

**ARTE, INTERAÇÕES, OLHARES
E TRANSFORMAÇÃO:
MUSEUS EXPANDIDOS E PRÁTICAS
ARTÍSTICAS COLABORATIVAS**

**ARTE, INTERACCIONES, MIRADAS Y TRANSFORMACIÓN:
MUSEOS EXPANDIDOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
COLABORATIVAS**

**ART, INTERACTIONS, LOOKS AND TRANSFORMATION:
EXPANDED MUSEUMS AND COLLABORATIVE ARTISTIC
PRACTICES**

*JULIO ROMERO*¹

Resumo:

Alguns desenvolvimentos recentes no campo artístico são evidência de maior horizontalidade, o que implica uma ênfase no processo, na experiência ou no papel do público como participante em vários graus. O texto sugere nesta mesma linha um conceito ampliado da ideia do museu e, para compreender sua potencialidade, revisam-se alguns exemplos de projetos artísticos que criam museus efêmeros de maneira participativa e horizontal. São os casos dos projetos *What's the Time in Vyborg?*, de Liisa Roberts; o *Museu Precário Albinet*, de Thomas Hirschhorn; a Coleção Vicinal Caxias do Sul, de Gonzalo Pedraza, e o *Bus de la Memoria*, de Suzanne Lacy e Pilar Riaño. São projetos de arte concebidos como práticas artísticas colaborativas, onde a horizontalidade e a ideia expandida do museu estão presentes em formas bem diferentes e que respondem a uma cultura artística que prioriza a experiência, o processo, a interação, a ação e o desenvolvimento e transformação pessoal e social.

Palavras-chave: Práticas artísticas colaborativas. Museu expandido. Arte comunitária. Transformação social.

Resumen:

Se plantean algunas evoluciones en el ámbito artístico hacia una mayor horizontalidad, que implican énfasis en el proceso, en la experiencia o en el papel del público como participante en diversos grados. Se sugiere un concepto ampliado de la idea de museo en esta misma línea y se revisan algunos ejemplos de prácticas artísticas colaborativas en las que está presente en diversas formas y que remiten a una cultura artística que prioriza la experiencia, el proceso, la interacción, la acción y el desarrollo y transformación personal y social.

Palabras Clave: Prácticas artísticas colaborativas. Museo expandido. Arte comunitario. Transformación social.

Abstract:

Some developments in the artistic field towards a greater horizontality are considered, which imply an emphasis on the process, experience or the role of the public as a participant in various degrees. An extended concept of the museum idea is suggested in this same line, and some examples of collaborative artistic practices are reviewed in which it is present in different forms and which refer to an artistic culture that prioritizes the experience, the process, the interaction, the action and personal and social development and transformation.

Keywords: Collaborative artistic practices. Expanded museum. Community art. Social transformation.

1 julioromero@edu.ucm.es

1 Introdução

Podemos detectar no presente uma progressiva e notável mudança na cultura artística em direção à horizontal. Pode ser visto nas concepções sobre arte, artistas, museus, público; também na relevância dada aos processos, à participação, à inter-relação e à criação de redes, ao social, à intervenção na realidade cotidiana. A relação de arte e artistas com o espectador é reinventada desde a interação; algumas obras não falam de outra coisa senão do próprio espectador, transformado em colaborador, criador e protagonista; o processo de criação vira processo de transformação dos participantes e de sua realidade cotidiana; e o próprio museu, que era uma instituição distante, torna-se nas mãos de alguns artistas um recurso que pode ser utilizado por todos para voltar a olhar a realidade vivida e compartilhada, para apontar caminhos de intervenção social através da arte.

O texto seleciona diversos projetos bem diferentes, mas com um elemento unificador: o museu expandido, o museu como processo efêmero, construído e compartilhado, que usa recursos de montagem, visibilidade e dignificação em torno das imagens, objetos e materiais fornecidos pelos participantes, para gerar dinâmicas colaborativas de criação artística com forte componente social. A apresentação de cada caso visa abordar progressivamente a compreensão das diferentes formas assumidas na prática por esse museu ampliado e as possibilidades que abre de criação e transformação.

2 Um deslocamento horizontal

Reinaldo Laddaga explicava que o processo de mudança cultural no presente artístico lembra, pelas suas dimensões, o de finais do século XVIII e meados do XIX, quando uma modernidade estética emerge como configuração cultural em torno da

obra de arte como meta paradigmática de práticas artísticas que se materializavam nas formas do quadro ou o livro, que eram colocados em circulação em espaços públicos do tipo clássico e se destinavam a um espectador ou leitor retraído e silencioso, ao qual o trabalho devia subtrair, mesmo que por um momento, do seu ambiente normal, para confrontá-lo com a manifestação da exterioridade do espírito ou da inconsciente, a matéria ou o informe. (LADDAGA, 2006, p. 7)

Em contraste com essa cultura artística, o presente mostra evidências uma reorientação desde um eixo vertical que organizava a configuração cultural anterior a um plano horizontal que parece definir a configuração emergente, e afeta a cada um desses elementos que assinala Laddaga: o artista, as suas práticas, a obra materializada, os espaços de circulação, o espectador, o isolamento, o afastamento do contexto. Isso implica para os artistas «abandonar a maior parte dos gestos, das formas, das operações herdadas dessa cultura das artes que se tinham formado a partir do final do século XVIII» e que eles estão interessados menos em construir obras e mais em «participar da formação de ecologias culturais» (LADDAGA, 2006, p. 9).

