

Ativismo artístico e o (re)encantamento do mundo

Artistic activism and the re-enchantment of the world

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/CNPq)

Resumo: Este artigo busca trazer algumas reflexões, mesmo que dentro de uma abordagem inicial, em relação à virada ativista na arte contemporânea. Para tanto, busca-se traçar uma genealogia que ofereça uma leitura possível para o que se tem configurado como a produção de arte ativista, em especial aquela que, se apresentando como “arte comunitária”, parece deslocar o/a artista para um lugar de lateralidade. Enquanto as assunções de parcela da arte modernista há muito se revelaram totalmente ineficientes e inadequadas para lidar com as complexidades e as desigualdades do mundo contemporâneo, por outro lado, a arte parece ainda buscar os tons e as medidas para que, garantindo sua permanência e a relevância dos/as artistas, consiga falar com e escutar o mundo em processos de encantamento da arte e da vida.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte ativista; lateralidade do/a artista; (re) encantamento do mundo.

Abstract: *This article seeks to provide some reflections, even if within an initial approach, on the activist turn in contemporary art. To this end, it attempts to trace a genealogy that offers a possible reading of what has been configured as activist art production, especially that which, presenting itself as “community art,” seems to displace the artist to a position of laterality. While the assumptions of part of modernist art have long since proved totally inefficient and inadequate for dealing with the complexities and inequalities of contemporary world, on the other hand, art still seems to be searching for the tones and measures that will ensure its permanence and the relevance of artists, enabling it to speak to and listen to the world in processes of enchantment of art and life.*

Keywords: contemporary art; activist art; laterality of the artist; (re)enchantment of the world.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51434>

Argumento

As origens da arte ativista, ainda nos anos 1980, apontavam para o enfrentamento de pontos basilares do funcionamento do sistema de arte, tais como as questões da manualidade, da autoria do objeto estético e a própria ênfase na obra de arte, resultado do processo de criação, para onde convergiriam os sentidos experimentais da arte. Ao mesmo tempo, a arte ativista buscava introduzir aspectos políticos e preocupações sociais da vida cotidiana. Algumas décadas depois, percebemos que as premissas daquelas práticas ativistas na arte dos anos 1980 parecem não mais reverberar na produção contemporânea, em parte porque as práticas comprometidas com as transformações sociais têm abraçado sem hesitação os meios tradicionais da produção de arte, a pintura como exemplo, assim como o retorno da ênfase na presença do/a artista-autor/a tem sido valorizada como parte importante e constituinte das lutas de afirmações identitárias no enfrentamento das desigualdades.

Para além dessas manifestações de arte que, atuando no *mainstream*, têm sido acolhidas com justificado entusiasmo pelo sistema de arte, em particular pelo mercado de arte, outra parcela da produção ativista contemporânea parece se esgueirar nas sombras do sistema de arte ou com atuação em outros sistemas, o acadêmico por exemplo, sendo apresentados em congressos e seminários de diferentes áreas do conhecimento, nos quais a arte, quando ainda persiste algum resquício de suas potencialidades, parece sucumbir a estratégias de instrumentalização e de aplicação de seus recursos em processos de desidratação da arte.

Eventualmente identificada como “arte comunitária”, essa produção parece se deslocar e se circunscrever em outras esferas das dinâmicas sociais, avançando em direção ao embaçamento de práticas artísticas e ações de práticas comunitárias, em um processo no qual a própria noção e os sentidos da arte parecem em um colapso vertiginoso.

Introdução

Vivemos tempos sombrios, marcados por enfrentamentos que se revelam insuficientes diante das assimetrias sociais e da desigualdade entre nações, o que acaba por deixar muitos com muito pouco ou com quase nada de tudo. De acordo com Boaventura de Souza Santos, há uma partilha de esperança absolutamente discrepante entre as populações de diferentes partes do planeta¹. Nesse cenário, os/as artistas têm procurado se posicionar crítica e politicamente, fincando os dois pés em um mundo que parece fadado a muitos e diversos colapsos.

