genius is related to the Latin word for testicles. Maybe that explains why it's so rarely used to describe a woman. Frida Kahlo: Just last year, Robert Hughes, who in the mid-80's claimed that gender was no longer a limiting factor in the art world, reviewed a show of American art in London for Time and said "You don't have to be a Guerrilla Girl to know that there weren't enough women in the show." That's progress, even though Hughes reneged on a promise to apologize in this book for his past insensitivity.»* In (excertos de) *Confessions of the Guerrilla Girls*, 1995, consultar em <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.

Os membros continuam a dar palestras, a organizar exposições, acções de protesto, combinam teatro de rua com arte activista, colocaram anúncios publicitários em autocarros, e publicaram livros, artigos, flyers, stickers e posters para dar visibilidade aos seus protestos.

Frequentemente nas suas comunicações servem-se estrategicamente do humor e da ironia porque «*gets people involved. It's an effective weapon.*»¹⁵⁹ Acrescentando que «*Shame and ridicule are powerful weapons in the art world. And don't forget to have fun in the process. Your laughter disarms the powers-that-be.*»¹⁶⁰ Ao contrário do que se poderia esperar as primeiras intervenções do colectivo, sob a forma de protestos *in loco*, foram deceptivas em termos de resultados efectivos, por isso o uso recorrente de outras estratégias acrescidas de ironia e subversão. Por exemplo enviaram cartas secretas a ofensores rudes, elogiando-os com prémios falsos.

Para enfatizarem os assuntos em questão e não se exporem como artistas individuais, mas representarem a generalidade das mulheres artistas, os membros do grupo escolheram não expor as suas identidades pessoais, usando como pseudónimo nomes de outras artistas falecidas, justificando que o anonimato colectivo contraria o estereótipo moderno do artista individual que procura desesperadamente obter reconhecimento histórico. O colectivo Guerrilla Girls continuam a usar estratégias e táticas “*appropriate to the 1980's*”, conduzindo campanhas de informação, com amostras estatísticas que exibem publicamente as práticas sexistas omissas/exclusivistas no mundo da arte.

Nas palavras do colectivo: «*...we have done more than sixty examining different aspects of sexism and racism in our culture at large, not just the art world. We've received thousands of requests for them and they've found their way all over the world. Museums and libraries have collected entire portfolios. We've spoken to large audiences at museums and schools on four continents, sometimes at the invitation of institutions and individuals we have attacked.*»¹⁶¹ O grupo contém um número variável de elementos (cerca de uma centena) que se reúne cada 28 dias. Raramente votam entre si para tomarem decisões, frequentemente agem por consenso e conversam entre as reuniões ou agendam novas reuniões para discutir as diferentes opiniões: todas concordam que podem discordar. As suas principais fontes de informação são a revista *Art in America*, o site

¹⁵⁹ Consultar o site do colectivo: <http://www.guerrillagirls.com/>.

¹⁶⁰ SHAW, Carole – Artful Warfare: Exposing Racism, Sexism and Corruption in the Arts and Politics. *Washington Post*, 23 Abril 2007. Entrevista às Guerrilla Girls disponível para consulta online em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2007/04/19/DI2007041902146.html>.

¹⁶¹ In *Confessions of the Guerrilla Girls*, 1995, consultar em <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.

"[http://brainstormersreport.net./](http://brainstormersreport.net/)", galerias, museus e os *media*. Por vezes quando precisam de informação que não encontram sobre galerias, telefonam para lá fazendo-se passar por jornalistas. Os primeiros posters publicitários do colectivo foram pagos pelos membros do grupo e inicialmente, perante o sucesso das suas intervenções, receberam doações não solicitadas. Continuam a receber contribuições de mulheres artistas que vêm as suas carreiras ganhar reconhecimento e ainda conquistaram apoio governamental da NEA para a edição da sua *newsletter Hot Flashes*.

Um dos últimos protestos das Guerrilla Girls foi de denúncia contra os salários exorbitantes de directores de museus a propósito do escândalo do director do *Smithsonian Institution (National Museum of Natural History)*, Laurence M. Small¹⁶², que usurpou para proveito próprio fundos do museu quando ganhava quase o dobro do presidente dos EUA. Denunciaram ainda fundos secretos destinados a aumentar os salários de directores de museus, tal como aconteceu no MoMA com Glenn D. Lowry¹⁶³, e o sistema de colecionadores de arte que trabalham em museus permitindo-lhes manipular o valor das suas próprias colecções. Para além de não ser ético e de não espelhar a pluralidade da cultura contemporânea com o esforço de isenção que compete aos museus institucionais, os registos que ficam para a História da Arte acabam igualmente adulterados. Através da apropriação de uma conhecida capa de revista "*Ok Weekly*", tornaram pública toda a polémica envolvente, denunciando ainda os trabalhos de mulheres artistas que permanecem guardados nas arrecadações de colecções institucionais (imagem 9).

No início dos anos 90 as Guerrilla Girls alargaram a sua área de acção e público, a assuntos de carácter social, exteriores ao mundo da arte, como o aborto, violação, cirurgia cosmética, educação, a crise no Golfo Persa e as políticas do presidente Bush. Sobre estes assuntos criaram muitos posters que consideravam "*public service messages*".¹⁶⁴

Para encorajarem as mulheres artistas o colectivo criou em 1989 um dos mais conhecidos posters que enumerava com sarcasmo as vantagens de se ser mulher artista (imagem 10). Alguém enviou 1.000 dólares para o colectivo publicar esse poster na revista *Artforum*.

¹⁶² VALLEN, Mark – *LACMA Director earns more than Bush*, 1 de Abril de 2007, disponível online em: <http://www.art-for-a-change.com/blog/2007/04/lacma-director-earns-more-than-bush.html>.

¹⁶³ STROM, Stephanie – *Donors Sweetened Director's Pay at MoMA*. *New York Times*, 16 Fevereiro 2007, artigo disponível online em:

<http://www.nytimes.com/2007/02/16/arts/design/16moma.html?ex=1187755200&en=ad570bc8169f8449&ei=5070>.

¹⁶⁴ FELSHIN, Nina (ed. by) – *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.

Ainda no mesmo ano tornaram público através de outro poster com o slogan: “*It’s even worse in Europe*”, o panorama quase misógino do mundo da arte europeu. No seu *site* testemunham que o apoio institucional europeu para as artes é superior ao investimento americano, no entanto praticamente todo vai somente para menos de metade da população: a fracção masculina branca. A imagem de rebelia do grupo depressa se tornou um alvo de sedução para a exploração comercial, do qual a marca The Gap se tentou apropriar, convidando o colectivo a participar num dos seus anúncios publicitários. O colectivo só poderia recusar. Não obstante as pretensões iniciais do grupo, os seus posters acabaram emoldurados e até vendidos nas paredes do *Whitney Museum of American Art*, no *Aldrich Museum of Contemporary Art*, no *Studio Museum* em Harlem e outras galerias de universidades de todos os EUA.

Na opinião do grupo o seu trabalho é puramente político e longe de estar realizado, inserindo-se no âmbito da educação e consciencialização sócio-cultural. As Guerrilla Girls encontram-se em perigo de verem as suas críticas institucionalizadas, de verem o seu trabalho tornar-se parte do sistema, com muitos museus a simplesmente ajustarem as estatísticas, tal como testemunhou um *dealer* a uma G. Girl. Uma G. Girl adverte: «*We have understood brilliantly how to use the dominant culture against itself, but we don’t need to be brilliant anymore. We need to be effective.*»¹⁶⁵ Por isso elas continuam activas, sem qualquer intenção de se retirarem.

¹⁶⁵ FELSHIN, Nina (ed. by) – *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.

NOT OK WEEKLY
The Guerrilla Girls' Scandal Rag

HORROR ON THE NATIONAL MALL!
Thousands of women locked in basements of D.C. museums!
Why does macho art world keep female artists out of sight?

The National Gallery: BOY CRAZY?
Only 3 one-person exhibitions of women in the last 10 years; 66 by guys.

...OR JUST CRAZY?
Only one work by an African American artist on display at National Gallery right now.

How to fix Smithsonian:
Take away execs' high salaries and secret expense accounts and use \$\$\$ to buy and exhibit more art by women and artists of color!

OUR NATIONAL MUSEUMS HAVE PALTRY COLLECTIONS OF ART BY WOMEN, AND ALMOST ALL OF IT IS KEPT IN STORAGE, NOT DISPLAY.

WHICH MUSEUM HAS THE LEAST ART BY WOMEN AND ARTISTS OF COLOR ON VIEW?

National Gallery of Art	98% male	99.9% white
National Portrait Gallery	93% male	99% white
Hirshhorn Museum & Sculpture Garden	95% male	94% white
American Art Museum & Renwick Gallery	88% male	91% white

EVER WONDER WHY BILLIE HOLLADAY STARTED THE NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS? NOW YOU KNOW!

IF YOU'RE SHOCKED BY THESE STATS, JOIN US! DEMAND THAT MUSEUMS USE OUR TAX DOLLARS TO TELL THE WHOLE STORY OF OUR CULTURE.

WHO ARE THE GUERRILLA GIRLS AND WHY ARE THEY SAYING THESE THINGS?

FOR THIS SPECIAL SECTION ON FEMINISM AND ART, THE WASHINGTON POST ASKED THE ART WORLD'S MASKED AVENGERS (AND CREATIVE COMPLAINERS) TO PUT TOGETHER A PAGE ABOUT THE STATE OF ART IN D.C. THE GGS ARE AN ANONYMOUS GROUP OF ARTISTS WHO USE FACTS, HUMOR AND OUTRAGEOUS VISUALS TO EXPOSE DISCRIMINATION IN POLITICS, ART, FILM AND POP CULTURE. THEY WEAR GORILLA MASKS IN PUBLIC AND TAKE THE NAMES OF DEAD WOMEN ARTISTS AS PSEUDONYMS. THEY HAVE PRODUCED MORE THAN 100 POSTERS, STICKERS, BILLBOARDS AND BOOKS, AS WELL AS LARGE-SCALE INSTALLATIONS FOR THE VENICE BIENNALE, PEEKED CITY LONDON, BLIND AND ISABELLE. THEIR WORK HAS BEEN PASSED AROUND THE WORLD BY THEIR TIRELESS SUPPORTERS. THEY COULD BE ANYONE; THEY ARE EVERYWHERE.

www.guerrillagirls.com

Statistics are based on information supplied by the museums or found on their websites.

11. Guerrilla Girls, *Not ok weekly*, 2007.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

- Working without the pressure of success
- Not having to be in shows with men
- Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
- Knowing your career might pick up after you're eighty
- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
- Not being stuck in a tenured teaching position
- Seeing your ideas live on in the work of others
- Having the opportunity to choose between career and motherhood
- Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
- Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
- Being included in revised versions of art history
- Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

12. Guerrilla Girls, *The advantages of being a woman artist*, 1989.

4.7 – ACT-UP, 1987

O grupo Aid Coalition To Unleash Power foi fundado em Março de 1987 como uma associação de homossexuais “to undertake direct action to the end of AIDS crisis”.¹⁶⁶ Neste mesmo ano fizeram uma exposição no New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque com a instalação de uma vitrina onde se podia ler: “Silence = Death. Let the Record Show...” O grupo foi estendendo a sua amplitude de acção a diversas cidades norte-americanas e europeias como Berlim, Amesterdão, Paris, Londres e Barcelona. De acordo com J. M. Cortés, o êxito do Act-Up foi fruto da sua habilidade em saber «sugerir consignas (Silencio = Morte), eleger objectivos claros (The New York Times, R. Reagan), definir posições (toda a gente com sida é inocente) e propor acções concretas (Boicot Burroughs Wellcome)». ¹⁶⁷ Encorajados pelo colectivo ACT-UP muitos artistas gay e lésbicas começaram a explorar a homossexualidade como tema nos seus trabalhos, tais como Robert Gober (n. 1960), Felix Gonzalez-Torres (1957-96), David Wojnarowicz (1954-92) ou Zoe Leonard (n. 1961). Pode consultar-se o *site* do colectivo em <http://www.actupny.org/index.htm>.



13. Act up “Read my lips”, manifestação em Nova Iorque, 1988.

¹⁶⁶ GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.

¹⁶⁷ Ibid.

5 – A década de noventa

A aceitação institucional da arte que se interessa pela política nas anteriores décadas não tem sido pacífica, mas 1993 assinala o reconhecimento desta como importante parte constituinte de um panorama artístico que se procura democrático, através da inteira dedicação da bienal do *Whitney Museum of American Art* ao tema da arte social e politicamente comprometida.

Com a eleição em 1992 de Bill Clinton houve uma mudança e liberalização do clima político, apesar de muitas das promessas da sua campanha terem permanecido incumpridas, pelo menos em termos de mudança efectiva.

Na década de noventa fundos institucionais que deveriam ser concedidos a programas culturais e artísticos são desviados para programas sociais, tendência que é vista como meio de evitar controvérsias e incitar os artistas a envolverem-se em projectos comunitários que são considerados de mais valia. Em 1994 o periódico *Village Voice* relatou uma mudança no NEA e no fundo de apoios institucionais de financiamento de artistas individuais para projectos comunitários de natureza educacional. Ainda em 1994 o *New York Times* anuncia em cabeçalho “*In L.A., Political Activism Beats Out Political Art*” para um artigo que relata a mesma tendência entre a “*Lannan Foundation*”, fundação que apoia exposições de arte contemporânea e outras de carácter político.

O *International Artists Program*, lançado por *Lila Wallace – Reader’s Digest Fund* em 1992, apoiou residências internacionais para americanos realizarem projectos comunitários fora do seu país de origem e no regresso partilharem as suas perspectivas e conclusões.

Mas a crescente aceitação da arte activista pelas instituições e pelo mercado na década de noventa coloca uma questão importante aos artistas activistas, sobre a qual Douglas Crimp chama a atenção: «*the fate of most critical art practices... the art world’s capacity to co-opt and neutralize them*». ¹⁶⁸ Tal como sugere Crimp o ideal é o artista activista manter um olhar crítico e rigoroso sobre ele próprio e as intenções do seu trabalho, o que nem sempre é fácil, sem deixar que a aceitação do mundo da arte ou o apoio institucional comprometam as suas intenções primordiais. Muitos artistas activistas acreditam na firme possibilidade de conciliar activismo político com o mundo da arte para manter a viabilidade deste vigoroso fenómeno cultural.

¹⁶⁸ FELSHIN, Nina (ed. by) - *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1, citando CRIMP, Douglas (ed). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1988.

Alguns dos colectivos mais importantes de finais de 80 e princípio dos anos 90 são: Gran Fury, Godzilla, Repo History e Women's Action Coalition (WAC).

As políticas da identidade praticadas nos anos noventa, no seguimento da continuação das lutas feministas, homossexuais e raciais, apesar de algumas conquistas, mais do que subverter o sistema começavam a ver-se absorvidos pelo próprio sistema sendo os estandartes de promoção da máquina capitalista. Como afirma Klein: «a necessidade de maior diversidade (...) actualmente não só é aceite pelas indústrias culturais, como é o credo do capital global. E as políticas da identidade, tal como foram praticadas nos anos noventa, não foram uma ameaça, foram uma mina de ouro». “Essa revolução”, escreve o crítico cultural Richard Goldstein no periódico “The Village Voice”, “acabou por ser a salvadora do capitalismo tardio”.¹⁶⁹ Especialistas em marketing, barões da imprensa e produtores da cultura aperceberam-se das potencialidades de criar produtos para grupos restritos incorporando na sua lógica de mercado a comercialização do que procurava ser divergente acabando por homogeneizar essa mesma diferença.