Se para os artistas esta horizontalidade envolve mudanças significativas, para o público, ou simplesmente as pessoas em contato com o artístico, mas não integradas nesta área, o movimento é especialmente desorientador. Se para um público geral ou não necessariamente especialista ainda era recente assumir que as imagens e formas de arte não têm por que imitar as formas de objetos, lugares e seres que conhecemos, ou aceitar que práticas artísticas simples, mesmo com materiais cotidianos ou banais, poderiam dar origem a trabalhos valiosos, ou que o artista não é um ser especial de qualidades superiores, ou que o resultado da arte não tem por que refletir uma suposta beleza, esse outro giro vem acumular mais complexidade ou confusão. Apesar disso, esse público é atualmente chamado a desempenhar papéis ativos e comprometidos na esfera artística, nos contextos em que a arte acontece.

Colocar nomes a esta deslocação na cultura artística para o horizontal, o compartilhado, o particular, o interligado, o múltiplo, o cotidiano, o social, o transformador, é falar de estética relacional (BOURRIAUD, 2008), arte contextual (ARDENNE, 2006), arte dialógica (KESTER, 2017), arte pública de novo gênero (LACY, 1995), arte comunitária, arte socialmente comprometida, práticas artísticas colaborativas... A arte pública de novo gênero enfoca na geração de interação, experiência e consciência crítica através da colaboração em projetos compartilhados de arte no espaço público sobre problemas sociais e políticos significativos. A arte dialógica visa construir ambientes de diálogo e relacionamento no espaço público, como facilitador das práticas artísticas. A arte contextual procura trabalhar diretamente com a realidade, intervindo sobre ela, nos ambientes urbanos e suas formas, e não através da representação ou simulação. A estética relacional afasta as idéias do artista individual isolado que cria produtos de arte, e centra-se na construção de valor e sentido estético no efêmero cotidiano através da ligação relacional e a experiência. A arte comunitária gera práticas que buscam o envolvimento e a participação dos grupos sociais, com os quais trabalha em torno de suas próprias necessidades e circunstâncias impulsionando dinâmicas de transformação. Eles são diferentes nomes correspondentes a diferentes momentos históricos, contextos, preocupações e interesses, mas compartilham várias características fundamentais: a horizontalidade, a inter-relação entre artista, participantes e comunidade, o afastamento do trabalho artístico focado no produto permanente, o centro no processo, no efêmero, no cotidiano e no relacional, e a intenção crítica e transformadora. Talvez o termo práticas artísticas colaborativas seja o mais amplo de todos, pelo menos com essa intenção é usado neste texto.

3 Museus expandidos e práticas artísticas colaborativas

O museu faz parte principal dessa cultura artística na qual detectamos um deslocamento em direção ao plano horizontal desde sua verticalidade anterior. O museu da época moderna era a instituição que conservava o discurso de uma história sempre orientada para um suposto progresso, também no campo da arte, e legitimava com a sua inclusão ou exclusão um tipo de cultura, de identidade, em torno dos valores e referências da sociedade burguesa ocidental. As fortes mudanças que começaram com as vanguardas históricas foram materializando uma rejeição da concepção

conservadora, reprodutiva e fetichista do museu fechado e isolado da sociedade e da vida; os objetos encontrados de Marcel Duchamp deslocavam os fundamentos de aquele olhar sacralizante em torno do objeto e do artista; o espectador também seria deslocado para fora do círculo passivo em que se lhe vinha situando, enquanto outros modos de ação e interação surgiam.

A horizontalidade do museu vai da mão da do resto da cultura artística. O presente texto recolhe algumas práticas artísticas colaborativas que têm em comum, além da horizontalidade, desenvolver-se em diversas formas em torno do que aqui denominamos museu expandido: modos ampliados de utilizar práticas próprias do museu, em outros contextos sociais, em torno de elementos e coleções construídas pelos participantes a partir dos seus próprios contextos, experiências, biografias ou memórias, onde as justaposições e as interconexões entre elementos diferentes e distantes são mostradas em montagens provisórias como focos simbólicos de processos partilhados e como catalisadores de dinâmicas de interação, de renovação de olhares ou relatos, de reconhecimento e transformação.

O nosso conceito de museu expandido baseia-se no trabalho de reflexão desenvolvido por Walter Benjamin sobre a coleção como um espaço mágico onde elementos esquecidos, muitas vezes insignificantes, são reunidos provocando um olhar especial, apaixonado e transformador sobre suas peças; baseia-se também na idéia benjamiana de arquivo, como um dispositivo que organiza diferentes elementos em um ordem subjetivo, provisório e mutável, capaz de provocar inter-relações inesperadas e gerar constelações de significado (BENJAMIN, 2004). Nós também fomos inspirados por Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, um arquivo de imagens sobre a história da arte e da cultura que Warburg reorganizou repetidas vezes em diferentes combinações de imagens colocadas em painéis pretos, o que lhe permitiu rever e recriar constantemente os relatos da história e da cultura, renovando a visão de quem somos e do que fomos (WARBURG, 2010). Também levamos em conta Georges Didi-Huberman e suas reflexões, que remetem aos autores anteriores, em torno do arquivo e da coleção através da montagem, que ele entende como disposição e visibilidade da diversidade de elementos colocados juntos em inter-relação, causando assim diferentes linhas de interconexão e significados (DIDI-HUBERMAN, 2010). Para os três autores, a coleção é, portanto um espaço especial e poderoso, e a montagem conjunta de diversos elementos é a estratégia que abre diferentes formas de contemplação, que é capaz de gerar golpes de sentido, de atingir o espectador, de despertar a memória. Nossa ideia de um museu expandido considera essa tradição de pensamento e a coloca em relação também com as recentes estratégias de criação incorporadas pelos artistas em seu trabalho: a instalação, a intervenção no meio ambiente, a colaboração. Assim, entendemos que a combinação entre práticas artísticas colaborativas e uso das possibilidades do museu expandido, gera projetos e experiências bem diversificados e que são muito significativos e relevantes para as pessoas e comunidades que entram em relacionamento com eles de uma forma ou de outra.