Há mais de trinta anos, o artista mexicano radicado nos Estados Unidos, Guillermo Gómez-Peña, afirmou que “a maior parte dos trabalhos que estou

1 Em conferência inaugural do XXXII Congresso Internacional da ALAS - Asociación Latinoamericana de Sociología em Lima, Peru, em 1/12/2019.

fazendo vem, penso eu, da percepção de que estamos vivendo em um estado de emergência... Sinto que mais do que nunca devemos sair da arena estrita da arte. Fazer arte só não basta” (Gómez-Peña apud Gablik, 1996, p. 75). A afirmação de Gómez-Peña parecia replicar uma preocupação e uma vertente que ganhavam proeminência em uma parcela da produção de arte contemporânea, em especial aquela identificada como ativista, mesmo que Gómez-Peña mantivesse os dois pés no universo da arte.

Esses/as artistas identificados como ativistas pareciam se distanciar de uma abordagem puramente estética da produção artística, uma vez que “fazer arte só não basta”, para incorporar ações de caráter político e social e para se embrenhar em atividades que, conforme o pretendido, trariam maior eficácia à arte em seu compromisso e engajamento com as transformações sociais. Nesse novo cenário, o/a artista precisaria aprender a se localizar e a se deslocar, reconhecidas as habilidades que lhes são escassas. Tratando dessas restrições no campo específico da *performance*, Gómez-Peña ressalta que

Nosso grande dilema é que muitas vezes nos vemos como ativistas e, como tal, tentamos organizar nossas comunidades étnicas, de gênero ou profissionais. Mas os resultados, infelizmente, costumam ser ruins [...], e nos perdemos facilmente em discussões logísticas e pragmáticas. Além disso, nossas personalidades iconoclastas, posições antinacionalistas e propostas experimentais muitas vezes nos colocam em desacordo com setores conservadores dentro dessas comunidades. No entanto, nunca aprendemos a lição básica: os artistas performáticos atuam em um nível que não está exatamente em sintonia com as necessidades e com as exigências da vida cotidiana e da resistência cotidiana. Organizar e negociar definitivamente não são nossos pontos fortes. (Gómez-Peña, 2013, p. 28)

As preocupações de Gómez-Peña encontram eco nas reflexões da crítica estadunidense Lucy R. Lippard, para quem “os artistas ativistas não esperam, digamos, mudar os valores de Ronald Reagan (se é que ele tem algum), mas se opor às suas opiniões sobre a guerra e o desumanismo [...]. Claro, isso é idealista. A arte dificilmente tem uma vocação pragmática” (Lippard, 1984, p. 342).

Para Lucy Lippard, em texto que ajudou a delinear as bases da arte ativista nos anos 1980, “a arte ativista é, acima de tudo, orientada para o processo”, ressaltando que “é preciso levar em consideração não apenas os mecanismos formais da arte em si, mas também como ela alcançará seu contexto e público e porquê” (Lippard, 1984, p. 343). Note-se que, nesses anos 1980, a arte e os/as artistas se mantinham sob estado de alerta, reconhecendo que os mecanismos formais e estéticos da arte já não eram suficientes, muito embora a ele permanecessem atados e comprometidos.

Na tentativa de traçar alguma distinção entre arte política e arte ativista, Lippard sugere que “a arte ‘política’ tende a ser socialmente preocupada,

enquanto a arte ‘ativista’, socialmente envolvida. [...] O trabalho da primeira é um comentário ou análise, enquanto a segunda atua dentro do seu contexto, com seu público” (Lippard, 1984, p. 349), mesmo que a autora reconhecesse certo embaralhamento dos papéis do artista “político” e do artista “ativista”.