5.1 – GRAN FURY, 1988

O colectivo *artista* Gran Fury surgiu em 1988 a partir de alguns membros do grupo ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) e outros elementos. O seu principal objectivo foi a luta contra a sida, o governo e instituições que procuram tornar invisíveis os infectados com o vírus, elaborando campanhas publicitárias (por ex.: *Silence = Death*) que buscam alcançar vastas audiências. Através da divulgação de slogans com notícias alarmantes procuravam consciencializar o público: “*One in 61 babies borns in New York is HIV positive*”; “*Use condoms or beat it*” ou “*With 47,524 dead, Art is not enough*”.¹⁷⁰ Os seus projectos incluíram o envio por correio de um postal com três casais de diferentes raças e sexos a beijarem-se, onde se lia: “*Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*”, e no verso: “*Corporate Greed, Government Inaction an Public Indifference Make AIDS a*

¹⁶⁹ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

¹⁷⁰ KACZOROWSKI, Craig – “*AIDS Activism in the Arts*”, 2002, disponível online em: http://www.glbtc.com/arts/aids_activism_art.html e <http://www.actupny.org/>.

Political Crisis".¹⁷¹ O grupo separou-se em 1996 quando um dos seus membros, Mark Simpson, morreu vítima da sida.



14. Uma das imagens apresentadas pelo colectivo Gran fury na Bienal de Veneza, 1990.

5.2 – *Culture Jamming*

De acordo com Miguel Caetano *culture jamming* é o conjunto de técnicas de intervenção e sabotagem cultural que alteram e subvertem os símbolos comerciais impostos pelo marketing das grandes empresas através da publicidade, virando estes códigos contra os seus criadores.¹⁷² A expressão, que pode ser traduzida como piratear a cultura ou interferência cultural, foi criada pela banda musical de áudio-colagens experimentais, em São Francisco, Negativland no seu álbum de lançamento JamCon'84, em 1985, a propósito da ideia de "*radio jamming*", pirataria de rádio, onde as frequências públicas podem ser pirateadas e subvertidas para uma comunicação independente ou para interromper as frequências dominantes. Os Negativland chamaram a um dos seus álbuns U2, usando gravações deste grupo e do programa radiofónico de Casey Kasem, *American Top 40*,

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² CAETANO, Miguel Afonso – *Media Tácticos: Uma Introdução Crítica ao Activismo Digital Do-It-Your-Self*, (12 Janeiro 2005); disponível para consulta online em: http://www.virose.pt/vector/b_12/caetano.html.

tendo por isso sido processados pela editora dos U2, Island Records, por violação de direitos de autor. Este e outros exemplos levantam sérias dúvidas acerca da liberdade de expressão numa indústria cultural cada vez mais monopolizada.

Curiosamente quando o artista Beck, da editora Warner Music fez também um álbum com centenas de *samples*, tendo a sua editora pago todos os direitos destes, o mesmo tipo de trabalho é elogiado por captar os sons media-saturados e multi-referenciais da nossa era. Artistas independentes, Illegal Art e uma organização de sabotadores culturais – Rtmart – quiseram levar mais longe esta guerra dos direitos de autor criando o CD "Deconstructing Beck", (em 1998), produzido inteiramente através de *samples* do CD de Beck e posto à venda na internet. Nas palavras do fundador de Illegal Art: «Part of the motivation in choosing Beck was that we'd be sampling his sampling and in a way it would be a parody of what he's doing. I really was unclear about what the repercussions might be. That's part of what we were aiming for. We were aiming for a gray area because we wanted to stretch the boundaries of fair use.»¹⁷³ O que na verdade conseguiram foram cartas ameaçadoras dos advogados de Beck que se acalmaram subitamente quando os músicos deixaram claro que estavam a preparar um combate mediático.

A Internacional Situacionista fez pela primeira vez algo muito semelhante ao *radio jamming* em 1968 quando propôs o uso da "comunicação guerrilheira" (*guerrilla communication*), a partir do interior dos *mass media* para criar confusão na cultura dominante. Esta prática é feita metaforicamente, encontrando as suas raízes próximas do conceito de *détournement* em relação à iconografia dos *mass media*.

Kalle Lasn, o criador da fundação AdBusters escreveu em 1999 um livro sobre esta matéria intitulado "Culture Jam". Mas já em 1993 Mark Dery havia escrito o artigo: «Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs»¹⁷⁴, publicado na série Open Magazine Pamphlet onde caracterizava a pirataria cultural como um misto de terrorismo artístico e crítica

¹⁷³ Para mais informação relativamente à repercussão desta polémica nos meios de comunicação social consultar o site: <http://www.rtmart.com/legacy/pressdb.html>.

¹⁷⁴ A brochura original de Mark Dery já não está disponível para aquisição mas o seu texto pode ser consultado online em: http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html.

vernacular que introduz ruído na mensagem quando ela passa do emissor para o receptor, encorajando interpretações exclusivas e inusitadas com vista à renovação do discurso público.

A prática de *culture jamming* utiliza os mesmos meios de comunicação dos existentes *mass media* para produzir comentários negativos sobre estes. De acordo com Galder Reguera *culture jamming* inclui as intervenções directas sobre anúncios publicitários alterando a sua mensagem; versões críticas de anúncios preexistentes ou novas campanhas com lemas mais “sinceros”.¹⁷⁵

É uma forma de *ativismo*, que se opõe ao comercialismo e às suas imagens fabricadas, procurando pôr a descoberto a sua construção falaciosa.

Baseada nas ideias de que a publicidade é algo mais do que divulgação e existe uma falha de meios para a expressão alternativa, este movimento oferece resistência cultural à cada vez mais comercializada cultura hegemónica.

Exemplos de *culture jamming* incluem *adbusting*, *performance art*, *graffiti*, *flash mobs*, *hacktivism* e *subvertising*. Mark Dery encontra as raízes da *culture jamming* em exemplos tão diversos quanto as fotomontagens antifascistas de Jonh Heartfield, ou o *détournement* situacionista, sendo uma categoria elástica que inclui *Sniping* e *Subvertising* (ver o exemplo da *AdBusters*), *Media Hoaxing*, *Audio Agitprop*, *Billboard Banditry* (ver o exemplo da *Billboard Liberation Front*), *guerrilla semiotics* e *fanzines*.¹⁷⁶

A intenção da prática de *culture jamming* difere da apropriação artística (apenas com propósitos artísticos) e do vandalismo (onde se procura a destruição), embora se aproxime destes exemplos.

Os grupos que utilizam esta tática criativa de luta política também se tornaram bastante conhecidos através do livro de Naomi Klein “No Logo”. No capítulo dedicado à pirataria publicitária Naomi destaca o trabalho do artista norte-americano, de origem cubana, Jorge Rodríguez Gerada sendo «reconhecido como um dos fundadores mais habilidosos e criativos da pirataria cultural, a

¹⁷⁵ REGUERA, Galder - La resistencia creativa. *Lapiz*. Madrid. ISSN. 0212-1700. Nº 203, Mayo 2004, pp 54-59.

¹⁷⁶ Consultar mais detalhadamente http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html. *Sniping* são ataques nocturnos ilegais a espaços públicos. *Media Hoaxing* é uma notícia falsa inventada que alguém convenceu um jornal a publicar sem confirmar. Assim que a notícia entra em circulação outros jornais voltam a publicá-la novamente sem dupla confirmação, ver os exemplos de Joey Skaggs. *Áudio Agitprop* refere-se a desconstruções digitais de mensagens dos media para desafiar leis de *copyright*. *Guerrilla semiotics* são técnicas analíticas semelhantes às utilizadas por académicos para decifrar os sinais e símbolos que constituem a linguagem secreta de uma cultura, denominados por Roland Barthes “systems of signification”. Estes sistemas, afirma Barthes em “Elements of Semiology”, compreendem comunicação verbal e não verbal, incluindo «*images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all these.*»

prática de parodiar anúncios e sabotar cartazes para alterar drasticamente as suas mensagens.»¹⁷⁷

Ironicamente o emprego de Gerada é a montagem de cartazes comerciais e montras de grandes lojas. O artista justifica as suas intervenções com a pertinente premissa de que há que salvaguardar o direito das pessoas responderem a imagens que nunca pediram para ver. Este argumento tem sido reforçado pela crescente agressividade publicitária que invade o espaço público, desde anúncios pintados e projectados nos passeios, à volta de prédios e autocarros, pelas estradas, nas escolas, em campos de futebol, nas praças urbanas dos centros comerciais e na Internet até aos WC.

Tal como afirma Klein: «*as piratarias culturais mais sofisticadas não são paródias pontuais a anúncios, mas intercepções – contra-mensagens que penetram no método comunicativo dum empresa para transmitirem uma mensagem absolutamente contraditória em relação àquela que se pretendia.*»¹⁷⁸

Oportunamente Umberto Eco imaginou uma "semiological guerrilla warfare" (guerrilha de luta semiológica), na qual o receptor da mensagem teria também a liberdade residual de ler a mensagem noutra sentido que não o predefinido, concedendo à audiência a possibilidade de controlar a mensagem nas suas múltiplas possibilidades de interpretação, afirmando: «*[O]ne medium can be employed to communicate a series of opinions on another medium...The universe of Technological Communication would then be patrolled by groups of communications guerrillas, who would restore a critical dimension to passive reception.*»¹⁷⁹

Por ter consciência do poder dos *media*, o artista não nega a sua existência, pelo contrário, ele serve-se desse meio, para poder subvertê-lo. O artista trata o espaço público, a representação social e a linguagem na qual intervém tanto como um alvo quanto como uma arma. Neste caso lembramos a opinião de Foster, «*The artist becomes a manipulator of signs (...) and the viewer an active reader of messages*». ¹⁸⁰ Ainda de acordo com Foster «*today few are able to accept the status of art as a social sign entangled with other signs in systems productive of value, power and*

¹⁷⁷ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Consultado em http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html; tema desenvolvido no livro de ECO, Umberto: *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich: 1986.

¹⁸⁰ FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

prestige.»¹⁸¹ Lembramos que estes procedimentos de subversão simbólica encontram antecedente artístico nos *readymade* e fotomontagem dadaístas ou no *détournement* situacionista.

O colectivo *Billboard Liberation Front*¹⁸² desenvolve um trabalho há mais de vinte anos, inscrito nesta estratégia de micro-resistência, interferindo nos painéis publicitários de São Francisco (EUA), variando criticamente a mensagem consoante a marca publicitada. Desde o seu nascimento, em 1977, que os seus ataques se estendem a variadas marcas tais como Camel, Levi's e mais recentemente à campanha da Apple "*Think different*" onde as legendas do anúncio com o Dalai Lama foi mudada para "pense desiludido" e o arco-iris do logótipo transformado numa caveira. A Exxon também sofreu uma perspicaz intervenção pela BLF logo a seguir ao derrame de petróleo do Valdez, em 1989. No seu anúncio: *Hits Happen - New X-100* passou a ler-se: *Shit Happens. New Exxon*. As intervenções da BLF mantêm a linguagem visual da empresa publicitada de tal modo que os painéis publicitários alterados parecem ser da própria marca, tendo inclusive publicado um manual onde se encoraja publicamente a prática, com todos os passos necessários para uma intervenção publicitária.



15. Intervenção da *Billboard Liberation Front* em São Francisco, Agosto de 1989, na campanha da Exxon.

¹⁸¹ FOSTER, Hal – *Recordings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.

¹⁸² Consultar o site em <http://www.billboardliberation.com/>.



16. Transparent Billboards de Kasia Kesicka¹⁸³, publicados no site da *Billboard Liberation Front*.

5.2.1 – *Subvertising*

[Subvert+Advertising= subverter publicidade]

É a designação londrina para as mesmas intervenções subversivas em anúncios publicitários. De acordo com a *subvertising.org*: «*Subvertising is the Art of Cultural Resistance. It is the “writing on the wall”, the sticker on the lamppost, the spoof T-shirt; but it is also the mass act of defiance of a street party. The key process involves redefining or even reclaiming our environment from the corporate beast.*»¹⁸⁴

¹⁸³ Kasia Kesicka estuda na Academy of Fine and Applied Arts em Poznan, onde cria comentários em espaços públicos em várias cidades da Polónia no âmbito do seu projecto final de MFA para Fotografia. Informação colocada online em 19 Outubro 2005, em <http://www.billboardliberation.com/2005/10/19/transparent-billboards/>.

¹⁸⁴ Mais informação disponível online em <http://en.wikipedia.org/wiki/Subvertising>.



17. Intervenção executada em 26 de Janeiro de 1996, sendo a primeira em painéis publicitários de néon para a campanha Smokin Joe. Director criativo/ coordenador de marketing: Jack Napier, Blank DeCoverly; produção: Winslow Leach, John Thomas, L.L. Fontelroy, Murray Burn; media team: Nichole Rosenthal, Brad Wieners.

De acordo com as palavras de Jack Napier (pseudónimo de um dos activistas): «*We want the emphasis to be on the message, not the damage done. If we had climbed up the San Francisco billboard to break the neon glass and write "Fuck Camel" or something, no one would have thought*

*about the message.»*¹⁸⁵ O governo americano acusou a companhia tabaqueira de utilizar o camelo Joe de banda desenhada para incitar as crianças a começarem a fumar.

5.2.2 – AdBusters

[Ad + Buster = Anúncio publicitário + destruidor;exterminador = caça anúncios]

A AdBusters é uma fundação de meios de comunicação que operam uma revista do mesmo nome, um *site* e uma agência de publicidade defensiva de nome “PowerShift”. Foi criada em 1989 por Kalle Lasn (N. 1942, em Tallinn, Estónia) que advoga: «*Our mental environment is a common-property resource like the air or the water. We need to protect ourselves from unwanted incursions into it, much the same way we lobbied for non-smoking areas tens years ago.*»¹⁸⁶

Esta organização abrange uma rede de artistas, activistas, escritores, estudantes e educadores que querem colaborar no desenvolvimento do novo movimento social activista da era da informação.

O objectivo comum é questionar as estruturas de poder, estimulando a mudança “de espectadores a participantes”, promovendo uma viragem no modo como se viverá no século XXI.

A revista “AdBuster”, sediada em Vancouver, Canadá, tem uma tiragem de mais de 120.000 exemplares, sendo suportada pelos seus leitores distribuídos por 60 países. Este projecto tem sido apoiado por outras organizações tais como a Greenpeace ou Friends of the Earth e divulgado em centenas de outras publicações alternativas similares, na rádio e televisão.

A revista oferece artigos de carácter filosófico bem como comentários activistas de todo o mundo sobre assuntos tão diversos como organismos geneticamente modificados, bebidas alcoólicas, tabaco, *fast food* até à monopolização dos *media*, promovendo campanhas tão radicais como a conhecida “Buy Nothing Day” ou a “TV Turnoff Week”.