4 Restauração paralela, crítica e colaborativa: *What's the Time in Vyborg?*

Laddaga coloca, como um exemplo de práticas artísticas mais interessadas em construir ecologias culturais que em produzir obras, o projeto iniciado em 2000 pela artista finlandesa norte-americana Liisa Roberts em torno da restauração da biblioteca de Vyborg (LADDAGA, 2006, pp. 11-12 e 69-81). Desenhada originalmente por Alvar Aalto ela foi construída por volta de 1930 na cidade de Viipuri, que pertenceu à Finlândia até 1944 e que foi posteriormente anexada pela Rússia sob o nome de Vyborg. Uma área limite com duas identidades em tensão, «um fantasma duplo: uma cidade remota, de fronteira, secundária no esquema soviético e, ao mesmo tempo, uma cidade que, do ponto de vista finlandês, era lembrada em fantasias e histórias» (LADDAGA, 2006, p. 69). Finalmente a biblioteca ficaria praticamente abandonada até sua reabertura em 1961, mas com danos irreparáveis. Nos anos 90 sua restauração começou, não sem conflitos e tensões políticas e sociais.

A artista Liisa Roberts concebe então um processo crítico e paralelo ao da restauração arquitetônica, interessada mais que na reparação física do edifício, no próprio processo de reconstrução de uma identidade complexa, na interação e as perspectivas dos habitantes, na experiência e a transformação dos olhares e na invenção e materialização de um espaço comum. Assim, ela começa seu projeto com uma oficina de escritura no auditório da biblioteca, aberta a adolescentes da cidade, com a colaboração de um psicólogo e um tradutor, para produzir roteiros baseados nas suas narrativas, conhecimentos, crenças e desejos relacionados à Viipuri / Vyborg, e tentar dar-lhe forma final de filme. A expansão da oficina estimulou o desenvolvimento e a exibição de inúmeros produtos a partir dessas narrativas: pequenos documentários sobre os processos desenvolvidos, que se visibilizavam assim na televisão de Vyborg ou St. Petersburg; cartazes colagens de imagens de arquivo, que foram colocadas em diversas localizações da cidade; planos subjetivos de Vyborg recolhendo descrições do presente vivido e das fantasias, desejos e possibilidades imaginadas...

Nas palavras de um dos participantes do projeto:

Uma das nossas principais conquistas é ter sido capazes de ver a cidade com novos olhos. A cidade resultou ter muitas facetas, muitas encruzilhadas e passagens, literal e figurativamente falando. Quanto mais trabalhamos, mais maneiras descobrimos de perceber a cidade. E isso acontece ainda mais quando compartilhamos as nossas percepções com os outros. (LADDAGA, 2006, p. 74)

É por isso que eles mesmos decidem expandir essas mudanças de percepção para outros e começar a fazer improvisações de cenas nas ruas, percursos performativos pela cidade guiados pelos adolescentes, visitando ou habitando estações, ônibus, casas, locais simbólicos e emblemáticos, e convocando a pessoas russas e finlandesas que tinham sido deslocadas, uma infinidade de artistas, jornalistas, arquitetos... Os participantes nas excursões, feitas em 2003, veem-se envolvidos em propostas performativas que envolvem criação de histórias, pesquisas, escrita, interações, descoberta de fotografias de si mesmos, grafite... Toda esta trama de proje-

tos derivados, de contribuições, experiências, interações e de percepções e ações diferentes às quotidianas no contexto da redescoberta levaria a uma abundância de material, imagens, palavras, que permitiram elaborar um filme, construído com fragmentos justapostas do processo, um palimpsesto de comentários dos participantes e de momentos vividos, imaginados, narrados, vistos, que se estreou no auditório desenhado por Aalto em Nova York, e uma exposição / instalação em 2004, *Vyborg Secrets - What's the Time in Vyborg?*, no museu de arte contemporânea de Helsinque.

Vale a pena parar na descrição de Laddaga sobre a instalação exibida em Helsinque dentro do projeto de Liisa Roberts (Figura 1):

[a instalação] propunha a reunião de uma diversidade de objetos domésticos e fotografias, artesanatos, móveis, documentos, para compor um espaço de várias dimensões no que foram distribuídas impressões, chaves, informações semienterradas. Quando entraram, os visitantes encontraram um enorme espelho, um relógio e uma sapateira semelhante à que pode ser encontrada na biblioteca de Aalto, na qual havia uma série de chinelos que eles poderiam usar no lugar dando em troca algum objeto que pudesse ser adicionado à instalação. De um lado estava um mapa de Vyborg em 1939 (e, no mapa, um panfleto com indicações) sobre uma escrivaninha cujas gavetas tinham colagens fotográficas dos subúrbios soviéticos de Vyborg. Sob a mesa, outro espelho refletia fotos da casa abandonada de um industrial finlandês dos anos 30. No centro da sala, um guarda-roupa soviético dividia o espaço e abrigava uma pequena exibição de breves peças de artistas de Vyborg. Sobre ele, havia xícaras que podiam ser levadas para uma mesa de cozinha que estava a alguns metros, sobre a qual tinha um livro sobre renovação de casas e utensílios para o chá. No fundo de cada xícara havia instruções para percorrer o livro de uma maneira particular: havia frases sublinhadas que podiam ser lidas como enigmas ou horóscopos. No teto, pendia uma construção feita de tampas [lembrando as da biblioteca de Alvar Aalto]. Numa parede, um vídeo mostrava uma visão de crianças brincando tirada desde as janelas do auditório. Em um canto, tinha uma pilha de livros. Em outro, um sofá finlandês enfrentava uma televisão onde os programas que os adolescentes tinham composto podiam ser vistos. Um terceiro espelho refletia incessantemente a constelação de objetos, sinais, filmagens, imagens. No chão, tinha brinquedos espalhados. (LADDAGA, 2006, p. 80)