Diferentemente do que podemos observar em muitas produções ativistas ao final do primeiro quarto do século XXI, a arte “ativista” dos anos 1980/1990 parecia encontrar suas raízes e sua genealogia na produção experimental dos anos 1960/70, em especial nos territórios desbravados pela produção de artistas minimalistas e daqueles/as que se alinharam com os diferentes conceitualismos. Nos anos 1960, os/as artistas buscavam se opor e se reposicionar dentro do sistema de arte capitalista, mesmo que atuando em seu *mainstream*, recorrendo a estratégias e táticas que colocaram em disputa pontos basilares do mundo da arte, como a ênfase na centralidade do/a artista e na valorização de suas marcas sobre o objeto produzido, contra o que os/as artistas introduziram os mecanismos de “fabricação” da obra, além de enfrentar o valor hiper-hipotecado ao objeto artístico como trabalho do/a artista-autor/a. Para tanto, esses/as artistas recorreram a um antídoto: o interesse da arte conceitual na desmaterialização do objeto de arte (Lippard, 1968, 1984, 1997; Lacy, 1996; Gablik, 2002)².

Conforme apontado por Boris Groys, os/as artistas ativistas “reagem ao crescente colapso do estado social moderno e tentam substituir o estado social e as ONGs que, por diferentes razões, não podem e não irão ter sucesso no desempenho de seus papéis” (Groys, 2014, n.p). Atuando em ações e projetos de cunho social, esses/as artistas da geração inaugural de ativistas queriam ser úteis e participar dos processos de transformações sociais, “mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas” (Groys, 2014, n.p).

Entretanto, uma década depois da afirmação de Boris Groys, é possível reconhecer em certas práticas ativistas, em especial da assim chamada “arte comunitária”, que, embora mantenham alguma articulação lateral com a arte, parecem sugerir que o processo de imbricação da arte com as ações sociais se instaura para além dos processos de expansão da arte em territórios que lhe são fronteiriços, quer sejam conceituais, políticos ou discursivos, o que tem

2 Cabe ressaltar que a própria Lucy R. Lippard lembrou, ainda no posfácio da edição de 1973 de *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* que “as esperanças de que a ‘arte conceitual’ fosse capaz de evitar a comercialização generalizada e a abordagem perigosa da modernidade ‘progressista’ eram, em grande parte, infundadas. Em 1969 (ver o ‘Prefácio’), parecia que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria dinheiro de verdade, ou pelo menos não muito dinheiro, por uma fotocópia referente a um evento passado ou nunca observado diretamente, por um conjunto de fotografias que documentavam uma situação ou condição efêmera, por um projeto de obra que não seria realizado ou por palavras proferidas, mas não gravadas; parecia, portanto, que esses artistas estariam libertos da tirania do status da mercadoria e da orientação para o mercado. Três anos depois, os principais artistas conceituais estão vendendo suas obras por somas substanciais aqui [Estados Unidos] e na Europa; estão sendo representados (e, o mais inesperado, sendo expostos) pelas galerias mais prestigiosas do mundo da arte (Lippard, 1997, p. 263).

caracterizado o espalhamento das práticas de criação e de experimentação artística dos últimos 150 anos. De alguma maneira, as práticas de “arte ativista comunitária” parecem encontrar seu ponto de emergência e de florescimento independentemente da presença ou da vontade de qualquer artista, mesmo que essas práticas recorram com frequência a procedimentos comumente referidos como processos de arte.

No meio do caminho, a arte participativa/colaborativa

Assim como na história, também inexistiu qualquer senso de linearidade nos processos de arte e de criação artística. Ao contrário, as simultaneidades, porosidades e contaminações são elementos a permear o cotidiano dos/as artistas em seus processos criativos. Entretanto, na mesma medida em que se pode identificar a emergência de uma produção de arte ativista na contemporaneidade que pareça prescindir da presença e da participação substantiva do/a artista, certamente essa eclosão não se deu de maneira abrupta, como uma erupção vulcânica a tomar o mundo da arte de assalto (ou o que dele restou a partir das perspectivas dessa arte ativista).