A PowerShift defende qualquer campanha sem fins lucrativos «*helping other organizations deliver the messages the world needs to hear*», continuando a liderança da resistência cultural e da prática

¹⁸⁵ Consultado no artigo do periódico *Wired* (Abril 1996), disponível online em:

<http://www.wired.com/wired/archive/4.04/scans.html?pg=5> e <http://www.billboardliberation.com/deadyet.html>.

¹⁸⁶ Todo o trabalho da AdBusters é divulgado no site: <http://www.adbusters.org/home/>.

da subversão publicitária explicando que: «*A well produced “subvert” mimics the look and feel of the targeted ad, promoting the classic “double-take” as viewers suddenly realize they have been duped. Subverts create cognitive dissonance. It cuts through the hype and glitz of our mediated reality and, momentarily, reveals a deeper truth within.*»¹⁸⁷

As intervenções da AdBusters estendem-se aos anúncios de qualquer marca (Calvin Klein, MacDonald's, Camel, Volkswagen, Absolut Vodka, etc) que considerem que está a prejudicar o género humano de alguma maneira, seja através dos seus produtos, da sua publicidade, das suas políticas de contratação ou produção.

Kalle Lasn, editor da revista AdBusters usa a arte marcial do *jujitsu* como uma metáfora rigorosa para explicar a mecânica da pirataria: «*num único movimento hábil, derrubamos o gigante. Usamos a força do inimigo.*»¹⁸⁸ Tendo como referência Saul Alinsky que, na sua bíblia dos Activistas *Rules for Radicals*¹⁸⁹, define o “*jujitsu* político de massas” como «*utilização do poder de uma parte da estrutura de poder contra outra parte... a força superior dos ricos transforma-se na sua própria derrota.*»¹⁹⁰

Na opinião de Klein a metáfora do *jujitsu* já está desadequada aos piratas que alegam não estarem a inverter as mensagens publicitárias mas a melhorá-las, alterá-las, aumentá-las ou desmascará-las, definindo uma boa pirataria como um raio-x ao subconsciente duma campanha, pondo a descoberto não apenas um significado oposto, mas a verdade profunda escondida sob camadas de eufemismos publicitários.

Estes paradigmas de “contrapublicidade” são praticados por outros colectivos tais como Cicada, Rtmk, BUG-UP, UK Subs ou artistas individuais tais como Dick Detzner ou Ron English.

De acordo com Klein no extremo mais radical desta resistência cultural emergiu uma rede de colectivos, descentralizados e anárquicos, que combinavam os ataques a anúncios com edição de fanzines, rádios piratas, vídeo activismo, desenvolvimento de páginas na Internet e militância comunitária. Estes colectivos surgiram em Tallahassee, Boston, Seattle, Montreal e Winnipeg.

¹⁸⁷ Disponível para consulta online em <http://en.wikipedia.org/wiki/Subvertising>.

¹⁸⁸ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

¹⁸⁹ ALINSKY, Saul – *Rules for Radicals: a Pragmatic Primer for Realistic Radicals*. Nova Iorque: Random House, 1971.

¹⁹⁰ KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.

Stuart Ewen, um crítico da sociedade de consumo defende que: «*We live at a time when the image has become the predominant mode of public address, eclipsing all other forms in the structuring of meaning*», acrescentando que «*Yet little in our education prepares us to make sense of the rhetoric, historical development or social implications of the images within our lives.*»¹⁹¹ E na actual sociedade em que somos continuamente bombardeados comercialmente de luz, som e cor a prática da pirataria cultural estimula e cultiva uma literacia visual e retórica cada vez mais urgente.

Esta subversão surge em resposta à crescente e agressiva manipulação do espectáculo capitalista, parafraseando Frederic Jameson «(...) *o capitalismo, ao despertar desejos e necessidades que era incapaz de satisfazer, iria acabar por se auto-subverter*». ¹⁹² A própria subversão emerge camuflada, do centro do mesmo sistema que pretende combater, aprendendo deste a visibilidade e capacidade de persuasão, muito mais eficazes para uma aparente auto-crítica.

Fernando José Pereira fala-nos de um conceito de “insurreição invisível”, no seguimento do *détournement* situacionista, que se refere «*a um posicionamento de consciência “politicamente subversiva”, que tem a ver com a utilização das mesmas lógicas da sociedade mediática em que vivemos, mas com intencionalidade inversa*». ¹⁹³

¹⁹¹ Consultado em http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html.

¹⁹² JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. ISBN: 85 08 05786 5.

¹⁹³ PEREIRA, Fernando José – “Revolution is great.” in revista *número* (nº2), Lisboa, 1999.



18. Painei publicitário da AdBusters em Times Square, Nova Iorque.

5.2.3 – Flash Mobs

Flash mob ou “multidão instantânea”   a designa o de um grupo de pessoas que se aglomeram repentinamente num espaço público e fazem qualquer coisa pouco habitual por um breve período de tempo para depois rapidamente desaparecerem.¹⁹⁴ Podem representar movimentos pr coreografados e sem sentido aparente, apenas por entretenimento mas muitas vezes com finalidades políticas e de reivindica o. Frequentemente organizam-se através da Internet ou de outros meios de comunica o. O termo também se aplica a multidões distribuídas por múltiplas

¹⁹⁴ Para mais informa o consultar os sites <http://www.flashmob.co.uk/index.php> e <http://www.flashmob.com/>. O primeiro *flash mob* em Portugal, apesar de ter sido muito publicitado, reuniu apenas três pessoas nas escadarias da Assembleia da República, não tendo a iniciativa conquistado adeptos suficientes para sobreviver.

localizações, coordenadas em larga escala. Encontra similaridades nos conceitos de *smart mob*, concentrações organizadas através das mais recentes tecnologias como a Internet ou os telemóveis.

A primeira *flash mob* foi organizada em Maio de 2003 em Manhattan, por Bill Wasik, editor sénior da revista *Harper*. A origem das *flash mobs* é desconhecida até Wasik ter publicado um artigo sobre a sua suposta criação na edição de Maio de 2006 da revista *Harper*. Mas as suas raízes evocam os *happenings* ou as *performances*, no que diz respeito à encenação de rua. A primeira tentativa de *flash mob* não foi bem sucedida porque o alvo, uma loja retalhista, foi avisado antes das pessoas se lá reunirem tendo sido bloqueado pela polícia. A primeira tentativa bem sucedida aconteceu em 3 de Junho de 2003 no departamento de tapetes da rede de lojas *Macy*. Cerca de duas centenas de pessoas entraram pelo 9º piso juntando-se em torno de um determinado tapete muito caro e, tal como o combinado, disseram aos empregados que viviam todos juntos numa comunidade em *Long Island City* e procuravam um determinado “tapete do amor”.

A segunda *flash mob* desenrolou-se na estação *Grand Central* onde aconteceu um aplauso espontâneo por 15 segundos, após o qual as pessoas dispersaram tão rapidamente como tinham aparecido. Esta prática restitui ao cidadão comum a possibilidade de sentir que pode, ainda que seja de modo efémero e simbólico, interromper e questionar a ordem social.

6 – Netativismo

De acordo com Deleuze cada sociedade tem o seu tipo de máquinas que permitem diferentes estratégias de resistência: as antigas sociedades de soberania usavam máquinas simples (alavancas e roldanas), as recentes sociedades de disciplina usavam máquinas energéticas (com o perigo passivo de entropia e o perigo activo da sabotagem) e as sociedades de controlo operam computadores cujo perigo passivo é a interferência (*jamming*), sendo o perigo activo a pirataria e a introdução de vírus.¹⁹⁵

Manuel Castells refere a importância da informação como o novo paradigma tecnológico, que está progressivamente a substituir a industrialização, apresentando-se como a matriz dominante para o século XXI.¹⁹⁶ O saber e informação constituem as bases para a nova sociedade que Castells designa como a sociedade em rede, daí a incontornável importância da Internet para a mobilização *artista*. Castells acrescenta que a nova economia global é construída em torno de redes colaborativas de produção e administração: «*Firms themselves work in and by networks. Large firms are decentralized in internal networks*» o que contribui para a construção de uma economia global em rede: «*The new, networked economy becomes the dominant economy everywhere*».¹⁹⁷ A própria cultura e a política, como médiums sociais, tornam-se moldes desta hiperligação global que reconfigura os nossos códigos culturais. Porque, nas palavras de Castells: «*There are no technological revolutions without cultural transformation*»¹⁹⁸ e, acrescentaríamos nós também transformação político-social.

Esta hiperligação global actualiza a profecia de Marshall McLuhan nos anos 60 sobre a aldeia global, onde toda a gente, independentemente de particularismos locais, está próxima, não através da televisão e do telefone, mas duma aparente miscigenação de ambos, concretizada na Internet. Mas esta proximidade supostamente libertadora é na verdade um paradoxo que, pela sua condição virtual, nos torna crescentemente conscientes do nosso isolamento físico.

¹⁹⁵ KRAUSS, Rosalind [et al.] – *October: the second decade, 1986 – 1996*. Cambridge: The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-11226-4.

¹⁹⁶ HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.

¹⁹⁷ HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.

¹⁹⁸ *Ibid.*

Com a exponencial vulgarização da Internet nas últimas duas décadas esta passou a oferecer-nos possibilidades e recursos dos quais rapidamente os *artistas* decidiram tirar usufruto. Laura Baigorri data em 1994 a aparição dos primeiros projectos artísticos na Internet que se denominam não apenas por *ativismo* mas também por *hacktivismo*, *art.hacktivismo* ou desobediência civil electrónica.¹⁹⁹ De entre a diversidade de projectos experimentais *online*, Baigorri determina algumas tendências, nomeadamente os que se inscrevem na crítica de arte, os que abordam questões políticas e sociais, os que enfrentam o poder corporativista e os que criticam a própria rede.

Em entrevista a Derek Holzer, membro do grupo Next Five Minutes, ele define o netactivismo como uma oportunidade para usar as mesmas estratégias de luta que os seus oponentes, passando de presa a predador: «*One of the things that I think really separates the new developments in electronic resistance, whether to corporate globalization or massive war mobilizations, is a willingness to meet the opponent head-on, using their own tools and tactics against them.*»²⁰⁰ Holzer exemplifica a partir da criação falsa do *site* da *World Trade Organization: www.gatt.org*, pelo colectivo RTMark que anunciava o fim da actual WTO e a sua reforma como uma organização dedicada à Declaração Universal dos Direitos Humanos. De acordo com Holzer esta falsa reforma terá sido tomada como verdadeira em diversos locais, nomeadamente no parlamento do Canadá, onde gerou uma discussão sobre como afectaria negociações pendentes sobre vendas de madeira.

O desafio dos sistemas correntes dos meios de comunicação a partir dos mesmos tem sido um objectivo permanente dos artistas activistas, não no sentido de procurar um sistema neutro mas procurando questionar e reconfigurar o preexistente.

Foi em 1964 que Marshall McLuhan analisou o sistema comunicacional do seu tempo, procurando alertar a sociedade sobre os seus próprios meios de comunicação que actuam como causa e efeito de reconfigurações sensoriais e sociais. Em “*Understanding Media: The extensions of man*” (1964) McLuhan afirma que os meios de comunicação é que devem ser objecto de estudo, não a mensagem que veiculam, reencontrando as motivações de alguns *artistas* que procuram desconstruir as representações dominantes do sistema comunicacional frequentemente com preocupações sociais.

¹⁹⁹ BAIGORRI, Laura – *Recapitulando: modelos de ativismo (1994-2003)*, (Setembro 2003), artigo online disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>.

²⁰⁰ MATHIAS, Alexandre – Interview: Derek Holzer for TML São Paulo (9 Março 2003). Consultado no site next 5 minutes: <http://www.n5m4.org/journalfd74.html?118+3174+3195>.

Tim Berners-Lee que começou a planear o design da *Web* em 1990, enquanto trabalhava no centro de pesquisa suíço CERN, afirmou que pretendia mais uma criação social do que técnica: «*I designed it for a social effect – to help people work together – and not as a technical toy. The ultimate goal of the Web is to support and improve our weblike existence in the world*».²⁰¹ Berners-Lee organizou uma comunidade, o *World Wide Web Consortium* com o intento de promover um desenvolvimento da *Web* com a contribuição comum de e para todos, tendo recusado todas as ofertas comerciais. Porque tal como afirma Linus Torvalds a partilha de informação não é actualmente o modo dominante de se fazer dinheiro, antes pelo contrário o dinheiro é feito através dos direitos de propriedade sobre a informação.

A arte de protesto *online* associa-se ao espírito fundador da Internet, procurando liberdade de expressão e partilha de informação gratuita e não hierárquica. Apesar de alguma parte do espaço virtual procurar combater as supremacias mercantilistas e institucionais, aqui a resistência cultural assume outros contornos sendo consciente da vigilância dos órgãos de poder.

Sandor Vegh define o activismo *online* como «*a politically motivated movement relying on the Internet*»²⁰², definição que poderá ajudar-nos a circunscrever os projectos artísticos activistas que utilizam a Internet como um importante instrumento para se organizarem tacticamente em torno de três categorias que adoptaremos de Laura J. Gurak e John Logie: anúncio/defesa; organização/mobilização; e acção/reacção.²⁰³ Estes autores acrescentam às vantagens do ciberactivismo o seu poder de velocidade e alcance comparativamente a outros meios, mas apontam também a desvantagem da precisão da informação não poder ser garantida.

Sendo a rede de comunicação virtual um labirinto envolto em numerosas ligações, sociedades e culturas em constante mutação, Jonathan Sterne avisa-nos que a Internet não deve ser investigada como um recurso estático e monolítico porque é «*a complicated and evolving technology offering a host of diverse uses to a spectrum of diverse users within a complex sphere of social, cultural, political, and economic contexts*».²⁰⁴

²⁰¹ HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.

²⁰² McCAUGHEY, Martha and AYERS, Michael D. (ed. by) – *Cyberactivism: Online Activism in Theory and Practice*. London: Routledge, 2003. ISBN: 0-415-94320-5.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

Qualquer plataforma virtual, seja qual for o seu formato necessita de actualização permanente da informação, por e para todos, porque é esta revitalização constante que a alimenta e mantém viva. As redes têm de ser construídas como comunidades viáveis e auto-sustentáveis de modo a poderem oferecer importantes oportunidades para troca e interacção e agirem como facilitadoras da colaboração. Tal como Galusky defende, o activismo *online* mais eficaz «*engages users as active agents of change rather than passive consumers of information*»²⁰⁵, promovendo interacção.

Citando Jameson: «*O desenvolvimento tecnológico é, no entanto, na visão marxista, um resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma.*»²⁰⁶ O que salienta o desenvolvimento tecnológico menos como fruto de uma necessidade de progresso cultural mas mais como uma necessidade de expansão capitalista.

Desde os tempos mais ancestrais que qualquer rede de comunicação tem sido fonte de poder económico e social para quem as constrói e domina. Citando Dan Schiller: «*...network systems and applications were driven by a combination of private corporate demand and military strategic planning.*»²⁰⁷ Portanto se não houver mobilização social para defender a liberdade de expressão virtual esta será cada vez mais controlada pelos interesses governamentais e corporativos.