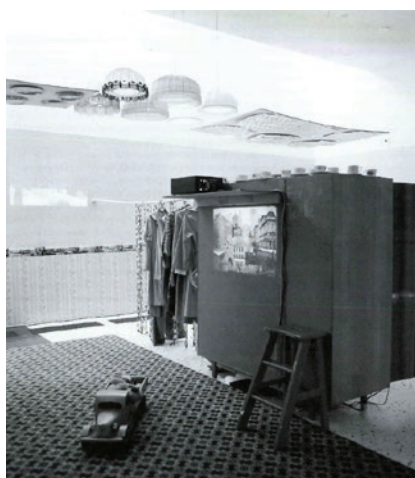


Fig. 1 – Liisa Roberts. Detalhe da instalação *What's the Time in Vyborg?* no Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinque.

Fonte da imagem: Wilson, Paul. *What's the Time in Vyborg? The Counter-Restoration of a Functionalist Monument*. *Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 9, Nº 2, 2012, pp. 17-30. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/futuante.9.2.0017>

A chamativa diversidade e abundância de elementos diferentes interconectados no mesmo espaço, assim preparados para um espectador atento e ativo, evoca a ideia de um museu expandido. A instalação de Liisa Roberts é uma montagem de uma grande diversidade de imagens e objetos, colocados juntos de maneira inter-relacionada como testemunho dos processos, situações e momentos vividos no projeto, das redes de colaboração constituídas e das intervenções através da arte no espaço urbano. Na instalação está presente a ideia de coleção como fixação provisória de um processo artístico mostrado através de uma multiplicidade de componentes originalmente distantes, mas de alguma maneira afins, e que se juntam em algo que se expande para a construção partilhada de sentidos, ao estranhamento do olhar habitual e a busca de outros modos de olhar o quotidiano, revisando seus recantos ou as suas áreas de sombra e propondo caminhos e percursos de transformação.

Com uma forma difícil de definir para os critérios, usos e concepções de uma cultura artística prévia, encontramos-nos aqui a prática artística entendida como um modo complexo de construção e restauração de vínculos, de criação de comunidades provisórias, de alteração de contextos reais e de transformação dos olhares. Como Claire Bishop recolhe de um texto inédito de Reinaldo Laddaga,

What's the Time in Vyborg? é difícil, talvez até mesmo impossível, valorizar como um projeto de arte, na medida em que os critérios do seu sucesso para os envolvidos não podem ser descritos como artísticos. O objetivo de Roberts e do grupo principal de *What's the Time in Vyborg?* não era simplesmente oferecer uma experiência estética ou intelectual a um público externo, mas facilitar a criação de uma comunidade temporária comprometida com o processo de resolver uma série de problemas práticos. O projeto aspirava a ter uma eficácia real no local onde acontecia. Portanto, qualquer valoração deveria ser ao mesmo tempo artística e ética, prática e política. (BISHOP, 2012, p. 19)

5 Museu efêmero em outro contexto: *Musée Precaire Albinet*

Concebido e desenvolvido pelo artista suíço Thomas Hirschhorn a partir de um acordo de colaboração com o Centro Pompidou e o Fundo Nacional da Arte Contemporânea da França, o projeto *Museu Precário Albinet* (Figuras 2, 3 e 4) é a criação e o funcionamento de um museu improvisado e efêmero, uma construção muito peculiar estruturada em quatro espaços principais e realizada precariamente sob a coordenação do artista, com madeira, plásticos, papelão, cabos, fita adesiva, por colaboradores vizinhos do distrito parisiense Landy, em Aubervilliers, um subúrbio marginal na periferia de Paris. Um lugar tensionado pelas diferenças raciais, religiosas, de procedência geográfica, de idade, por desemprego, exclusão social, mas onde também o artista tinha seu estúdio e onde uma das instituições importantes da arte contemporânea de Paris estava localizada, Les laboratoires, que propôs ao artista a realização de um projeto no e para o bairro. Albinet era o nome de uma unidade habitacional dentro desse bairro.

O artista convidou à comunidade para a criação e gestão compartilhada de um museu de arte contemporânea em Albinet. Eles construiriam o museu no bairro, durante um ano e meio, aonde iriam se trasladar e exhibir obras originais e algu-

mas reproduções de oito artistas contemporâneos fundamentais, contribuídas, de forma muito surpreendente, pelo Centro Pompidou e pelo Fundo Nacional da Arte Contemporânea.

Construído o *Museu Precário*, uma equipe de jovens do bairro, contratados e treinados por Thomas Hirschhorn, era responsável de procurar, recolher, embalar, transladar e instalar as obras e, posteriormente, da desmontagem e devolução às instituições; outros vizinhos prepararam a inauguração, recebiam aos visitantes, atendiam a exposição, segurança, informações, respostas às perguntas... Ofereceram-se também os recursos e atividades usuais em um contexto de museu, onde todos puderam participar: biblioteca, sala polivalente, café, oficinas para crianças ou adultos, conferências ou debates em torno do artista exposto... O componente lúdico e de celebração conjunta estava bem presente: refeições festivas compartilhadas no final da semana, excursões a lugares relacionados aos artistas...