Antes que as comunidades e seus agentes comunitários (educadores, ativistas, assistentes sociais, entre outros) assumissem o protagonismo no uso dos recursos das artes e a utilização de processos e procedimentos da criação artística, granjeando assim sua própria primazia, inúmeros projetos exibidos em grandes eventos internacionais ao redor do mundo, comumente apresentados como “bienais”. Esses projetos estimulavam o trabalho de artistas em articulação direta e engajada com diferentes comunidades, independentemente de seu escopo, formação ou constituição. Com isso, estava em curso o processo de deslocamento do lugar destinado ao/à artista que, por opção ou por falta de opção, cedia o lugar de centralidade que tradicionalmente lhe cabia no campo da arte para outras e outros protagonistas.

Os exemplos dessas práticas em articulação com diferentes comunidades se avolumam. Entretanto, pretendemos aqui permanecer com apenas o exemplo da obra de Krzysztof Wodiczko. O artista polonês tem desenvolvido projetos com projeção audiovisual em espaços públicos em diferentes cidades do mundo, quer seja uma comunidade de sobreviventes do bombardeio nuclear de Hiroshima (*Hiroshima*, Atomic Bomb Dome, Hiroshima, 1999, Figura 1), ou uma comunidade de pessoas em situação de rua de Montreal (*Homeless: Place des Arts*, Place des Arts, Montreal, Quebec, 2014), ou ainda com trabalhadoras mexicanas das indústrias maquiladoras, na região de fronteira com os Estados Unidos, vítimas de assédio sexual em sua ocupação laboral, de violência doméstica e da brutalidade policial (*The Tijuana Projection*, Centro Cultural Tijuana, 2001), entre outros.



Figura 1. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, Atomic Bomb Dome, Hiroshima, 1999. Fonte: Wodiczko, Krzysztof. Public Projections. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>.

Em seus projetos, Wodiczko busca uma interação intensa com a comunidade com a qual pretende trabalhar, interação que tem início com “entrevista comunitária”: “ele [Wodiczko] entra em contato com diferentes pessoas que vivem na área em questão, conversa sobre seus problemas e dilemas e ouve as histórias de suas vidas. Ele também coleta informações sobre a situação geral daquela comunidade” (Sztabińska-Kałowska, 2021, p. 308).

Para a realização de *Tijuana Projection*, Wodiczko empreendeu uma série de entrevistas gravadas, posteriormente regravadas, e adiante apresentadas às próprias mulheres entrevistadas em um processo dialético de entranhamento e de germinação, permitindo que essas mulheres desenvolvessem a capacidade “de operar com confiança entre os espectadores durante a projeção, diante de equipes de cinema, rádio e televisão que transmitiam a projeção para a cidade” (Figura 2; Wodiczko, 2001, p. 48).

Trabalhando em colaboração com assistentes sociais, psicólogos e outros profissionais, Wodiczko desenvolveu o *Tijuana Projection* na cidade mexicana de sua fronteira noroeste, tendo como objetivo criar condições para o transbordamento de uma dor enraizada no silêncio de mulheres vítimas de diferentes formas de violência naquela região. Vítimas que, desestimuladas pela indiferença da sociedade e no âmbito familiar, tendem a enclausurar seus traumas em suas próprias memórias. Mulheres vítimas de assédios no ambiente de trabalho, de violência e abusos domésticos e em outras esferas de poder, em situações que se replicam no cotidiano das cidades na periferia do mundo: Tijuana, Cidade do México, Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória...

O processo de articulação e de conexão comunitárias presentes na obra de Wodiczko é consistente com as práticas contemporâneas de arte nos espaços públicos desenvolvidas em estreita interação com as comunidades e seus contextos socioculturais, de maneira que, no melhor dos mundos, essas populações marginalizadas e oprimidas, com pouca ou nenhuma representação nas esferas de poder, teriam acesso a meios que reverberassem seus anseios e infortúnios.