Aliás convém salientar que o inicial desenvolvimento da Internet foi não para progressão sócio-cultural mas com intentos militares, como um sistema de defesa – a ARPANET, em 1969. Foi desenhada para comunicação governamental e militar capaz de sobreviver a uma guerra nuclear em finais da década de cinquenta: «*Funded by the Pentagon research body ARPA (Advanced Research Projects Agency), the first computer networking system was set up at the height of the Vietnam War. (...) The early development of the Internet is deeply entangled with US military technology and the Cold War arms race.*»²⁰⁸ Em tempo de paz a ARPANET não teria sido construída e as redes de computadores seriam hoje muito diferentes.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. ISBN: 85 08 05786 5.

²⁰⁷ SCHILLER, Dan – *Digital Capitalism: Networking the Global Market System*. Cambridge: The MIT Press, 2000. ISBN: 0-262-69233-3.

²⁰⁸ STALLABRASS, Julian – *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. London: Tate Publishing, 2003. ISBN: 1-85437-345-5.

De facto, na opinião de Castells: «*World War II was the matrix of most of the discoveries that led to the information-technology revolution*». ²⁰⁹ Ainda actualmente Silicon Valley e outros grandes centros tecnológicos estão dependentes de apoios para investigação provenientes do mercado militar.

6.1 – A vigilância ciberespacial

Sabendo que o ciberespaço não está liberto de vigilância e regulação, será que a Internet se poderá constituir como um espaço universal autónomo para resistência cultural de modo gratuito e democrático?

Só para relembrar a Internet nem sequer se pode afirmar como um bem de fácil acesso, sendo na verdade um privilégio elitista pago, ao qual apenas 16,9% da população mundial usufruem. ²¹⁰ Sobre a importância da vigilância afirma Foucault: «*a vigilância torna-se um operador económico decisivo, na medida que é ao mesmo tempo uma peça interna no aparelho de produção e uma engrenagem específica do poder disciplinar*». ²¹¹ Esta análise de Foucault alerta-nos para as formas de controlo e poder da sociedade disciplinar, na qual os corpos são dominados por estruturas institucionais baseadas no confinamento e disciplina. Sistema que terá vigorado até início do século XX, para ser posteriormente substituído pelo da sociedade de controlo, designação introduzida por Burroughs, de acordo com Gilles Deleuze. ²¹² Nas suas palavras, os mecanismos de controlo da primeira eram de ordem *analógica* enquanto na nova sociedade de controlo a linguagem é *numérica* (e não apenas binária). As sociedades disciplinares tinham dois pólos: a assinatura (que designa o indivíduo) e o número (que indica a posição do indivíduo no corpo social), por sua vez a linguagem numérica da sociedade de controlo é feita através de um código ou senha que permite ou rejeita o acesso à informação.

²⁰⁹ HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.

²¹⁰ In “*Internet Usage Statistics*”, 2007, dados disponíveis no site: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

²¹¹ FOUCAULT, Michel – *Vigiar e Punir*. Trad. por Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes, 1996 [1975]. ISBN: 85.326.0508-7.

²¹² KRAUSS, Rosalind [et al.] – *October: the second decade, 1986 – 1996*. Cambridge: The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-11226-4.

São conhecidas várias tentativas de regulação da Internet tal como a censura que o Senado do governo americano levantou em meados dos anos noventa através do *Decency Act*, procurando limitar o que se poderia colocar *online*, argumentando a possibilidade de menores acederem a conteúdos pornográficos. Desde que a comercialização da rede foi iniciada em 1994, com a criação da *World Wide Web*, que a invasão corporativa se tem feito sentir com cada vez mais *sites* a pedirem-nos informações pessoais ou a recolherem os mesmos sem sequer o nosso consentimento, para construção de bases de dados e estatísticas de interesse comercial.

Controvérsias sobre cookies e publicidade com *links* “espiões” de *Web sites* têm sido um assunto em discussão, que destacou as tentativas economicistas de construção de perfis de clientes e outros visitantes a partir de informação capturada, que é comercializada para desenvolvimento comercial de acordo com públicos-alvo.

De acordo com Noah Wardrip-Fruin: «*cookies don't simply threaten the security of our credit card data, they also compromise our ability to manage how we present and define ourselves. Organisations such as the NSA acquire vast amounts of information about our society. The Echelon system, as the ACLU's Echelon Watch reports, monitors "as many as 3 billion communications everyday, including phone calls, e-mail messages, Internet downloads, [and] satellite transmissions" in the USA, the United Kingdom, Canada, Australia and New Zealand.*»²¹³

Actualmente o acordo de licença do Instant Messenger da Microsoft especifica que todas as comunicações naquele sistema são propriedade da Microsoft e a companhia pode fazer o que entender com eles, inclusive publicá-los. Cada vez um maior detalhe de informações pessoais passam a ser capturados por terceiros *online* sem qualquer ordem judicial. A advogada Philippa Lawson, directora executiva do *Internet Policy and Public Interest Clinic* no Canadá em entrevista afirmou que a nossa informação pessoal é uma mercadoria de grande valor que gera lucros na ordem dos biliões de dólares.

De acordo com Deleuze: «*Individuals have become "dividuals", and masses, samples, data, markets, or "banks"*»²¹⁴, ou seja, os indivíduos não passam de amostras de mercado cujos desejos imediatamente se transformam em necessidades.

²¹³ WARDRIP-FRUIIN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

²¹⁴ DELEUZE, Gilles – Postscript on the Societies of Control in KRAUSS, Rosalind [et al.] – *October: the second decade, 1986 – 1996*. Cambridge: The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-11226-4.

Jay Stanley denuncia os abusos à liberdade de expressão e privacidade pessoais que têm acontecido online: «*Surveillance Technologies and infrastructures are used politically to target, harass and disrupt people who are agitating for change*»²¹⁵, citando o caso de um activista russo cuja vida foi difamada pelo simples facto de autoridades terem tornado públicos detalhes das piores conversas que ele teve com os seus contactos.

O escrutínio detalhado de estilos de vida é de suma importância para as empresas por várias razões, entre as quais, tal como já se referiu, facilita um marketing orientado para públicos-alvo e em segundo lugar esses perfis detalhados podem ser vendidos para selecção de candidatos a emprego. O entrevistador poderá conseguir todo o percurso e estilo de vida dos candidatos através destas bases de dados. Deleuze acrescenta que o marketing é a alma da corporação e as operações de mercado são actualmente os instrumentos de controlo social: «*man is no longer man enclosed, but man in debt*».²¹⁶

Os investigadores na área da computação defendem a ambiguidade entre duas ideias para a compreensão da informação disponível na Internet: uma ideia epistemológica (relativa à aquisição de dados) e outra ontológica (relativa à modelação da realidade que reflecte).²¹⁷ De facto estas ideias parecem-nos complementares uma vez que a segunda não poderá existir sem a primeira.

David H. Flaherty prenuncia uma vigilância estatal e corporativa Orwelliana: «*One consequence will be a full-fledged surveillance state. I really fear that such a result is almost impossible to prevent in the long term, whatever the prodigious efforts of data protectors and their allies*».²¹⁸ Os *hackers*, bem como os *cyberpunks*²¹⁹ advogam à muito o direito à privacidade electrónica através de tecnologias

²¹⁵ STANLEY, Jay – *The Surveillance-Industrial Complex: How the American Government Is Conscripting Businesses and Individuals in the Construction of a Surveillance Society*. New York: an ACLU Report, 2004. Consultar o PDF disponível online em: http://www.aclu.org/FilesPDFs/surveillance_report.pdf e o site http://adbusters.org/the_magazine/71/Rise_of_the_Internet_Police_State.html.

²¹⁶ KRAUSS, Rosalind [et al.] – *October: the second decade, 1986 – 1996*. Cambridge: The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-11226-4.

²¹⁷ WARDRIP-FRUIJN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

²¹⁸ AGRE, Philip E. and ROTENBERG, Marc (ed. by) – *Technology and Privacy: The New Landscape*. Cambridge: MIT Press, 1997. Parcialmente disponível para consulta em: http://books.google.com/books?id=H2KB2DK4w78C&pg=PP1&ots=1T_nsbZxlv&dq=technology+and+privacy:+the+new+landscape&sig=2BeVAg1N0B89snwo4R6zA_Ahz9s#PPP1,M1.

²¹⁹ *Cyberpunks*: contracção de *cipher* e *punk*, baseado em *cyberpunk*. Designa um grupo de pessoas cujo objectivo comum é promover a privacidade e segurança através da disseminação do uso da criptografia. (Consultar a designação disponível no glossário.)

de forte encriptação, tecnologias que obviamente os governos não aprovam. No entanto esta resistência tem diminuído face às perspectivas de crescimento económico com o desenvolvimento do comércio electrónico de modo a transmitir segurança aos seus consumidores. Mas a captura de informação continua a existir e a multiplicar-se, e se ela existe é com a cumplicidade dos órgãos de poder, o que no parecer de Philip E. Agre, que por sua vez cita John Bowers: «*If a system capture “works” then what is working is a larger sociopolitical structure, not just a technical system. And if the capture process is guided by some notion of the “discovery” of a pre-existing grammar, then this notion and its functioning should be understood in political terms as an ideology*».²²⁰

A vigilância ciberespacial, apesar da sua invisibilidade, permanece atenta e tem tomado posições contra a desobediência civil electrónica. Desde 1993 que têm sido lançados avisos pelos órgãos vigilantes sobre a possibilidade pendente de uma *netwar* ou guerra electrónica, perante a qual a instituição militar americana tem mostrado preocupação. O periódico *The Nation* publicou um artigo onde descrevia um relatório produzido por um organismo do Pentágono no qual se faziam recomendações no sentido de conter uma possível *netwar* ou *information warfare*.²²¹

Ou seja a captura de informação é sustentada por interesses de ordem económica e política e como tal não devem ser ignoradas por nenhum ciberartista, pois se o espaço virtual é um médium multidisciplinar de liberdade de expressão inegavelmente útil, também pode facilmente estar sujeito a determinadas condicionantes que se estendem desde o espaço real.²²² Partilhamos a opinião de Jay Stanley que nos avisa da actual «*conjunction of an immense security establishment and a large data industry*» que, adoptando as palavras do presidente Eisenhower, conclui: «*We should take nothing for granted*».²²³

²²⁰ AGRE, Philip E. and ROTENBERG, Marc (ed. by) – *Technology and Privacy: The New Landscape*. Cambridge: MIT Press, 1997.

²²¹ Consultado em: <http://www.thing.net/~rdm/ecd/oecd.html>.

²²² Um completo artigo sobre a vigilância na Internet pode consultar-se no site da AdBusters: http://adbusters.org/the_magazine/71/Rise_of_the_Internet_Police_State.html. Alguns colectivos online lutam pela garantia de liberdade de expressão na Internet, vejam-se os sites: <http://www.eff.org/br/>; <http://www.gilc.org/>; <http://www.chillingeffects.org/>; <http://sethf.com/anticensorware/>; <http://www.onlinepolicy.org/>; <http://www.ifea.net/>; <http://www.fepproject.org/>.

²²³ STANLEY, Jay – *The Surveillance-Industrial Complex: How the American Government Is Conscripting Businesses and Individuals in the Construction of a Surveillance Society*. New York: an ACLU Report, 2004. Consultar o PDF disponível online em: http://www.aclu.org/FilesPDFs/surveillance_report.pdf.

6.2 – A reinvenção *netartista*

O conceito de *netartivismo* aproxima-se do conjunto de práticas incluídas sob a designação “*media tácticos*”, que encontra antecedentes na obra de Michel de Certeau, “*A invenção do cotidiano*”.²²⁴ A análise de Certeau mostra-nos a possibilidade de inventar estratégias e táticas de fuga através de astúcias de resistência à dominação quotidiana, distinguindo estratégias de táticas, baseando-se na definição de von Büllow («*a estratégia é a ciência dos movimentos bélicos fora do campo de visão do inimigo; a tática dentro deste*»)²²⁵ Certeau exemplifica a partir do aparente sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas da América do Sul: «*mesmo subjugados, ou até consentindo, os indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro*». Sem aparentemente rejeitar ou transformar o sistema que os absorvia, procuravam modificá-lo a partir do seu interior.

De acordo com Miguel Caetano os *media tácticos* oferecem possibilidades de resistência híbrida, não apenas através do intervencionismo digital, que implicaria exclusivamente o uso de tecnologia digital, mas empregam qualquer médium necessário para responder às necessidades específicas da situação.²²⁶ D. Garcia e G. Lovink sob a inspiração dos conceitos de estratégia e tática de Certeau desenvolveram a teoria dos *media tácticos* desde a segunda metade dos anos 90, definindo-os como «*media of crisis, criticism and opposition*», que é tanto a sua fonte de poder como o seu limite.²²⁷ Os seus “heróis típicos” são: «*the activist, Nomadic media warriors, the praxter, the hacker, the street rapper, the camcorder kamikaze...*», todos emergiram a partir da lógica “*do-it-yourself*” permitida pela revolução tecnológica da electrónica e dos *media*.²²⁸ Alguns dos melhores exemplos *netartistas* são oferecidos pelos colectivos: Critical Art Ensemble²²⁹, Electronic

²²⁴ CERTEAU, Michel de – *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2000 [1980]. ISBN: 85.326.1148-6. Mantemos o título original da tradução brasileira consultada.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ CAETANO, Miguel Afonso – *Media Tácticos: Uma Introdução Crítica ao Activismo Digital Do-It-Your-Self*, (12 Janeiro 2005); disponível para consulta online em: http://www.virose.pt/vector/b_12/caetano.html.

²²⁷ GARCIA, David and LOVINK; Geert – *The ABC of Tactical Media*, 16 Maio 1997. Disponível online em: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.

²²⁸ GARCIA, David and LOVINK; Geert – *The ABC of Tactical Media*, 16 Maio 1997. Disponível online em: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.

²²⁹ <http://www.critical-art.net/>

Disturbance Theater²³⁰, RTMark²³¹, 0100101110101101.org²³² ou pelos artistas Heath Bunting, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Vuk Cosic, Pit Schultz, etc.

No entanto a fantasia do potencial da resistência tornada real frente aos órgãos de poder carece, nas palavras de José Luis Brea, de exemplos em número significativo e de alcance com efectiva repercussão.²³³

Não obstante toda a vigilância sob variadas formas, realizaram-se intervenções em páginas *web*, que alteraram o seu código html para inserir mensagens políticas, pertencentes a instituições ou de grandes corporações multinacionais. Brea exemplifica com uma notícia publicada nos jornais espanhóis que perguntava: «*Puede un grupo de adolescentes poner en ridículo al gobierno más poderoso del planeta?*». A resposta afirmava: «*en internet, sí*». Em Maio de 1999 o FBI terá prendido alguns dos “*script-kiddies*” (adolescentes que utilizavam programas alheios para a prática de “*hacking*”). Os *script-kiddies* sabotaram a página do FBI na internet e dias depois múltiplas páginas do senado, do exército e da marinha dos EUA.

A 9 de Maio, em plena guerra do Kosovo, alguém deixou um “*grafitti*” na página principal da Casa Branca: “*Stop War*”, dedicando-o aos seus amigos Zyklon, *Legion of the Underground* (LoU) entre outros. No dia seguinte “*Antionline*” publicava uma entrevista com John Smith, o autor. Uma semana depois Zyklon, membro do *Global Hell* e de LoU é detido. A 26 de Maio “*Antionline*” avisa que diversos membros de *Global Hell* tinham sido visitados pelo FBI.²³⁴

São conhecidos outros exemplos de *hackers* que deixaram mensagens políticas em *sites* institucionais e corporativos, tendo alguns inclusive conseguido significativa cobertura mediática.