As exposições foram realizadas na área central do *Museu Precário* durante oito semanas de 2004; em cada uma delas a exposição se renovava com outras obras e artistas, todos fundamentais na arte moderna e contemporânea (Dalí, Beuys, Warhol, Malévich, Mondrian, Léger, Duchamp e Le Corbusier). As obras colocavam-se rodeadas, não de espaço vazio, mas de recarregadas coleções de informações abundantes e variadas, comentários, reproduções ou outro tipo de materiais relacionados, colado tudo na parede, numa estética mais próxima ao grafite ou à montagem precária do quiosque que à apresentação institucional. O conteúdo dos textos não era apenas informativo, mas apaixonado, bem mais próximo ao fanatismo do espetáculo esportivo que ao silêncio e sobriedade de um texto curatorial.

Se os textos das paredes refletiam esse tom apaixonado, os momentos de traslado e manipulação das obras destilavam um forte componente ritual, quase religioso, tornando visível o valor único desses momentos vividos. De fato, como diz Laddaga, o próprio Hirschhorn afirma que o que ele procura é «gerar, no espaço da arte, o nível de energia coletiva e as formas de resposta características de eventos esportivos ou celebrações religiosas» (2010, p. 139). Essa certa teatralização em torno das obras e de sua instalação busca «reativar» os objetos pela comunidade, fugindo assim do papel passivo do espectador ou da contemplação distante e anestesiada. O interesse de Hirschhorn no *Museu Precário* não era desconstruir o museu como dispositivo cultural, mas contextualizá-lo de modo que a experiência positiva que a arte gera afetasse a uma comunidade que de outra forma não teria essa experiência. E, efetivamente, o museu como dispositivo de visibilidade, dignificação e ressignificação torna-se um núcleo que dinamiza e altera a forma como uma comunidade vê e é vista, os seus modos de se imaginar, os seus desejos e a sua realidade.

Em junho de 2004, o *Museu Precário* foi desmantelado em cerimônia pública, como destruição final e, ao mesmo tempo, celebração da criação, e foram sorteados os restos entre os assistentes. O livro que recolheria toda a experiência e um documentário que o artista elabora com todo o material gerado e os momentos vividos ficam como registro permanente do projeto uma vez desaparecido. O *Museu Precário* deixa muitas perguntas sem resposta, muitas delas desconfortáveis. Talvez no seu período de materialização e os seus dois meses de existência tenha sido, na

verdade, um dispositivo para perguntar respeito da arte, das pessoas, das identidades construídas e de viver juntos, não para dar respostas. Como em outros casos de práticas artísticas colaborativas, há seguramente um resultado não físico, mas social, e não externo, mas interno e compartilhado, outras alterações que não tem a ver com as mudanças físicas do território, mas com os lugares construídos e as pessoas que os habitaram e se reconheceram desde outros lugares, desde outro contexto dignificador.



Figs. 2, 3 e 4 – Thomas Hirschhorn. *Musée Precaire Albinet*

Fonte das imagens:

http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vue_2_0.jpg

<http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/bibliotheque.jpg>

http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/images/vernissage_duchamp_1.jpg

6 Coleção artística compartilhada e interligada: Coleção Vicinal Caxias do Sul

Concebido e desenvolvido pelo artista chileno Gonzalo Pedraza, no âmbito do programa de residência de artistas da 7ª Bienal do MERCOSUL, 2009, o projeto *Coleção Vicinal Caxias do Sul* (Figuras 5 e 6) consistia na coleta, análise, colocação, interconexão e mostra das perspectivas sobre as artes visuais dos moradores de um bairro da cidade de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, Brasil, através da coleta e exibição de obras de arte que eles possuíam, ou o que eles associavam a esse conceito. Sob a coordenação do artista, e uma vez percorrido o bairro, que suas diferenças culturais e sociais foram detectadas, que suas imagens diárias foram observadas, que foi escolhido o local onde concentrar o projeto, um grupo de coletores visitou as casas do bairro com o mesmo pedido recorrente: o empréstimo provisório de uma obra de arte. Os vizinhos decidem e escolhem que objeto ou imagem dar aos coletores, com os requisitos mínimos estabelecidos de não ultrapassar determinadas dimensões e que possa ser colocado em uma parede.

As obras são assim pouco a pouco e meticulosamente coletadas, e depois organizadas e analisadas, principalmente desde o ponto de vista daquilo que elas revelam respeito das ideias, atitudes, valores, crenças, senso de arte, as culturas artísticas de quem dão valor especial a essas obras e as incluem em suas vidas cotidianas. Na maneira dos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, as obras são agrupadas, reagrupadas, colocadas em diferentes combinações, percursos de leituras provisórias, procurando relâmpagos momentâneos de sentido através das múltiplas e cambiantes interações e os olhares que isso provoca.

Finalmente, a exposição completa das obras realiza-se com o mesmo sentido de intertextualidade, múltiplas interconexões, abertura a possíveis leituras sempre cambiantes e inacabadas a partir de tão grande heterogeneidade e diferença, por um lado, e de tanta familiaridade visual por outro. Como recurso expositivo, uma malha metálica é colocada do teto ao chão, onde as obras são fixadas, em uma enorme abundância, quase sem espaços vazios, no estilo dos antigos gabinetes de curiosidades, aqueles museus predecessores construídos nos lares de personagens com grande poder econômico e político, onde reuniam objetos e imagens muito especiais da mais variada natureza e procedência.

A *Coleção Vicinal* resulta ser finalmente um museu que, a partir do estranhamento do olhar sobre o familiar, revela as vidas e as subjetividades que estão por trás das obras expostas; revela-nos, nos dá de volta um olhar intensificado. É uma experiência de descoberta e aprendizagem sobre quem somos, quem são os outros, com quais tramas damos sentido aos nossos mundos.