Como *Tijuana Projection*, mais uma vez o artista polonês desenvolvia sua produção de arte em firme fricção com questões políticas, as quais estariam, segundo alguns críticos, distanciadas do plano estritamente artístico, negligenciando as preocupações estéticas próprias da arte, tendo como outro exemplo fulgurante o projeto *Homeless Projection* (1986) de Wodiczko, elaborado em torno do processo de gentrificação na cidade de Nova York³. Em diálogo com a historiadora estadunidense Patricia Phillips, Wodiczko afirmou acreditar que os excluídos “são os oradores mais importantes em uma democracia. Eles devem falar porque têm experimentado objetivamente os fracassos e a indiferença da democracia” (Phillips, 2003, p. 36).

3 O projeto de Wodiczko para a cidade de Nova York, assim como suas complexidades e implicações, foi examinado em profundidade por Rosalyn Deutsche no ensaio “Homeless Projection and the Site of Urban ‘Revitalization’” (1996, p. 3-48).



Figura 2. Krzysztof Wodiczko, Tijuana Projection, Tijuana, México, 2001. Fonte: Wodiczko, Krzysztof. Public Projections. Disponível e: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>.

Em linhas gerais, esses projetos são altamente dependentes das comunidades com as quais interagem, ao que se soma o envolvimento de outros profissionais que, trazidos para o entorno do artista, participam da produção dos projetos em suas diversas etapas, desde as aproximações com essas comunidades, passando pelo convencimento e pelo acompanhamento da participação nas gravações, pela assistência psicológica, pelo desenvolvimento das tecnologias envolvidas nas projeções etc. É importante ressaltar, entretanto, que Wodiczko jamais se posicionou em qualquer outro lugar que não fosse o do artista-autor.

Na mesma medida que Krzysztof Wodiczko e tantos/as artistas mantinham sua centralidade nos processos de criação e de produção da arte, ganhava força um fenômeno que, na esteira das lutas características dos enfrentamentos sociopolíticos na contemporaneidade, parecia fazer surgir algo novo no universo da arte: uma produção artística que prescindia da ação, da atuação, do conhecimento e da sensibilidade do/a artista.

Esse fenômeno tem se dado com a complacência do/a “artista” que parece abrir mão de sua condição de “artista”, aquela condição que propiciaria a emergência de projetos, situações e produtos diferenciados por sua própria condição de artista. Com isso, esse/a “artista” parece buscar um não-alinhamento ou uma desidentificação política com uma arte que, segundo a crítica comprometida e igualmente ativista, replica uma visão de mundo eurocentrada, colonial, patriarcal, machista e racista.

Diante da dificuldade em adentrar as instâncias do *mainstream* do sistema de arte contemporânea, essa produção ativista tem procurado outros canais de circulação, quer seja em circuitos paralelos de publicações, *zines* como exemplo, ou em encontros acadêmicos nos quais é apresentada como resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito universitário. De alguma maneira, essa produção aprofunda e/ou desloca os debates que caracterizaram as experimentações na arte dos anos 1960/70 que tensionavam a relação arte/não-arte (Morrill, 2012; Kaprow, 2003) que, contudo, deixam intactos o lugar e o estatuto do/a artista, mesmo em produções que aspiravam a condição de não-arte. Na realidade contemporânea, se instaura um fenômeno artístico (se ainda se pode assim chamar) que parece tensionar a presença e a necessidade do/a artista na produção de arte (ativista), criando uma tensão que pode ser representada na equação artista/não-artista.

Arte ativista, a lateralidade do/a artista e o (re)encantamento do mundo

Tem sido comum ouvir manifestações no entorno da arte que expressam, com certa ufania, que as produções de “arte” que se apresentam não tinham nenhum/a artista envolvido/a, algo que poderia até ser representado graficamente como N.A.E. (nenhum/a artista envolvido/a). Curiosamente,

essas produções N.A.E., mesmo que insistam em nomear-se como arte e atuem em sua periferia (arte e cuidado, arte e saúde, arte e educação, e assim por diante), oscilam entre a negação do envolvimento de artistas e o deslocamento do/a artista para funções subjacentes, tais como a de como educador, mediador, facilitador ou algo do tipo. Assim, mesmo que persista a presença e a participação do/a artista, isso se dará de maneira que sua condição de artista não estará identificada nem tampouco preservada.