O colectivo Critical Art Ensemble denunciou a manipulação interessada desta fantasia, tanto por parte dos *media* como dos órgãos de poder, porque a única consequência imediata que estas intervenções conseguem funda-se no seu impacto mediático e no incómodo que o *webmaster* terá de limpar o código subversivo acrescentado às páginas, o que não provoca senão um reforço dos sistemas de segurança e controlo.²³⁵

²³⁰ <http://www.thing.net/%7erdom/ecd/ecd.html>

²³¹ <http://www.rtmk.com/>

²³² <http://www.0100101110101101.org/>

²³³ BREA, José Luís – *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002. ISBN: 84-95719-05-3.

²³⁴ Para mais informação consultar o site: <http://ww2.grn.es/merce/1999/fbi.html>.

²³⁵ Afirma o colectivo CAE: «*Considering that the U.S. is currently involved in the rapid creation and expansion of security agencies devoted to policing electronic criminality (and since these agencies make no distinction between*

6.3 - O Rizoma

O conceito de rizoma²³⁶ proposto por Deleuze e Guattari, adoptado da botânica e transplantado para um contexto filosófico, emerge como uma oportunidade de compreensão da Internet e do ciberespaço, cujas características comuns são um corpo sem órgãos, onde não existe nenhum centro ou centros, onde nada está predefinido e as ligações se fazem através de linhas que podem interligar qualquer ponto com qualquer outro ponto. No rizoma e na Internet estes pontos não são fixos, existem sem princípio e sem fim, apenas no meio, meios que Deleuze e Guattari nomeiam de “Plateaux”. Como as suas conexões são heterogêneas e anti-hierárquicas se alguma ligação de romper logo outra linha diferente ocupará o seu lugar, trata-se apenas de um movimento de desterritorialização e territorialização ou nomadismo porque «*The rhizome operates by variation, expansion, conquest, capture, offshoots*».²³⁷ Por conseguinte qualquer tentativa de cartografar o rizoma ou o ciberespaço revela-se infrutífera pois a sua constante mutação e mobilidade inviabilizam uma representação estática.

Porque «*a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente*»²³⁸, os conceitos de desterritorialização vs. territorialização recopilados no de nomadismo, podem fornecer um lúcido recurso para oferecer resistência à expansão descentralizada do capitalismo tardio, alimentada pela globalização da tecnologia e das comunicações que exacerba a indiferença espacial, a alienação e fragmentação da vida

politically motivated action and criminality for profit), it seems misguided to give power vectors increased means for raising public support for this military growth, as well as a basis for increased national and international legislation regarding political management of new electronic media.» in Critical Art Ensemble – *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. Nova Iorque. Autonomedia, 2000. ISBN: 1570271194. Disponível para consulta online em <http://www.critical-art.net/books/digital/tact1.pdf>.

²³⁶ Do grego Rhizoma, i. e. Raiz, trata-se de um caule subterrâneo horizontal cujos rebentos se elevam para fora da terra durante a sua evolução completa. Este caule emite raízes adventícias pela parte inferior. Citando os autores: «*A system of this kind could be called a rhizome. A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles. Bulbs and tubers are rhizomes. Plants with roots or radicles may be rhizomorphic in other respects altogether: the question is whether plant life in its specificity is not entirely rhizomatic. Even some animals are, in their pack form. (...) The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers.*»; consultar em: <http://human-nature.com/free-associations/Nashnotes5.htm>. e WARDRIP-FRUIIN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

²³⁷ WARDRIP-FRUIIN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

²³⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]. ISBN: 85-7326-057-2.

contemporânea. A crítica Miwon Kwon encontra na fluidez do modelo nómada e na desterritorialização a conquista de efeitos libertadores, que permitem a deslocação de rígidas identidades localmente fixadas, introduzindo a possibilidade da sua multiplicação ocasionada por encontros inesperados: «*The fluidity of subjectivity, identity, and spatiality as described by G. Deleuze and F. Guattari in their rhizomic nomadism, for example, is a powerful theoretical tool for the dismantling of traditional orthodoxies that would suppress differences, sometimes violently (...) The understanding of identity and difference as being culturally constructed should not obscure the fact that the ability to deploy multiple, fluid identities in and of itself is a privilege of mobilization that has a specific relationship to power.*»²³⁹

Em resposta à entusiasta metáfora do rizoma de Guattari e Deleuze, devemos sublinhar que efectivamente a Internet é constituída por uma infra-estrutura física central, com hierarquização de domínios e uma distribuição de redes principais que conectam redes menores à Internet, redes por sua vez estratificadas numa hierarquia de camadas com protocolos para transmissão de mensagens entre máquinas. No entanto os conceitos de Deleuze e Guattari permanem, mais de 25 anos após a sua publicação, uma das primeiras e mais singulares referências na compreensão dos conceitos de Ciberespaço, quando curiosamente estes apenas começavam a germinar em meios laboratoriais. As suas figuras do rizoma e da nomadologia têm servido de inspiração como um conceito de libertação para inúmeros pensadores, desde a *mailing list* sobre net.art do site rhizome.org até à crítica pós-colonial de Homi K. Bhabha.

Jonathan Crary interpreta a nova miniaturização tecnológica a partir de Deleuze e Guattari como parte da reorganização de um sistema global de dominação e circulação em que as telecomunicações e computadores inclusive confluem para uma generalizada escravização do Homem. As fronteiras geográficas recuam perante a propagação de territórios micro-eléctricos, em que as redes de telecomunicação estão para os poderes corporativos e nacionais como as estradas e caminhos-de-ferro estavam para o capitalismo no século XIX.²⁴⁰

²³⁹ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

²⁴⁰ WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation / edited and with an introduction by Brian Wallis*. - 9ª Edição. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. 1984. ISBN 0-87923-632-9.

Tomando como ponto de partida a proposição de (des)territorialização e nomadismo de Deleuze e Guattari o filósofo anarquista Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, introduziu nos anos 80 a ideia-chave de Temporary Autonomous Zone (TAZ) que, tal como o nome sugere, ambicionam a criação de “utopias-pirata” transitórias para fugir a qualquer apreensão: «As soon as The TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle.»²⁴¹ Bey evita definir o conceito salientando que não procura construir uma proposição política mas ensaiar uma utopia poética que não procura exclusividade mas pode ser conivente com outras táticas. Nas suas palavras: «The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to reform elsewhere/elsewhen, before the State can crush it. (...) Getting the TAZ started may involve tactics of violence and defence, but its greatest strength lies in its invisibility – the State cannot recognize it because History has no definition of it. (...) The Taz is an encampment of guerrilla ontologists: strike and run away. Keep moving the entire tribe, even if it's only data in the Web. (...) The strike is made at structures of control, essentially at ideas; the defense is "invisibility". (...) The "nomadic" war machine" conquers without being noticed and moves on before the map can be adjusted.»²⁴²

Esta concepção utópica de descentralização concebida como marginal é ainda reiterada por Deleuze e Guattari quando citam «Artaud nas suas cartas a Jacques Rivière, explicando que o pensamento se exerce a partir de um desmoronamento central, que só pode viver de sua própria impossibilidade de criar forma, apenas pondo em relevo os traços de expressão num material, desenvolvendo-se periféricamente, num puro meio de exterioridade, em função de singularidades não universalizáveis, de circunstâncias não interiorizáveis»²⁴³, no sentido de fugir a qualquer decalque ou apropriação.

²⁴¹ BEY, Hakim – T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Nova Iorque. Autonomedia, 2003. ISBN: 1570271518. Disponível para consulta gratuita online em: <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelPirateUtopias>.

²⁴² Ibid.

²⁴³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caífa. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]. ISBN: 85-7326-057-2.

6.4 – Critical Art Ensemble, 1987

O Critical Art Ensemble (CAE)²⁴⁴ é um colectivo de cinco elementos oriundos de variadas áreas incluindo arte electrónica, cinema/vídeo, fotografia, teoria da arte e performance. Formado em 1987, o CAE tem vindo a desenvolver um trabalho que tenta a intersecção entre arte, crítica, tecnologia e activismo político. Desenvolveram vários projectos desde bio-tecnologia até activismo virtual, sustentados por exposição teórica em diversos escritos, entre os quais os livros: *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1998), *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (2001), *Marching Plague* (2006), etc. (disponíveis para leitura no seu *site* de acordo com o princípio de anti-copyright).

O colectivo CAE reconhece a dificuldade da luta *ativista* contra o poder que tudo tenta apropriar mas salienta a sua necessária continuidade: «*In spite of their awkward situation, the political activist and the cultural activist (anachronistically known as the artist) can still produce disturbances*».²⁴⁵

Estando as funções de comunicação e controlo das elites de poder cada vez mais implantadas no ciberespaço, o colectivo CAE defende que o ciberespaço é agora o palco da resistência, e que a única resistência potencialmente efectiva é através da tática de “disturbance” (perturbação ou distúrbio²⁴⁶) desenvolvendo para tal o conceito de *Electronic Civil Disobedience* (Desobediência Civil Electrónica), que embora não sendo uma oposição de confrontação física, encontra algumas coincidências com o activismo de rua. Para que a desobediência civil electrónica seja efectiva o CAE defende que o distúrbio deve ser não-teatral e conduzido em segredo.

O CAE recupera criticamente os conceitos de rizoma e resistência nómada de Deleuze e Guattari, não como figuras de libertação mas de poder corporativo, recusando o argumento de que a comunicação em rede é inerentemente incompatível com as relações de poder capitalistas. O CAE defende que, perante um capitalismo cada vez mais nómada, líquido, disperso e ciberespacial, a resistência deve assumir as mesmas características. Demoliram a ideia de que é impossível ao poder apropriar-se da pretensa liberdade das tecnologias hipertextuais, argumentando que as elites

²⁴⁴ Consultar o site do colectivo em <http://www.critical-art.net/>.

²⁴⁵ Critical Art Ensemble – *The Electronic Disturbance* – este livro Pdf e outros publicados pelo colectivo encontram-se disponíveis para consulta gratuita online em: <http://www.critical-art.net/books/ted/index.html>.

²⁴⁶ De acordo com VVAA, Michaelis: dicionário ilustrado inglês/português. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1958.

de poder são precisamente os primeiros beneficiários das tecnologias em rede, porque estas tecnologias oferecem-lhes a mobilidade necessária para anular a resistência no espaço físico. O CAE acrescenta que perante a crescente ineficácia das tradicionais estratégias de desobediência civil nas ruas, a resistência deve localizar-se ao lado do capitalismo em grande concentração e actividade, ou seja, no ciberespaço: «*street activism has become na anachronism now that there is no longer any geographic or physical center of economic or political power*».²⁴⁷

Em vez do bloqueio físico a entradas de edifícios ou da ocupação de outros espaços em grupo (Desobediência Civil), o colectivo CAE propõe o bloqueio e a transgressão por meios electrónicos, em células individuais (D.C.Electrónica) através da sabotagem das tecnologias de informação, porque se gera um pânico potencial, pelo corte dos fluxos de informação, provocando a desestabilização dos abrigos criados para os órgãos de poder: «*Blocking information Access is the best means to disrupt any institution, whether it is military, corporate, or governmental. When such action is successfully carried out, all segments of the institution are damaged*».²⁴⁸

Na opinião de Wardrip-Fruin²⁴⁹ desde meados dos anos noventa que se têm encontrado falhas nestes argumentos. Um dos mais importantes é a necessidade que os poderes corporativos continuam a sentir por uma maior mobilidade, prosseguindo com os seus encontros em espaços físicos, acabando por coincidir com o parecer de Ricardo Dominguez quando reconhece a necessidade de se potenciar o activismo virtual com o activismo de rua. Efectivamente os movimentos de resistência melhor sucedidos são os que usam as tecnologias, não apenas ciberespaciais, mas auxiliados por outras tais como telemóveis, faxes, panfletos, etc., para se mobilizarem como nómadas “*swarming*”²⁵⁰ que procuram os locais e estratégias certos para a desestabilização do poder.

Fazemos eco do pensamento do colectivo Critical Art Ensemble quando afirmam: «*By appropriating the legitimized authority of “artistic creation”, and using it as a means to establish a public forum for*

²⁴⁷ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

²⁴⁸ Critical Art Ensemble – *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*. Nova Iorque. Autonomedia, 1997. ISBN: 9781570270567. Disponível para consulta gratuita online em: <http://www.critical-art.net/books/ecd/index.html>.

²⁴⁹ WARDRIP-FRUIIN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

²⁵⁰ Termo utilizado por Ricardo Dominguez (membro do Electronic Disturbance Theater), que pode ser traduzido por “enxame, multidão ou formigueiro”, para designar os grupos de pessoas que se mobilizam em torno de uma ou mais estratégias de distúrbio.

speculation on a model of resistance within emerging techno-culture, the cultural producer can contribute to the perpetual fight against authoritarianism.»²⁵¹

Citando o colectivo Critical Art Ensemble, no seu livro “Digital Resistance”: «*Tactical media is a form of digital interventionism. (...) Tactical media is about copying, recombining, and re-presenting, and not that it can only be done with digital technology. It challenges the existing semiotic regime by replicating and redeploying it in a manner that offers participants in the projects a new way of seeing, understanding, and (in the best-case scenario) interacting with a given system»²⁵².*

O Colectivo CAE tendo sido convidado a participar numa exposição sobre arte e política, “*The Interventionists*” no Mass MOCA, não poderia adivinhar o rumo político que esta tomaria. Semanas antes da abertura, o colectivo preparava o projecto para a exposição, quando o seu membro fundador, Steve Kurtz se tornou alvo de uma investigação do FBI, sendo detido. O FBI confiscou o seu computador, as suas notas, livros, equipamento científico, passaporte entre outras coisas. Duas semanas mais tarde outros membros e colaboradores do colectivo receberam intimações judiciais para se apresentarem no tribunal, perante as acusações a Kurtz de uso de armas biológicas. O departamento de justiça aparentemente pensou que o colectivo estaria a usar o equipamento para algo além da pesquisa ou de propósitos educacionais. As bactérias presentes na experiência, pela sua inocuidade, são frequentemente utilizadas nos laboratórios das escolas secundárias. De facto o CAE pensava usar as bactérias para um projecto que criticava o envolvimento americano no uso de armas biológicas.

As acusações contra Steve Kurtz e seu colaborador Dr. Bob Ferrell (professor de genética na Universidade de Pittsburgh) provocaram protestos de artistas em todo o mundo, acusando o departamento de justiça americano de incriminarem injustamente Kurtz por causa do seu trabalho criticar abertamente o governo.²⁵³ Na opinião de Gregg Bordowitz: «*To me, it’s a test case on how far the government can go to repress artists and intellectuals.»²⁵⁴* Kurtz continua a desenvolver o seu trabalho artístico e profissional, mas se ele e Ferrell fossem condenados poderiam enfrentar 20

²⁵¹ Critical Art Ensemble – *The Electronic Disturbance*. Disponível para consulta online em: <http://www.critical-art.net/books/ted/index.html>.