A exposição em Caxias do Sul instalou-se na sala para exposições temporárias do museu da cidade. Sendo uma localidade com fortes raízes na imigração europeia, especialmente a italiana, no museu havia uma infinidade de objetos, móveis, ferramentas, que mostraram essa biografia migratória familiar bem presente entre os habitantes, desenraizamento, mistura de elementos de diferentes culturas. No entanto, como reflete o artista/curador do projeto *Coleção Vicinal*, Gonzalo Pedraza (2009,

p. 13), nem tudo eram luzes naquele museu, estavam faltando referências aos povos indígenas e qualquer outro tipo de história anterior ou presente fora da tradição europeia desejada.

A coleta de peças ficou a cargo de uma equipe de vinte coletores, co-curadores, assim considerados. Eles foram treinados para o projeto uma vez contatados entre a população. Cada um deles estava encarregado de um rádio de ação e um território dentro do seu espaço cotidiano habitual; embora, o artista ressalta que lhes considerar co-curadores implicava também delegar nestas pessoas poder e responsabilidade, pelo que sua busca de peças estava personalizada por aqueles matizes ou ideias particulares que eles mesmos desejassem incluir (PEDRAZA, 2009, p. 17), às vezes incorporando precisamente essa diversidade biográfica e de referências que a história predominante parecia ignorar. Outras figuras principais da *Coleção Vicinal* eram os colecionistas, os moradores de Caxias que cediam uma obra de arte para a coleção. Assim, com seus nomes e em muitos casos suas fotografias, co-curadores e colecionistas aparecem no catálogo do projeto, fazendo parte das atividades da 7ª Bienal do MERCOSUL.

Se o início do projeto, com os percursos urbanos, o conhecimento do contexto, os primeiros contatos com a equipe foi gerenciado pelo artista, a realização seguiu-se à distância através da comunicação eletrônica desde Chile, continuando com muito maior autonomia a equipe de co-curadores e colecionistas. Já de volta, 300 obras aguardavam a artista para a montagem, o que não seria fácil. Finalmente, organizaram-se em temas clássicos de naturezas-mortas, retratos femininos, masculinidade, paisagens e foram colocados ao longo das paredes da sala, do chão ao teto, invadindo o espaço. Assim mesmo, um documentário sobre o desenvolvimento do projeto e os percursos de busca e coleta de obras foi desenvolvido ao longo desse tempo e seria projetado na sala inicial do museu da cidade.

Nas palavras de Pedraza narrando o momento especial da inauguração da *Coleção Vicinal* no museu de Caxias do Sul:

Nós estávamos quase todos reunidos. Pessoas do museu, amigos, co-curadores, colecionistas e, claro, curiosos. Leu-se um discurso e desde o espaço em que eu estava pude perceber a distração causada pelo gabinete [...]. A praga de quadros era impactante, todos se moviam, argumentavam, adivinhavam de quem era. [...] as pessoas se tornaram espectadores ativos, davam as costas ao evento social que é uma inauguração. Ao momento de falar, eu afirmei que a coisa mais interessante do projeto acontece no momento em que ele é exposto, porque uma performance é gerada: na sala temporária do museu estavam reunidas pessoas que jamais se encontram, que jamais compartilham, que nem sequer se olham. (PEDRAZA 2009, p. 27)

Ao articular o projeto com a curadoria da área pedagógica da Bienal do MERCOSUL, ele teve continuidade em algumas escolas. Nos cinco centros educacionais que participaram, professoras e professores de arte foram instruídos no sentido básico do projeto para transladar aos seus estudantes: «deviam guiar o processo explicando às alunas e alunos que 'arte' era o que um limitado grupo de pessoas entendiam, e que, ao pedir uma 'obra de arte' a várias pessoas, materializavam-se suas ideias e as anteriores punham-se em questão» (PEDRAZA, 2009, p. 41). Cada escola escolheu seus

curadoras e curadores, de sete a quinze anos, e organizou seus próprios percursos de coleta, suas reflexões e discussões, interconexões de imagens e combinações de montagem.

Evidentemente, tanto na cidade como nas escolas as tarefas de recolher objetos e imagens múltiplos e distantes, reuni-los segundo certos roteiros provisórios descobertos entre eles, por juntos imagens e objetos portadores de visões e versões sobre o que é a arte, mas principalmente sobre quem são as pessoas por trás e na frente deles não eliminam as distâncias sociais e culturais, os traços dos processos de colonização, mas as materializam. E essa materialização permite a visibilidade e o reconhecimento desde outro lado, desde e para os olhares dos outros e, portanto, alguma possibilidade de transformação em algum grau. Assim, o promotor do projeto resume no seu final: «Terminar com algo que não acabou é uma parte essencial do projeto: espero que todos que participaram tenham sofrido algum tipo de mutação» (PEDRAZA 2009, p. 27).



Figs. 5 e 6: Gonzalo Pedraza. **Coleção Vicinal**, no museu de Caxias do Sul.

Fonte das imagens:

<https://caxias.rs.gov.br/2009/10/7a-bienal-do-mercosul-visite-a-colecao-vicinal>
<https://caxias.rs.gov.br/2009/10/colecao-vicinal-revela-conceito-de-arte-de-caxias>

7 Museu transitório e em trânsito: *Bus de la Memoria*

O *Ônibus da Memória* (Figuras 7, 8 e 9) é um museu móvel, que desenvolveu a artista norte-americana Suzanne Lacy e a antropóloga colombiana Pilar Riaño, dentro de projeto geral da *Pele da Memória*, entre 1998 e 1999 no bairro de Antioquia, em Medellín, Colômbia.