Entretanto, de acordo com formulações de Stephen Wright, teórico, curador e pesquisador independente radicado em Paris, as ações de colaboração se configurariam como cenários propícios para que o/a artista apresentasse suas melhores credenciais e habilidades, entre as quais ele destaca um “senso de autonomia individual altamente desenvolvido”. Por outro lado, na outra ponta dessas colaborações de caráter social, os agentes políticos e sociais comunitários (os/as ativistas) trariam outras competências que escapam às características e às singularidades do/a artista, considerando que esses agentes comunitários são “altamente proficientes em termos de ação coletiva”. Assim, em um cenário de cooperação, de interesse mútuo e de ganhos recíprocos, vislumbrar-se-ia a possibilidade de uma composição complementar de habilidades, “em que as inabilidades de um parceiro são complementadas pelas habilidades do outro” (Wright, 2004, p. 535-537).

Contudo, não é isso que temos podido observar. Como parte dos embates de resistência à colonialidade que persiste para além do recorte temporal do colonialismo (Mignolo, 2017; Lander, 2005; Quijano, 2005), a arte ativista parece se afastar de tudo que possa vinculá-la aos fundamentos da estética tradicional em sua matriz europeia.

Se isso parece razoável e consistente com os enfrentamentos da descolonialidade, por outro lado, não parece haver uma explicação plausível ou uma justificativa legítima para que, nesse processo de deslocamento e de desestetização contemporânea, se sacrifique o lugar reservado ao/a artista, deslocando-o para um lugar que parece atrofiar suas competências e sua capacidade de melhor contribuir para as transformações sociais, mesmo que isso demande e implique a reinvenção dessa condição de artista. Essa desestetização contemporânea, que se manifesta em parte da arte ativista comunitária e radical, difere, substancialmente, das tendências desestetizantes da arte brasileira dos anos 1960/70 (Favaretto, 1993, 2010; Jezzini, 2009), quando “a combinação entre uma linguagem experimental e a contestação da repressão levou Glauber e Oiticica a postularem novos comportamentos e uma desestetização da arte. [...] Essa desestetização não estava banida [isenta] de preocupações com questões artísticas conceitualistas” (Jezzini, 2009, p. 26).

De qualquer forma, se por um lado se impõe de forma cristalina a necessidade de renovação da condição do/a artista, das expectativas em torno do surgimento de um/a artista forjado/a e engajado/a em lutas

presentes em nosso cotidiano político e social, de uma estética reinventada em condições de enfrentar a colonialidade, as desigualdades de gênero e de raça, por outro lado, a desaparecimento do/a artista e da estética (ou seja lá como venham a ser chamadas as ações e preocupações da arte e dos/as artistas no plano do sensível) nas produções ativistas radicais parece sacrificar as necessárias práticas de arte capazes de promover o encantamento da vida e a alegria de estar no mundo.

Para além das práticas que tendem a isolar o/a artista e a mantê-lo/a afastado/a das coisas do mundo e da vida mundana, diante das crises que solapam a vida contemporânea, as sociedades não podem prescindir da arte dos/as artistas, necessariamente reinventados e forjados nos embates com as coisas do mundo, de maneira a encantar esse mundo. Em texto publicado em 2002, em um momento que as práticas de arte politicamente engajadas começavam sua virada ativista, a artista e teórica estadunidense Suzi Gablik fazia uma projeção que, de alguma maneira, nos alcançam na contemporaneidade, a partir de sua leitura das práticas modernistas:

Se a estética moderna era inerentemente isolacionista, voltada para o distanciamento e a pureza, minha impressão é que o que veremos nas próximas décadas será uma arte essencialmente social e com propósito, uma arte que rejeita os mitos da neutralidade e da autonomia. O subtexto da responsabilidade social está ausente em nossos modelos estéticos, e o desafio do futuro será transcender a desconexão e a separação entre a estética e o social que existiam no modernismo. (Gablik, 2002, p. 4-5)