²⁵² Critical Art Ensemble – *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. Nova Iorque. Autonomedia, 2000. ISBN: 1570271194. Livro em formato Pdf disponibilizado gratuitamente segundo o princípio de *anti-copyright* em: <http://www.critical-art.net/books/digital/tactIntro.pdf>.

²⁵³ Consultar o site criado para defesa do CAE: <http://www.caedefensefund.org/>.

²⁵⁴ Mais informação consultar o artigo online: HIRSCH, Robert – The strange case of Steve Kurtz: Critical Art Ensemble and the price of freedom in *Afterimage*, (Mai-Jun 2005), disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_32/ai_n13820077/pg_2.

anos de prisão. A vigilância é constante e pronta a actuar, imediatamente após os ataques de 11 de Setembro, a polícia americana suspendeu vários sites de esquerda, entre eles o do CAE.



19. Protestantes em defesa de Steve Kurtz em São Francisco, Junho 2004.

6.5 – Electronic Disturbance Theater

Ricardo Dominguez é membro dos grupos Critical Art Ensemble e Electronic Disturbance Theater e trabalha como editor desde 1991 num servidor de internet independente chamado "The Thing". Têm um espaço na Internet alojado neste servidor onde explicam as suas motivações e modos de actuação, definindo-se como um grupo de ciberactivistas motivados pelo desenvolvimento da teoria

e prática da Desobediência Civil Electrónica²⁵⁵. Dominguez destaca que é preferível uma intervenção que não provoque destruição directa para não ser considerada ciberterrorismo ou ciber crime: «*The reason that we use disturbance is because it's not subversion, it's not destruction. (...) the reason that we are looking for disturbance is because we wanted to create electronic civil disobedience that followed a non-violent direct action gesture.*»²⁵⁶

As suas estratégias baseiam-se na transgressão e obstrução lançadas pelo colectivo Critical Art Ensemble: «*Exits, entrances, conduits and other key spaces must be occupied by the contestational force in order to bring pressure on legitimized institutions engaged in unethical or criminal actions. Blocking information conduits is analogous to blocking physical locations; however, electronic blockage can cause financial stress that physical blockage cannot, and it can be used beyond the local level*»²⁵⁷. Esta afirmação inicial de um dos membros do EDT, Ricardo Dominguez, seria posteriormente rectificada na parte em que desvaloriza o activismo de rua em favor do activismo virtual após práticas de interferência que começaram *online* mas precisaram de se potenciar com resistência física: «*...electronic civil disobedience is only a tool. It's only one level. And if you can leverage the data bodies with the real bodies on the streets, you can have this kind of aggregated direct action like the WTO in Seattle, Wahington. (...) that means to me that you can leverage small actions into global actions.*»²⁵⁸

Em 1998, na tentativa de auxiliar a situação dos zapatistas de Chiapas, o grupo de Nova Iorque *Electronic Disturbance Theater*²⁵⁹ realizou diversas ações de "Desobediência Civil Electrónica" contra o *site* do governo mexicano, com o programa *Flood Net*²⁶⁰ para, com a participação de várias pessoas no mundo inteiro, congestionar o seu acesso e bloqueá-lo.

De facto o apoio à comunidade zapatista começou por desobediência civil ou activismo nas ruas, com greves de fome frente ao Consulado mexicano, marchas, posters e até notas enviadas ao *New York Times*. Mas perante a necessidade de mobilizar mais meios, pessoas, e partilhar informação, a resistência teve de radicalizar-se, recorrendo à ajuda da Internet para criar uma *information guerrilla*

²⁵⁵ Consultar em <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>.

²⁵⁶ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.

²⁵⁹ Consultar o site www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html.

²⁶⁰ Consultar no site <http://www.thing.net/~rdom/ecd/floodnet.html>.

movement, nas palavras de Dominguez. E não se pode omitir que a generalidade da população Zapatista não usufruía sequer de electricidade ou computadores²⁶¹.

Em 1998 o tema do festival Ars Electrónica é Infowar e o artista Ricardo Dominguez que participava com o projecto activista SWARM é ameaçado de morte.

6.6 – *Hactivism*

O *hacktivismo* é frequentemente entendido como programação informática ou manipulação de bits na tentativa de estimular a desobediência, promover a liberdade de expressão e fragilizar as estruturas de controlo, procurando efeitos semelhantes aos do activismo urbano.

Na silenciosa fronteira da subversão dentro da desobediência *artivista* existe uma ténue linha de separação entre o inconveniente e o ilegal. Há um movimento de resistência virtual continuado por *hackers* e outros sabotadores cuja política radical os situa fora da legalidade jurídica mas que consideram a sua actividade uma mescla de activismo anti-estado/corporações/capital numa defesa, mais do que de interesses próprios, de ideais comunitários. O ambiente virtual policiado maioritariamente por *passwords* presta-se a uma infinidade de intervenções que apenas têm como limite o domínio informático do *hacker*.

Relativamente à maioria dos utilizadores informáticos poucos sabem programar mas a programação informática influencia a vida de quase toda a gente, directa ou indirectamente. Uma rede de piratas informáticos (*hacktivistas*) tem-se desenvolvido para invadir os *websites* de corporações empresariais, deixando lá as suas mensagens.

Seja para protestar contra a situação na Palestina, contra a Organização Mundial de Comércio (OMC) ou a CNN, a dominação das grandes corporações, pornografia infantil, transgénicos ou a censura em países como a China, o campo de acção dos *hacktivistas* é bastante vasto.

Na opinião de Noah Wardrip-Fruin algumas das acções que mais atenção têm recebido por utilizarem a rede como espaço de intervenção foram os *sit-ins* virtuais dos *hacktivistas* e

²⁶¹ Pode visitar-se online o jornal de esquerda *La Jornada* onde muita informação era divulgada: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/10/cumplir.html>.

cyberhippies. Um *sit-in* virtual funciona como uma ocupação virtual pacífica procurando a resolução de determinado descontentamento em que centenas de activistas tentam aceder em simultâneo e repetidamente a um determinado *site*. Tornará o *site* lento ou poderá até bloqueá-lo, impedindo o seu acesso público. Esta forma de ocupação tem a vantagem de ser um protesto que não infringe qualquer lei. Mas na opinião do CAE actualmente a pratica *sit-in* tem pouco valor táctico, considerando as intervenções virtuais hacktivistas na sua maioria tacticamente negativas.

Ao longo do ano de 1998, foram referidas diversas acções hacktivistas em *sites* da Austrália, Índia, China e países de quase todos os continentes.

Embora se possam encontrar acções isoladas em anos anteriores a 1998, ao que tudo indica este terá sido o ano de consolidação do movimento hacktivista. Foi em 1998 que o *hacker* inglês “JF” invadiu mais de trezentos *sites* colocando textos e imagens anti-nucleares.

Foi também no mesmo ano que surgiu o primeiro *site* dedicado ao tema, pelo grupo de *hackers* “*Cult of the Dead Cow*”²⁶², que defendem o acesso à informação como um direito humano básico, definindo o hacktivismo como «*using technology to advance human rights through electronic media*».²⁶³ O seu membro “*Oxblood Ruffin*”, auto-apelidado de “*foreign affairs minister of hacktivism*”, opõe-se às versões que desfiguram maliciosamente conteúdos ou comunicações na Internet. A sua pretensão é o desenvolvimento e o uso da tecnologia para encorajar o respeito pelos direitos humanos e a circulação livre da informação, citando para tal o artigo nº 19 da Declaração universal dos direitos humanos: «*Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão*». O grupo cDc partilha a ideia de acções conduzidas em segredo tal como propostas pelo Critical Art Ensemble, no entanto discordam desde relativamente ao aspecto da desobediência civil, propondo em alternativa o modelo de “*disruptive compliance*” ou concordância disruptiva, que não tem significado fora do ciberespaço. Desse modo procuram desenvolver *software* para, em vez de promover ataques aos sistemas repressores, permitirem acções proibidas pelos repressores. Um exemplo é o *software* “*Waging Peace on The Internet*” criado para dissidentes políticos poderem trocar informação, com a segurança possível, atrás da grande *firewall*

²⁶² Consultar o site www.cultdeadcow.com.

²⁶³ WARDRIP-FRUIIN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

da China (construída com a ajuda de corporações americanas). De modo geral o colectivo cDc espera que o *software open source* se torne a linguagem comum do hacktivismo que procura conquistar paz e não guerra.

Freenet ²⁶⁴ é um bom exemplo de tradução do pensamento político para programação informática uma vez que qualquer pessoa deve ter a possibilidade de se exprimir. Ninguém tem o direito de decidir o que é ou não aceitável, procurando-se o respeito pelos valores de cada um, se este direito for posto em causa o utilizador é encorajado a ligar um “olho cego” ao conteúdo com o qual discorda. Lançada em Março de 2000 a versão 0.1, funciona como uma rede de distribuição de informação *peer-to-peer*, descentralizada e anónima. Desde a sua inauguração tem sido amplamente divulgada na imprensa.

Um estudo comparativo realizado por Michael D. Ayers entre dois colectivos feministas activistas, um *online* e outro *offline* concluiu que o colectivo *offline*, que mantém contacto directo entre os seus membros, revela maior coesão na definição de uma identidade e consciência de grupo. O seu estudo conclui com a necessidade de frequente interacção pessoal para um funcionamento, trabalho e relacionamento colectivo eficazes: «*An online social-movement group must have some level of activism in the “real” world if the changes it seeks politically are to go beyond the realm of the Internet itself. Research into online political groups must clarify what counts as activism.*»²⁶⁵

Qualquer acção de intervenção construída a partir da Internet requer esforço voluntário massivo. A construção de alianças *online* pode ser muito útil mas gera enormes responsabilidades e capacidade de organização em torno da procura de apoios, referências e actualização.

A acção *ciberactivista* deve ser pensada no âmbito de uma cultura dominada pela comercialização, que requer um pensamento crítico e continuamente vigilante, perante estratégias de marketing ávidas de apropriação de qualquer opção aparentemente marginal ou alternativa.

Em suma as possibilidades de resistência cultural a partir da Internet devem ser aproveitadas como uma valiosa ferramenta de mobilização e partilha de informação, mas que deve ser utilizada não como um meio activista por si só, mas como mais uma possibilidade de intervenção a considerar consoante a especificidade do contexto.

²⁶⁴ Consultar o site www.freenetproject.org.

²⁶⁵ McCAUGHEY, Martha and AYERS, Michael D. (ed. by) – *Cyberactivism: Online Activism in Theory and Practice*. London: Routledge, 2003. ISBN: 0-415-94320-5.

7 – Conclusões

Partindo do pressuposto que o trabalho do produtor cultural, tal como nos ensina Hans Haacke, Martha Rosler ou Andrea Fraser, é inerentemente de carácter político, não poderá constituir-se passivamente afirmativo ou imparcial relativamente ao seu contexto sócio-cultural de origem. Lembra-nos Adorno: «a arte é sempre *fait social* enquanto produto do trabalho social do espírito»,²⁶⁶ reflexo do seu *zeitgeist*.

O produtor cultural deverá procurar construir uma abordagem artística assente num posicionamento crítico auxiliado do grau de intervenção que considere necessário para interrogar activamente as representações ideológicas do pensamento dominante. Efectivamente ao longo de grande parte da História da Arte, a produção que se tem inscrito nas suas narrativas é precisamente aquela que procura soluções criativas para questionar as ideologias dominantes, sejam as subscritas pelas academias ou mais recentemente as ideologias das indústrias culturais. Porque, citamos Adorno, «A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria.»²⁶⁷

Adoptamos o conceito de *antagonismo* de Laclau e Mouffe para descrever o espírito de conflito, divisão e instabilidade que deverá presidir a uma sociedade democrática porque, justifica Claire Bishop a partir do pensamento dos mesmos autores, «a democratic society is one in which relations of conflict are sustained, not erased.»²⁶⁸ O papel central do espírito de antagonismo é a verdadeira mobilização dos projectos *artistas*.

O *ativismo* cultural tem-se afirmado como uma das possibilidades mais activas e criativas na redefinição das fronteiras da arte e do papel do artista como entidade socialmente envolvida e responsável. O pensamento crítico que temos defendido não se refere à facilidade da crítica panfletária por meio da arte, que por si só justificaria qualquer entrelaçamento imediato entre arte e política, correr-se-ia o risco da sua tomada ideológica em nome de interesses alheios ao da produção cultural.

²⁶⁶ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Trad. por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982 [1970].

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ BISHOP, Claire – *Antagonism and Relational Aesthetics in October*. Cambridge: The MIT Press. ISSN: 0162-2870. Vol. nº 110, Fall 2004. A partir do pensamento de Laclau e Mouffe: «without conflict and division, a pluralist democratic politics would be impossible» no seu livro *Hegemony and Socialist Strategy*.

Adorno defende a capacidade interventiva da arte advertindo-nos contra um *engagement* imediato da arte, que deve salvaguardar a sua independência crítica interna procurando conciliá-la com a sua intervenção política externa. Porque a arte não é mimese mas uma visão particular da realidade, pode reconstruí-la segundo as suas próprias linguagens. Isto é a resistência cultural deve realizar-se a partir da sua lógica interna, que admite intervenções locais exteriores, preservando a sua exigência específica de radicalidade artística, porque a arte não é comunicação directa com a sociedade.

Quando defendemos a autonomia do *artista* é na aceção de que este deve procurar cultivar condições que lhe garantam liberdade de pensamento, criação e acção artística, não nos referimos ao sentido de autonomia artística que encerra o criador num desenvolvimento isolado de arte pela arte. Citando a cartografia comportamental do artista sugerida por Suzanne Lacy, o *artista* mover-se-à ao longo de um *continuum* de possibilidades processuais, preservando a especificidade do seu trabalho, sem ultrapassar os extremos privado ou público (porque aí seria outra coisa que não *artista*).

Hal Foster acentua a necessidade de reflexividade contra o perigo do excesso ou escassez de distância perante uma sobre-identificação com os problemas do outro, considerando-a uma desidentificação criminosa do outro propondo, para garantir a necessária distância crítica, uma exterioridade a partir da noção de paralaxe.²⁶⁹ Fernando José Pereira advoga a partir de Hal Foster o investimento numa autonomia estratégica de modo a encontrar um adensamento da capacidade da obra de arte para se instituir como lugar reflexivo e conviver com a complexidade estrutural que a rodeia, citando a divisa deste autor americano: “*a closed world that is open to the world*”.²⁷⁰ Pereira acrescenta: «*ao actuar desta forma está a concentrar toda a sua potencialidade agonística no seu fazer específico.*»²⁷¹

Quando iniciamos a nossa investigação pensávamos que seria possível encontrar o paradigma de resistência cultural mais eficaz para as aporias da contemporaneidade.

²⁶⁹ FOSTER, Hal – *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001 [1996]. ISBN: 84-460-1329-0. Paralaxe é o deslocamento aparente de um referencial, causado pelo deslocamento do observador.

²⁷⁰ PEREIRA, Fernando José – “Diagnóstico: fractura exposta” in *Fractura – colisão de territórios*, Jornal da exposição, Oeiras, 2005.

²⁷¹ Ibid.