O bairro era um centro urbano afetado por abandono, deterioração, marginalização, tráfico de drogas, com múltiplas histórias de violência, morte e perda. Pilar Riaño aborda o conceito de «ferida social», descrevendo como nesse contexto «a dor e o sofrimento individual e coletivo são sentidos e resinificados como experiências sociais», e vice-se, «a ausência de processos comunitários para a elaboração do duelo e o desmantelamento da confiança social» (RIAÑO, 2005, pp. 95-96). Uma equipe multidisciplinar de historiadores, arquitetos, educadores e trabalhadores sociais, juntamente com líderes comunitários. ONG's e moradores do bairro criou um museu efêmero e itinerante em um ônibus escolar a partir de objetos de duelo, ausência ou lembrança doados por habitantes de Antioquia. No *Ônibus da Memória* os objetos são promotores de duelo precisamente por causa da exposição compartilhada dessa dor individual e a sua resignificação como uma ferida social naquele contexto artístico. Como expressa Pilar Riaño, foi um projeto de arte pública comunitária que promoveu «um espaço de reflexão coletiva sobre o passado, um espaço que permitiria olhar desde o presente os duelos individuais e coletivos para olhar para assim poder olhar para o futuro com um olhar que ajude à reconciliação e à convivência» (RIAÑO, 2005, p. 96).

Segundo Riaño, o bairro estava marcado de maneira invisível pelas histórias dos seus habitantes como um quebra-cabeça de palavras cruzadas; o acesso a um ou outro lugar dependia em grande parte de como alguém fosse percebido nas estruturas sociais do bairro, um lugar de lazer para um era um lugar de perigo para outro (LACY e RIAÑO, 2006). Decide-se construir o museu da memória em um ônibus escolar porque é um espaço que não pertence a nenhum lugar do mapa da dor do bairro e percorre todos eles; um espaço de interconexão que, em suas viagens, geraria novos contatos e fios invisíveis de vinculação. Um ônibus museu, artefato estranho capaz de acordar olhares renovados nas suas diversas deslocções, que «embaçam e atravessam as fronteiras territoriais para traçar uma rota simbólica rumo ao encontro das memórias. [...] oferece um espaço para lembrar e para transformar os atos de ver e lembrar em atos de reconhecimento» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 98).

Formou-se com vizinhos do bairro uma equipe de recoletores que visitou aos moradores de casa em casa solicitando o empréstimo de objetos especialmente carregados da memória de cada família, da sua dor e suas perdas. Eles também tentaram criar um relacionamento de proximidade e envolvimento para registrar os comentários sobre esses tesouros emprestados. A equipe coletou objetos e imagens conservados familiarmente como tesouros de valor especial, vestígios de ausência e

perda: cartas, cadernos, bonecos, documentos, fotografias, ornamentos, elementos da mais variada natureza contendo histórias de vida. Mas o trabalho daquela equipe abarcava outras tarefas fundamentais: eles desempenharam as funções de escuta, guia, espelho, testemunho, ressonância, apoio, empatia, reconhecimento. Pilar Riaño aponta que os coletores de objetos, mais tarde guias e guardiões do museu, se converteram ali em

professores de alfabetização de lembranças que compartilham as histórias [...], que acompanham ao vizinho ou à vizinha para quem o museu abre as veias da dor ou da nostalgia, que aprendem novas histórias que os visitantes contaram, que coletam impressões e comentários. O seu labor foi de escuta, mas também de testemunhas da força do ato de lembrar, dos modos pelos quais pessoas desconhecidas confiaram suas histórias íntimas e as maneiras pelas quais, na troca, eles se reconhecem, na dor ou na emoção compartilhada. (LACY e RIAÑO, 2006, pp. 98-99)

O *Ônibus da Memória* viajou pela cidade por dez dias, mas levou muito tempo e trabalho prévios de preparação, através de contatos com colaboradores, oficinas, reuniões, debates e muito tempo de celebrações finais, de entrega de cartas de esperança (textos com desejos de futuro escritos por cada participante para outros vizinhos), de reflexão, elaboração, devolução dos objetos... Em suma, uma experiência renovadora e transformadora, que atuava em muitas direções a partir da implicação, participação e da multidisciplinaridade, em torno de um museu móvel para a reconciliação, a ressignificação, a construção de outras histórias e reconhecimento desde um novo espaço compartilhado.

A proposta da artista Suzanne Lacy, os objetos do museu foram instalados no ônibus de forma a mostrar o seu valor especial e único, agrupados de acordo com diferentes linhas narrativas visuais. Assim colocados, os elementos da coleção são «artefatos carregados de história e potencial associativo» (p.101) que, seguindo Walter Benjamin, funcionam como catalisadores de lembranças vívidas, de sensações esquecidas, disparadores de memória involuntária capazes de trazer a lonjura do passado para o presente sob o olhar apaixonada do observador. Como exemplo, a ressonância das reflexões de Benjamin em um comentário escrito no livro de registro depois de contemplar a exposição: «Saí oprimido, comovido, estremeado. Os objetos, as vozes, as fotografias pulsam» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 101).

O arranjo das peças, sua montagem e interconexões entre elas, foi um dos principais componentes desse museu ampliado, e o olhar do espectador participante foi o outro. O momento detido da contemplação da coleção revelava-se como fundamental.