Gablik antecipou corretamente a superação da separação entre arte e vida, entre arte e as coisas do mundo, que fez surgir uma arte que, para além de certo ativismo radical, tem valorizado a inserção do/a artista no enfrentamento das desigualdades do mundo, algo que se impõe como uma necessidade social e, também uma necessidade de sobrevivência do/a artista na cena contemporânea das artes. Por outro lado, nesses enfrentamentos e conexões entre a arte e o social, se antes (no modernismo), arte e artistas pareciam negligenciar as relações com o social, na atualidade o social parece prevalecer com tanta veemência e em tal magnitude que as questões da arte e da estética (ou seja lá que nome venha tomar) são agora negligenciadas. Ao contrário do previsto por Gablik, a desconexão e a separação entre a estética e o social permanecem, apontando agora para um sentido invertido. Assim, essa nova configuração da arte ativista parece replicar a expressão popular na qual o bebê, por descuido, acabou por ser jogado fora com a água do banho!

Referências

DEUTSCHE, Rosalyn. Homeless Projection and the Site of Urban “Revitalization”. *In: Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, p. 3-48.

FAVARETTO, Celso F. Para além da arte. **Cadernos de Subjetividade**, [S. l.], n. 12, p. 22-29, 2018. DOI: 10.2354/cs.v0i12.38441. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38441>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FAVARETTO, Celso F. Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 4, n. 7, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27516. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27516>. Acesso em: 29 dez. 2025.

GABLIK, Suzi. **The Reenchantment of Art**. Nova York: Thames and Hudson, 2002.

GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. *In: LACY, Suzanne (Ed.). Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 75-87.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Ethno-Techno**: Writings on performance, Activism, and Pedagogy. Londres: Routledge, 2013.

GROYS, Boris. On Art Activism. **e-flux journal**, v. 56, n. 6, p. 1-13, 2014.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. A independência da arte e da cultura brasileiras: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha. **marcelina| eu-você etc.**, v. 3, n. 3, p. 22-30, 2009.

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**: Expanded Edition. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 2003.

LACY, Suzanne. Introduction: Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. *In: LACY, Suzanne (Ed.). Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 18-47.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In: LANDER, Edgardo (Ed.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005, p. 8-23.

LIPPARD, Lucy R. (Ed.). **Six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Los Angeles: Univ of California Press, 1997.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian. **Art after Modernism: Rethinking Representation**. Nova York; Boston: The New Museum of Contemporary Art; David R. Godine, Publisher, 1984, p. 341-358.

LIPPARD, Lucy R.; Chandler, John. The dematerialization of art. **Art International**, v. 12, n. 2, p. 31-36, 1968.

MIGNOLO, Walter D.. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. e329402, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MORRILL, Eric Padraic Soderlund Kelly. **Between Object and Interpretation: Allan Kaprow's Happenings and Environments**. Irvine: University of California Press, 2012.

PHILLIPS, Patricia C. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. **Art Journal** (College Art Association), v. 62, n. 4, p. 32-47, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Ed.). **A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais** - perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005, p. 107-126.

SZTABIŃSKA-KAŁOWSKA, Paulina. A discourse with architecture in the works of Krzysztof Wodiczko. **Art Inquiry**, n. 23, p. 301-311, 2021.

WODICZKO, Krzysztof. **Public Projections**. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

WODICZKO, Krzysztof. Instruments, Projections, Monuments. **AA Files**, no. 43, p. 31-51, 2001.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of the Artistic Collaboration. **Third Text**, Londres, v. 18, n. 6, p. 533-545, nov. 2004.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde atua no curso de graduação em Artes e no PPG em Estudos Contemporâneos das Artes como docente permanente. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de pesquisador associado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos. Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU, 1991). É o coordenador nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível B.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8428410835702358>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>