Perante a diversidade de modelos analisados concluímos que o principal benefício comum reside na dinâmica proporcionada por um trabalho em grupo, colaborativo, que permite a articulação de diferentes práticas e saberes potenciando os esforços e o sucesso dos resultados. Isto não significa que o empenho da produção de resistência cultural a título individual não possa também alcançar resultados de mérito, veja-se os exemplos de Hans Haacke ou Krzysztof Wodiczko. Embora tal como afirma Bordowitz, o trabalho de muitos artistas individuais é apenas o nome de marca de projectos que têm por detrás o auxílio de outros profissionais.²⁷² As estratégias de intervenção devem ser orientadas processualmente de acordo com o contexto de aplicação, que deve ser criteriosamente analisado, estudando a experiência dos casos melhor sucedidos em situações similares.

Laclau e Mouffe ensinam-nos que as estratégias de dissidência não devem ser estabelecidas apenas a partir da negação crítica niilista da ordem visada, mas procurando também, sempre que possível, proporcionar uma alternativa positiva de reposicionamento, para não se correr o risco de mera repressão: «*If the demands of a subordinated group are presented purely as negative demands subversive of a certain order, without being linked to any viable project for the reconstruction of specific areas of society, their capacity to act hegemonically will be excluded from the outset*», defendendo uma estratégia de acção baseada na construção de uma nova ordem.²⁷³

Se não é desejável uma produção niilista ou conivente e passiva perante a actual indústria cultural, isto não quer dizer que todos de ora em diante teremos de ser *ativistas*. Todos os meios de expressão são necessários, mas também reconhecemos como praticamente utópica a postura do ingénuo que acredita numa produção absolutamente *outsider*. Lembremos Bourdieu: somos dominadores e dominados. Reiteramos o sociólogo francês através do pensamento de Fernando José Pereira quando evoca Laclau: «*o sujeito nem é totalmente descentrado nem totalmente agenciado, antes, produtos de processos de identificação.*»²⁷⁴

²⁷² «...*the proper nouns under which so many artist's oeuvres appear are merely brand names, backed by office workers, assistants, and sponsors.*» in BORDOWITZ, Gregg – *Tactics inside and out. Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

²⁷³ LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal – *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2ª Edição. London: Verso, 2001. ISBN: 1-85984-330-1.

²⁷⁴ PEREIRA, Fernando José – “Diagnóstico: fractura exposta” in *Fractura – colisão de territórios*, Jornal da exposição, Oeiras, 2005.

No jogo de forças entre o mercado e a produção cultural deve procurar-se um equilíbrio que garanta a autonomia necessária para o florescimento de um capital cultural activo e democrático, reflexo de uma sociedade plural.

Tendo-se traçado a genealogia de alguns dos mais significativos discursos contra-hegemónicos ou antagónicos de âmbito cultural concluímos que não é possível determinar modelos porque cada exemplo se desenvolve em função específica do seu contexto de origem, o que não significa que não tenha utilidade fora dele, mas se for emprestado sofrerá adaptações.

Cada discurso com a sua perspectiva singular contribui para a necessária construção de uma panorâmica global que nunca está garantida mas permanece em ininterrupta realização. Cada projecto deverá procurar uma lógica de inscrição subjectiva que saiba tirar proveito das margens ou interstícios entre os domínios institucional e privado.

Citamos a opinião de Laclau e Mouffe, onde afirmam que não há posições privilegiadas que assegurem a estabilidade de uma determinada ordem, seja a de hegemonia, seja a de resistência: «*There is no unique privileged position from which a uniform continuity of effects will follow, concluding with the transformation of society as a whole*». ²⁷⁵ Tal como analisam na sua obra “*Hegemony and Radical Democracy*”, os conflitos particulares, ainda que sejam inicialmente pontuais e marginais, mediante a sua acumulação e cruzamento podem articular uma resistência capaz de desafiar e interceptar os fundamentos aparentemente indestrutíveis do sistema dominante. Daqui inferimos que interessa sempre manter a dialéctica de forças opositoras activa, mesmo que pareçam incapazes de surtir efeitos, sem esquecer que ainda mesmo que não se obtenham, estes também não devem procurar-se a não ser a longo prazo.

Subscrevemos novamente o pensamento de Pierre Bourdieu que repudia simultaneamente «*a velha alternativa entre a arte pura e a arte empenhada que todos temos no espírito, e que ressurge periodicamente nos debates literários, para ficarmos em condições de definir o que poderiam ser as grandes orientações de uma acção colectiva dos intelectuais*». ²⁷⁶ Deve-se procurar salvaguardar a relativa autonomia do pensamento crítico dos produtores culturais, que procederá «*como*

²⁷⁵ LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal – *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2ª Edição. London: Verso, 2001. ISBN: 1-85984-330-1.

²⁷⁶ BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Trad. por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996. ISBN: 972-23-2121-8.

*instrumento de liberdade, supondo a liberdade como modus operandi permitindo a superação contínua do opus operatum, da cultura coisa, e fechada».*²⁷⁷ Bourdieu acrescenta que não existe qualquer antinomia entre a procura de autonomia e a procura de eficácia política, no entanto é necessário um incremento da autonomia e da liberdade crítica perante os poderes para que os intelectuais encontrem o seu princípio na lógica específica dos campos de produção cultural. Bourdieu desenvolve, explicando que as intervenções do produtor cultural devem ser constituídas a partir de uma identidade que se inventa através de uma “pureza” interna conciliada com o “empenhamento” externo, originando uma «*política da pureza*” que é a antítese perfeita da razão de Estado [porque] implicam com efeito a afirmação do direito de transgredir os valores mais sagrados da colectividade (...) em nome de valores transcendentés», que aplicando-se ao caso do *artivismo* seria para «*servir de fundamento não só a uma espécie de magistério moral mas também a uma mobilização colectiva em vista de um combate destinado a promover esses valores*».²⁷⁸ O sociólogo francês conclui defendendo uma mobilização comum dos produtores culturais, que devem fugir à tentação da torre de marfim da consagração, para trabalharem «*colectivamente na defesa dos seus interesses próprios: o que deveria conduzi-los a afirmarem-se como um poder internacional de crítica e vigilância, ou mesmo de proposta, frente [aos poderes instituídos]*», porque: «*não é a virtude que poderá fundar uma ordem intelectual livre; é uma ordem intelectual livre que poderá fundar a virtude intelectual*».²⁷⁹

O colectivo Critical Art Ensemble adverte igualmente que a colocação da resistência cultural sob a responsabilidade da individualidade criativa sempre conduziu à produção cultural mais fácil de burocratizar e transformar em produto de consumo. A acrescentar que todo o trabalho desenvolvido pelo colectivo seria impensável para um artista individual: «*theorizing, writing, planning, funding, executing the work, travel – could be completely handled only by a team.*»²⁸⁰

Não é de interesse procurar encontrar fórmulas universais de resistência cultural uma vez que os observadores das indústrias culturais também estão atentos «*power works through the cultural sphere to control dissent*»²⁸¹, prontos a apropriarem-se de tudo quanto resulte marginal ou

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ BORDOWITZ, Gregg – Tactics inside and out. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

²⁸¹ KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.

contraditório. O capitalismo, tal como Bertolt Brecht o caracterizou: «*capitalism has the power instantly and continuously to transform into a drug the very venom that is spit in its face, and to revel in it*»,²⁸² a capacidade de recuperação capitalista dificulta a preparação do antídoto. Este processo de apropriação das tendências opositoras ou marginais pelos interesses comerciais ou burocráticos, que posteriormente os reapresenta prontos a consumir mais seguros nomeado pela Internacional Situacionista por “*co-option*”, deverá servir de prévia advertência ao activista cultural. Neste processo, também assinalado por Naomi Klein a propósito da apropriação publicitária da prática de *adbusting*, o marginal torna-se central e o experimental torna-se convencional. Na economia capitalista a transgressão, o choque e a novidade são reconhecidos como estimulantes necessários para fomentar o consumo.

Queremos terminar destacando o que provavelmente será a principal ameaça à necessidade de manutenção de antagonismo, âmbito da mobilização artista: «*With the globalization of the art world, national differences among artists have grown increasingly marginal*», afirma Arthur C. Danto a propósito da tendente indiferenciação cultural.²⁸³ Também Boaventura de Sousa Santos²⁸⁴ questiona se a globalização cultural não deveria ser designada por americanização ou ocidentalização, já que promovem a disseminação cultural de um imaginário de ideias e imagens que circulam por todo o planeta, desenraizados de referências locais ou nacionais. Paralelamente à actual globalização que se traduz numa homogeneização cultural, supressora de divergências, Cláudia Gianetti²⁸⁵ fala-nos num discurso neo-oriental que domestica o imaginário colectivo reduzindo-o a estereótipos, onde ser-se um *outsider* é cada vez mais difícil porque o sistema, ávido da diferença, rapidamente se apropria de tudo. Acrescenta Gianetti que quando se destaca a diferença de particularidades culturais, é frequentemente através de uma visão oportunista, filtrada pelo olhar da sua própria cultura. Tal como Hal Foster que na sua noção de “artista como etnógrafo” nos alerta, também, contra a mesma sobre-identificação redutora.²⁸⁶

²⁸² Cit. por FORD, Simon – *The Situationist International: a user's guide*. London: Black Dog Publishing. 2005. ISBN: 1 904772 05 6.

²⁸³ DANTO, Arthur C. – “American Self-consciousness in Politics and Art”. in *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

²⁸⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa – *Os processos da Globalização*, (22 Agosto 2002); disponível para consulta online em: <http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>.

²⁸⁵ GIANETTI, Cláudia em conferência na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto a 18-04-2007.

²⁸⁶ Afirma o autor a necessidade de uma observação em paralaxe, nem demasiado próxima nem demasiado afastada para a construção de um pensamento crítico lúcido sobre o outro: «*He acentuado el hecho de que se necesita la reflexividad para protegerse contra una sobreidentificación con el otro (...)* que puede comprometer esta otredad.(...)»

Porque defendemos ao longo de todo o texto a abertura por oposição ao fechamento, terminamos em jeito de conclusão aberta e esperançada, depositando crédito nas tentativas *artistas* que, não obstante todas as problemáticas assinaladas, encontram interstícios para dissidências ainda que marginais.

7.1 – Perspectivas de futuro para a arte activista

“Pensa globalmente, actua localmente”²⁸⁷

Adoptamos a epígrafe de David Brower como a filosofia a aplicar em termos gerais à arte *artista*: deverá procurar encontrar numa perspectiva global um modo de intervenção local que, quiçá, se possa repercutir dilatadamente.

O campo de acção e a diversidade de estratégias utilizadas no âmbito da resistência cultural é tão vasto, que estando conscientes da incompletude do nosso trabalho, reconhecemos a importância da investigação aprofundada nesta área, analisando com demora as suas mais pertinentes ramificações, muito para além dos exemplos que aqui lançamos.

Sobre o futuro da arte activista apenas podemos especular que continuará a auxiliar-se das inovações tecnológicas suas coetâneas e próximo das discussões políticas e culturais na ordem do dia, tal como afirma Hal Foster a propósito dos actuais artistas que se inclinam sobre questões políticas: *«trabajan horizontalmente, en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político, más que verticalmente, en una activación diacrónica de las formas disciplinarias de un género o médio dado.»*²⁸⁸

Sin embargo, tal reenmarcamento no es suficiente por sí solo. Una vez más la reflexividad puede llevar a un hermetismo, incluso un narcisismo, en el que el outro es oscurecido, el yo pronunciado; puede también llevar a un rechazo del compromiso sin más.» in FOSTER, Hal – *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001 [1996]. ISBN: 84-460-1329-0.

²⁸⁷ Adoptamos o slogan de David Brower, fundador do colectivo Friends of the Earth, consultar o seu site: http://www.foe.co.uk/resource/press_releases/20001107132336.html.

²⁸⁸ FOSTER, Hal – *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001 [1996]. ISBN: 84-460-1329-0.

O pensamento de Foster reafirma o seu optimismo numa teoria crítica lúcida que ajude na construção de juízos de valor que «*no sean únicamente reactivos sino activos y (...) no únicamente distintivos sino útiles.*»²⁸⁹

Se a moral da filosofia científica de Thomas Kuhn nos ensina que não há nenhuma disciplina chamada “crítica” que nos alcance melhores políticos, tal como não existirá algo como um “método científico” que se possa aplicar para se obter físicos notáveis, podemos inferir que, como não há modelos, para além de um pensamento crítico vigilante são também necessários produtores culturais dinâmicos que persistam na investigação teórico-prática *artista*.

Hans Haacke questionado por Griffin sobre as actuais possibilidades da arte política responde que a impaciência na procura de reconhecimento ou resultados para os esforços empreendidos nesta área é frequentemente desmoralizadora, recomendando por isso a persistência e empenho de um atleta que procura resultados a longo prazo, sem a garantia de sequer conseguir alcançar o alvo.²⁹⁰

Sintetizamos com o pensamento de Pierre Bourdieu: «*To represent, to bring to light, is no small task. And one can, in this sense, speak of creation.*»²⁹¹

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ GRIFFIN, Tim – Historical Survey. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.

²⁹¹ KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.

8 – Glossário

Agitprop: contracção de agitação e propaganda, termo originado na União Soviética para disseminação dos ideais do partido comunista.

Áudio Agitprop: refere-se a desconstruções digitais de mensagens dos *media* para desafiar leis de *copyright*.

Cypherpunks: contracção de *cipher* e *punk*, baseado em *cyberpunk*. Designa um grupo de pessoas cujo objectivo comum é promover a privacidade e segurança através da disseminação do uso da criptografia. O termo *cypherpunk*, *cypherpunks* ou *cpunks* é ocasionalmente usado como *username* e *password* em *sites* que pedem registo, especialmente se o utilizador não tencionar lá voltar, de modo a não revelar informação sobre a sua identidade. A conta é deixada para posteriores utilizadores.

Guerrilla communication: o uso de formas de comunicação ou intervenção não convencionais numa sociedade dominada pelos *media*.

Guerrilla semiotics: são técnicas analíticas semelhantes às utilizadas por académicos para decifrar os sinais e símbolos que constituem a linguagem secreta de uma cultura, denominados por Roland Barthes “*systems of signification*”. Estes sistemas, afirma Barthes em “*Elements of Semiology*”, compreendem comunicação verbal e não verbal, incluindo «*images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all these*».

Hacker: tal como definido pelo Critical Art Ensemble, refere-se a toda a classe de informáticos sofisticados que frequentemente, embora nem sempre, agem no sentido contrário ao dos interesses da estrutura militar/empresarial. O termo inclui *crackers*, *phreakers*, *hackers proper* e *cyberpunks*.

De acordo com Linus Torvalds o termo *hacker* designa as pessoas que programam entusiasticamente e acreditam que a partilha de informação é um bem poderoso e positivo que deve ser colocado ao alcance de todos, sendo dever ético dos *hackers* criarem *software* livre (*open source*). Os *hackers* não são criminosos informáticos, esses são designados pelos *hackers* como *crackers*²⁹².

²⁹² HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.

Media Hoaxing: é uma notícia falsa inventada que alguém convenceu um jornal a publicar sem confirmar. Assim que a notícia entra em circulação outros jornais voltam a publicá-la novamente sem dupla confirmação, ver os exemplos de Joey Skaggs.