Quando os visitantes entravam no ônibus museu, estabeleciam incontáveis relações através de seus olhares e atos de contemplação: reativando a memória daqueles que os visitavam, reconhecendo objetos, encontrando pedaços da história que remontam às gerações passadas, compartilhando histórias, olhando e reconhecendo os rostos de muitos que morreram, contemplando em silêncio, lançando comentários rápidos que às vezes denotavam ressentimento e/ou desconfiança, convidando ao diálogo e compartilhando emoções e gerando inúmeras reflexões. (LACY e RIAÑO, 2006, p.99)

O *Ônibus da Memória* funcionava como um museu expandido e relacional, para o entrelaçamento de tempos, biografias e relatos; uma ponte «entre os moradores e sua história, entre os visitantes e os que emprestaram as peças, entre os vizinhos do bairro e os visitantes de fora, entre donos de objetos e os mesmos objetos resinificados na sua instalação no museu. [...] A arte e a memória ativam esse olhar relacional» (LACY e RIAÑO, 2006, p. 101).

Pilar Riaño explica que todo esse complexo processo artístico e relacional não muda completamente e por si só a malha de tensões e conflitos locais –seria ingênuo esperar pretende-lo– mas põe em movimento uma série de possibilidades de ressignificação cultural, de elaboração emocional e reflexiva, de pequenas reconciliações entre os participantes do projeto de arte comunitária (LACY e RIAÑO, 2006, p. 103).





Figs.7, 8 e 9: Pilar Liaño e Suzanne Lacy. **Bus de la Memoria**

Fonte das imagens:

<http://www.suzannelacy.com/skin-of-memory/>

8 Considerações finais: práticas artísticas e museus expandidos para a interação, visibilidade e transformação

Sendo as práticas artísticas colaborativas desenvolvidas para e com a comunidade, não se pode ignorar que uma comunidade não é uma coisa estável, mas sempre constituída de identidades múltiplas, em formação e mutação, que remete a realidades contraditórias, em tensão, em interação, complexas (PALACIOS, 2009, p. 207). A participação do público ou dos participantes não é homogênea nos casos apresentados, mas assume formas diferentes, como os níveis que Suzanne Lacy expõe a modo de círculos concêntricos dinâmicos, transitáveis e permeáveis: círculo central de pessoas que incorporam a concepção inicial do projeto, próximo círculo daqueles que desenvolvem o projeto e participam da autoria, círculo de voluntários e performers, círculo de audiência imediata que visita o projeto, círculo de audiência através da mídia e círculo final do público do mito e da memória quando o projeto torna-se parte da história, é lembrado e comemorado (LACY, 1995, pp. 178-180).

Cada projeto apresentado se enquadra em uma cultura artística onde as chaves de peso se deslocam do artista ao participante, do resultado ao processo, da obra única à coleção de elementos, do permanente ao efêmero, da contemplação distante à experiência, do isolamento à interação, da leitura única à superposição de relatos, da observação à transformação. Os projetos iniciais se ramificam no seu desenvolvimento, em grande parte dependendo do próprio processo e das questões emergentes que vão surgindo com as interações, envolvimento e contribuições dos participantes.

O dispositivo museu, em sua versão horizontal e ampliada, permite nos casos apresentados abrir e mostrar toda essa ramificação de olhares, experiências, relatos e interações. O museu assume nos projetos apresentados um significado ampliado e ele se expande em práticas e experiências de interconexão entre imagens e objetos distintos e distantes, de descoberta de constelações de sentido, de estranhamento do habitual, de abertura a outros olhares sobre um mesmo, os outros e o mundo. O museu expandido, nos casos selecionados, ajuda a gerar um contexto de interação,

de alteração da realidade cotidiana e de visibilidade, reconhecimento e valorização daquilo e daqueles que põem o museu em funcionamento ou participam nele, que o constroem no seu contexto.

As tarefas artísticas mais poderosas e simples nestes projetos e nestes museus inventados resultam ser olhar, selecionar, colocar, interligar, mostrar, documentar, reconhecer-se. Tarefas cotidianas não necessariamente consideradas como próprias da arte, que são realizadas dentro de uma cultura artística que se situa no plano horizontal, que se move na realidade e com as pessoas que nela habitam, para agir e transformar, onde são combinadas disciplinas como a arte, a história, a arquitetura, o trabalho social, a educação, onde são alteradas visões e versões habituais ou presumidas, e onde algumas chaves principais são participação, interconexões, experiência, ação, visibilidade, reconhecimento e transformação. Sendo assim, achamos que as práticas artísticas colaborativas, em suas diferentes manifestações e matizes, junto com os recursos da montagem e a instalação em torno a coleções de elementos geralmente aportados pelos participantes, que constroem um museu provisório onde eles são protagonistas que podem participar em diferentes graus de implicação, resultam um espaço de trabalho artístico e social significativo e promissório.

Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Madrid: Akal, 2004.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?** (Catálogo de exposición). Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / TF Editores, 2010.

KESTER, Grant. Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. **Efímera Revista**, Vol. 8, nº 9, e008, 2017.

LACY, Suzanne. (ed.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

LACY, Suzanne; RIAÑO, Pilar. Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory. **Art Journal**; Vol. 65, n.º 4, 97-112, 2006. Disponível em: <http://0search.proquest.com.cisne.sim.ucm.es/docview/223298024?accountid=14514>. Acesso em: 20 julho 2018.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. **Estética de laboratorio**. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

PALACIOS, Alfredo. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. **Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social**, 4, 197-211, 2009.

PEDRAZA, Gonzalo. **Coleção Vicinal Caxias do Sul**. 7ª Bienal do MERCOSUL. Porto Alegre. Fundação Bienal do MERCOSUL, 2009.

RIAÑO, Pilar. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. **Iconos. Revista de Ciencias Sociales**, nº 21, 91-104, 2005. Disponível em: <http://www.flacso.org.ec/docs/i21riano.pdf>. Acesso em: 15 dezembro 2016.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.