Media-watching: Manter um olhar atento e crítico sobre os *mass media*.

Media-wrenching: outro termo para designar *culture jamming*.

Semiotic strategies: técnicas de entorpecimento cerebrais que os *culture jammers* revelam serem utilizadas pelos publicitários e *mass media* para controlar as decisões dos consumidores. As novas técnicas comparativamente à sedução subliminar são muito mais sofisticadas e complexas²⁹³.

Sniping: são ataques nocturnos ilegais a espaços públicos.

The Unenlightenment: uma época onde a abundância de informação é recebida com ignorância acrítica.

9 – Monografias e artigos

ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Trad. por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982 [1970].

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max – *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. por: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1947]. ISBN: 85-7110-414-X.

AGRE, Philip E. and ROTENBERG, Marc (ed. by) – *Technology and Privacy: The New Landscape*. Cambridge: MIT Press, 1997.

AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center. 2002. ISBN 0-8166-3794-6.

BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. por Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 [1936]. ISBN: 972-708-177-0.

BEY, Hakim – *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Nova Iorque. Autonomedia, 2003. ISBN: 1570271518.

²⁹³ In *Developing Ideias Digest*, uma publicação suspendida (1996-1999), disponível para consulta online em: <http://www.iisd.org/didigest/glossary.htm>.

- BISHOP, Claire – *Antagonism and Relational Aesthetics in October*. Cambridge: The MIT Press. ISSN: 0162-2870. Vol. nº 110, Fall 2004.
- BORDOWITZ, Gregg – *Tactics inside and out*. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.
- BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Trad. por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996. ISBN: 972-23-2121-8.
- BOURDIEU, Pierre – *Language & Symbolic Power*. Trad. por Gino Raymond e Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1997. ISBN: 0-7456-1034-X.
- BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans – *Free Exchange*. Cambridge. Polity Press, 1995. ISBN: 0-7456-1522-8.
- BREA, José Luís – *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca. Centro de Arte de Salamanca, 2002. ISBN: 84-95719-05-3.
- CERTEAU, Michel de – *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2000 [1980]. ISBN: 85.326.1148-6.
- COELHO, Alexandra Lucas (entrevista a Danièle Cohn) – *A arte é o meio mais justo de ver o sofrimento*. *Público*. Porto. ISSN: 0872-1548. Nº 6273 (2 Jun. 2007; p. 6-7).
- DANTO, Arthur C. – *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. ISBN: 0-520-21674-1.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. por Peter Pál Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]. ISBN: 85-7326-057-2.
- DUNCOMBE, Stephen – *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002. ISBN: 1-85984-379-4.
- DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Ed. Dis Voir, 1996. ISBN: 2-906571-45-8.
- FELSHIN, Nina (ed. by) – *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996 [1995]. ISBN 0-941920-29-1.
- FORD, Simon – *The Situationist International: a user's guide*. London: Black Dog Publishing. 2005. ISBN: 1 904772 05 6.
- FOSTER, Hal – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 0-500-23818-9.

- FOSTER, Hal – *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001 [1996]. ISBN: 84-460-1329-0.
- FOSTER, Hal – For a Concept of the Political in Art. *Art In America*. ISSN: 0004-3214. April 1984.
- FOSTER, Hal – *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1992. ISBN: 0-941920-03-8.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Trad. por Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.
- FOUCAULT, Michel – *Vigiar e Punir*. Trad. por Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1996 [1975]. ISBN: 85.326.0508-7.
- FRASCINA, Francis – *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties in America*. Manchester: Manchester University Press, 1999. ISBN 0-7190-4469-3.
- GREENBERG, Clement – *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1989. ISBN: 0-8070-6681-8.
- GRIFFIN, Tim – Historical Survey. *Artforum*. New York. ISSN: 0004-3532. Vol. XLIII, nº 1 Sep. 2004.
- GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.
- HIMANEN, Pekka; TORVALDS, Linus (prefácio) e CASTELLS, Manuel (Epílogo) – *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. New York: Random House, 2001. ISBN: 0-375-50566-0.
- JAMESON, Frederic – *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. por Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000 [1991]. ISBN: 85 08 05786 5.
- KESTER, Grant H. (ed. by) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN: 0-8223-2095-9.
- KLEIN, Naomi – *No Logo*. Trad. por Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. ISBN: 972-708-673-X.
- KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon (ed. by) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell, 2006. ISBN: 0-631-22867-5.
- KRAUSS, Rosalind [et al.] – *October: the second decade, 1986 – 1996*. Cambridge: The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-11226-4.
- LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal – *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 2001 [1985]. ISBN: 1-85984-330-1.

- LACY, Suzanne (ed. by) – *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995. ISBN: 0-941920-30-5.
- MARCUS, Greil – *Marcas de baton: uma história secreta do século vinte*. Trad. por Helder Moura Pereira. Lisboa: Fim do Milénio, 1999 [1989]. ISBN: 972-8351-38-0.
- McCAUGHEY, Martha and AYERS, Michael D. (ed. by) – *Cyberactivism: Online Activism in Theory and Practice*. London: Routledge, 2003. ISBN: 0-415-94320-5.
- MOLDER, Maria Filomena – *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999. ISBN: 972-708-516-4.
- PEREIRA, Fernando José – “Diagnóstico: fractura exposta” in *Fractura – colisão de territórios*, Jornal da exposição, Oeiras, 2005.
- PEREIRA, Fernando José – “Revolution is great.” in revista *número* (nº2), Lisboa, 1999.
- PHILLIPS, Patricia – *Creating Democracy: A dialogue with Krzysztof Wodiczko*. *Art journal*. Nova Iorque. ISSN: 0004-3249. Vol.62, (Winter 2003).
- RANCIÈRE, Jacques – *Sobre políticas estéticas*. Trad. por Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. ISBN: 84-490-2410-2.
- RANCIÈRE, Jacques – *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. Trad. por Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2005. ISBN: 0-8264-7067-X.
- REGUERA, Galder - *La resistencia creativa*. *Lapiz*. Madrid. ISSN. 0212-1700. Nº 203, Mayo 2004, pp 54-59.
- SANTOS, Boaventura de Sousa – *Quatro Questões sobre a Mudança de Clima*, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, 1988.
- SCHILLER, Dan – *Digital Capitalism: Networking the Global Market System*. Cambridge: The MIT Press. 2000. ISBN: 0-262-69233-3.
- STALLABRASS, Julian – *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. London: Tate Publishing, 2003. ISBN: 1-85437-345-5.
- VIDAL, Carlos – *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda, 1997. ISBN: 972-9184-55-0.
- VVAA – *Critical Art Ensemble – Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. Nova Iorque. Autonomedia, 2000. ISBN: 1570271194.

VVAA – Critical Art Ensemble – *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*. Nova Iorque. Autonomedia, 1997. ISBN: 9781570270567.

VVAA – Critical Art Ensemble – *The Electronic Disturbance*. Disponível para consulta gratuita online em <http://www.critical-art.net/books/ted/index.html>.

VVAA. Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October* 100. Cambridge. Spring 2002.

WALLIS, Brian (ed. by) – *Art after modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1999 [1984]. ISBN 0-87923-632-9.

WARDROP-FRUIJN, Noah and MONTFORT, Nick (ed. by) – *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003. ISBN: 0-262-23227-8.

10 – Documentos online

http://64.233.183.104/search?q=cache:VE1tlc_OpkJ:www.cultura.ba.gov.br/encontrodirigentesmunicipais/apresentacoes/Dirigentes-de-Cultura.ppt+industria+cultural+7%25+PIB&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=4&gl=pt&client=firefox-a

http://adbusters.org/the_magazine/71/Rise_of_the_Internet_Police_State.html

<http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>

http://books.google.com/books?id=H2KB2DK4w78C&pg=PP1&ots=1T_nsbZxlv&dq=technology+and+privacy:+the+new+landscape&sig=2BeVAq1N0B89snwo4R6zA_Ahz9s#PPP1,M1

<http://en.wikipedia.org/wiki/Subvertising>

http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_32/ai_n13820077/pg_2

<http://freenetproject.org/>

<http://human-nature.com/free-associations/Nashnotes5.htm>

<http://links.jstor.org/sici?sici=1046-4883%28199022%2943%3A4%3C37%3ASPTHVP%3E2.0.CO%3B2-S&size=LARGE>

<http://neme.org/main/318/disciplining-the-avant-garde>

http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html

http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html

http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html

<http://sethf.com/anticensorware/>

<http://ww2.grn.es/merce/1999/fbi.html>

http://www.aclu.org/FilesPDFs/surveillance_report.pdf

<http://www.actupny.org/>

<http://www.actupny.org/index.htm>

<http://www.adaweb.com/~dn/a/enfra/afra1.html>

<http://www.adbusters.org/home/>

<http://www.art-for-a-change.com/blog/2007/04/lacma-director-earns-more-than-bush.html>

<http://www.art-for-a-change.com/content/essays/political.htm>

<http://www.art-for-a-change.com/Krzysztof/krzy.htm>

<http://www.art-for-a-change.com/Krzysztof/krzy.htm>
<http://www.bcainc.org/index.html>
<http://www.billboardliberation.com/>
<http://www.billboardliberation.com/2005/10/19/transparent-billboards/>
<http://www.billboardliberation.com/deadyet.html>
<http://www.caedefensefund.org/>
<http://www.cddc.vt.edu/sionline//si/decay.html>
<http://www.cddc.vt.edu/sionline//si/manifesto.html>
<http://www.chillingeffects.org/>
<http://www.critical-art.net/>
<http://www.critical-art.net/books/digital/index.html>
<http://www.critical-art.net/books/digital/tact1.pdf>
<http://www.critical-art.net/books/digital/tactIntro.pdf>
<http://www.critical-art.net/books/ecd/index.html>
<http://www.critical-art.net/books/ted/index.html>
<http://www.cultdeadcow.com/>
<http://www.eff.org/br/>
<http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>
<http://www.fepproject.org/>
<http://www.flashmob.co.uk/index.php>
<http://www.flashmob.com/>
http://www.foe.co.uk/resource/press_releases/20001107132336.html
http://www.geocities.com/jneves_2000/comentarios.htm
http://www.geocities.com/jneves_2000/comentarios.htm
http://www.geocities.com/jneves_2000/debord.htm
<http://www.gilc.org/>
http://www.glbtc.com/arts/aids_activism_art.html
<http://www.querrillagirls.com/>
<http://www.querrillagirls.com/interview/index.shtml>
<http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelPirateUtopias>
<http://www.ifea.net/>
<http://www.iisd.org/didigest/glossary.htm>
<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/10/cumplir.html>
http://www.massmoca.org/event_details.php?id=38
<http://www.n5m4.org/journalfd74.html?118+3174+3195>
<http://www.nytimes.com/2007/02/16/arts/design/16moma.html?ex=1187755200&en=ad570bc8169f8449&ei=5070>
<http://www.onlinepolicy.org/>
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>
<http://www.rtmk.com/legacy/pressdb.html>
<http://www.rtmk.com/legacy/pressdb.html>
<http://www.theartnewspaper.com/article01.asp?id=543>
<http://www.thing.net/%7erdom/ecd/ecd.html>
<http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html>

<http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>
<http://www.thing.net/~rdom/ecd/floodnet.html>
<http://www.thing.net/~rdom/ecd/oecd.html>
<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Facts/Eng/fault.htm>
<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>
http://www.virose.pt/vector/b_12/caetano.html
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp176.asp>
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2007/04/19/DI2007041902146.html>
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2007/04/19/DI2007041902146.html>
<http://www.wired.com/wired/archive/4.04/scans.html?pg=5>

Nota: todos os *sítes* estavam activos até à edição deste documento.

11 – Índice de imagens

1. *Helmsboro Country* de Hans Haacke, 1990, in http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://www.artnet.com/artwork_images_264_159396_hans-haacke.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/artwork/424241485/264/hans-haacke-helmsboro-country-unfolded.html&h=447&w=640&sz=40&hl=pt-PT&start=3&sig2=7bC-oUBIrlQpo2dyaGYnAw&um=1&tbnid=YfxK5OcVmCFXLM:&tbnh=96&tbnw=137&ei=tNKARqg1N6be0QSipan-Aw&prev=/images%3Fq%3Dhelmsboro%26svnum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26client%3Dfirefox-a%26channel%3Ds%26rls%3Dorg.mozilla:en-US:official%26sa%3DG.
2. Posters de protesto durante o Maio de 1968 in GUASCH, Anna Maria – *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN: 84-206-4445-5.
3. Paris, Maio 1968: a Internacional Situacionista alimentou o espírito revolucionário subvertendo *comics* populares em *posters* e *flyers* in FORD, Simon – *The Situationist International: a user's guide*. London: Black Dog Publishing. 2005. ISBN: 1 904772 05 6.
- 4, 5 e 6. Flyers do AWC, 1971, in AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.
7. Flyer do colectivo AMCC, 1976, in AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.
8. Krzysztof Wodiczko: *The Hirshhorn Projection*, 1988, in PHILLIPS, Patricia – *Creating Democracy: A dialogue with Krzysztof Wodiczko*. *Art journal*. Nova Iorque. ISSN: 0004-3249. Vol.62, (Winter 2003).

9. *Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko, 1988-1989, *in* <http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://www.designboom.com/contemporary/less/17.jpg&imgrefurl=http://www.designboom.com/contemporary/less.html&h=300&w=450&sz=25&hl=pt-PT&start=3&tbnid=IGEM-Q8oHYGJMM:&tbnh=85&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3DHomeless%2BVehicle%26gbv%3D2%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-PT%26client%3Dfirefox-a%26channel%3Ds%26rls%3Dorg.mozilla:en-US:official%26sa%3DG>.
10. Primeira publicação do colectivo PADD, 1981, *in* AULT, Julie (ed. by) - *Alternative Art*, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective. New York: The Drawing Center, 2002. ISBN 0-8166-3794-6.
11. *Guerrilla Girls*, *Not Ok Weekly*, 2007, *in* <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/discussion/2007/04/19/DI2007041902146.html>.
12. *Guerrilla Girls*, *The advantages of being a woman artist*, 1989, *in* <http://www.guerrillagirls.com/posters/advantages.shtml>.
13. Act up "Read my lips", manifestação em Nova Iorque, 1988, *in* <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/ephemera/images/aids03.jpg>.
14. Uma das imagens apresentadas pelo colectivo Gran Fury na Bienal de Veneza, 1990, *in* <http://www.ecoledumagasin.com/session12/images/visuels/fury10.jpg>.
15. Intervenção da *Billboard Liberation Front* em São Francisco, Agosto de 1989, na campanha da Exxon *in* <http://www.billboardliberation.com/shit.html>.
16. *Transparent Billboards* de Kasia Kesicka, publicados no site da *Billboard Liberation Front* *in* <http://www.billboardliberation.com/2005/10/19/transparent-billboards/>.
17. Intervenção "smoking Joe", executada em 26 de Janeiro de 1996 *in* <http://www.billboardliberation.com/deadyet.html>.
18. Painel publicitário da *AdBusters* em Times Square, Nova Iorque *in* http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Adbusters_NY_Billboard.jpg.
19. Protestantes em defesa de Steve Kurtz em São Francisco, Junho 2004 *in* <http://www.caedefensefund.org/demo.html>.