

A micropolítica e a dimensão invisível da coletivização das práticas artísticas em Portugal.

Raquel Ermida
(FCSH/NOVA)
anaraquel.ermida@gmail.com

Margarida Brito Alves
(IHA/FCSH/NOVA)
margaridabritoalves@gmail.com

Resumo

Nos últimos anos é possível observar uma tendência entre os artistas de se organizarem coletivamente. Trata-se de um fenómeno cíclico que pode emergir em momentos de incerteza política ou económica, como sublinha Grant Kester. Olhando para o caso português, uma tendência semelhante pode ser notada. Contudo, a História da Arte portuguesa carece ainda de um mapeamento destes coletivos e sobretudo de um apuramento das motivações que estão na origem da sua formação, bem como do impacto da coletivização do trabalho artístico nas artes plásticas (ao nível estético, dos meios e formatos, da dimensão autoral e também na redefinição do próprio conceito de arte). Considerando a noção de *comum artístico*, pretende-se analisar o papel de elementos como o conhecimento, a linguagem, os códigos, a informação e os afetos para a interação entre os elementos do grupo e a produção do trabalho artístico. Que tipo de semântica a base naturalmente dialógica destes coletivos permite criar? Que saber é este que se produz quando se trabalha em coletivo? Será que podemos falar especificamente de um *saber fazer artístico* que, quando fundado em coletivo, nos poderá levar a repensar o próprio fazer artístico e a ideia de arte? O que acontece à dimensão autoral do trabalho artístico quando produzido em coletivo? A presente investigação pretende determinar que fatores artísticos, políticos, económicos e sociais poderão estar na origem da criação de um coletivo de artistas e qual o seu contributo para a criação de um comum artístico.

Palavras-chave: Coletivo, Micropolítica, Comum artístico, Fazer artístico, Agir democrático

Introdução

Apresentação do tema e definição do quadro conceptual

A tendência de coletivização artística é um fenómeno que, crescentemente, tem vindo a ser objeto de reflexão e de estudo por diversos autores. Com efeito, G. Kester²⁴⁹ insiste que o fenómeno de coletivização dos artistas é cíclico e surge, sobretudo, em momentos de

²⁴⁹ Grant Kester é professor de História de Arte e o editor fundador da publicação FIELD (A Journal of Socially Engaged Art Criticism), sendo um dos primeiros autores a refletir sobre as práticas artísticas “dialógicas” ou “relacionais”.

grande incerteza²⁵⁰. Este trabalho quer, por isso, num primeiro momento, questionar, o *ratio essendi* da emergência de coletivos de artistas em Portugal, os seus diferentes contextos de formação, bem como o impacto da coletivização do trabalho artístico nas artes plásticas (ao nível estético, dos meios e formatos, da dimensão autoral e também na redefinição do próprio conceito de arte).

Considerando a noção de *comum artístico*, pretende-se analisar o papel de elementos como o conhecimento, a linguagem, os códigos, a informação e os afetos para a interação entre os elementos do grupo e a produção do trabalho artístico. Que tipo de semântica a base naturalmente dialógica destes coletivos permite criar? Que saber é este que se produz quando se trabalha em coletivo? Será que podemos falar especificamente de um *saber fazer artístico* que, quando fundado em coletivo, nos poderá levar a repensar o próprio fazer artístico e a ideia de arte? O que acontece à dimensão autoral do trabalho artístico quando produzido em coletivo?

Atentando à premissa de Antonio Negri de que o comum é uma condição biopolítica para a vida²⁵¹ e de que a democracia é uma forma da vida em comum, será que podemos pensar um coletivo de artistas como um espaço de liberdade onde as singularidades podem coexistir, sugerindo modos particulares de partilha e de criação do *comum*? Quais os limites desta coexistência e quando é que esses limites poderão pôr em causa a continuidade do coletivo? Terão os coletivos de artistas potencial de redefinir aquilo que entendemos por *agir democrático*? Que elementos históricos, políticos, sociais, económicos ou artísticos se revelam determinantes no emergir da prática artística coletiva e na construção desse comum em Portugal?

Apesar de o fenómeno de coletivização ter vindo a merecer a crescente atenção de inúmeros autores, considerando-se que a coletivização é uma tendência evidente no campo artístico, revela-se necessário colmatar a ausência de uma reflexão semelhante em Portugal, procedendo-se à realização de uma primeira historiografia sobre os coletivos de artistas portugueses. Para além disso, considera-se ainda de grande relevância proceder-se a uma reflexão sobre a prática artística coletiva como uma forma particular de construir o *comum*, face aos desafios que historicamente têm vindo a ser colocados à noção de democracia, obrigando-nos a redefini-la e a repensar o lugar dos próprios coletivos nas artes e na sociedade.

Objetivos e Metodologias

A fim de constituir o corpo teórico que dará forma a esta dissertação, podemos identificar dois momentos fundamentais do projeto, são eles: a elaboração e análise do mapeamento historiográfico dos principais coletivos portugueses, desde os anos setenta, até à atualidade; e, por fim, a observação e experimentação de um número ainda a definir de casos de estudo, cuja escolha será feita no decorrer da própria investigação, com vista à construção de uma reflexão e análise críticas de acordo com as questões acima enunciadas.

²⁵⁰ KESTER, G. – The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context, p. 7.

²⁵¹ Cf. NEGRI, A. – A Constituição do Comum.

Pretende-se, assim, fazer um mapeamento das principais formações coletivas em Portugal, desde os anos setenta até à primeira década deste novo século. Embora o espectro temporal seja alargado, ao longo da investigação, procurar-se-á dar maior atenção aos períodos em que se verifique a formação de um maior número de coletivos de artistas, tendo-se por objetivo destacar projetos de maior relevância segundo os contextos em que emergem, as metodologias adotadas, o tipo de práticas, a semântica colaborativa destes grupos, bem como a dimensão estética da produção colaborativa. Por outro lado, pretende-se ainda compreender que dinâmicas artísticas, políticas ou económicas poderão estar na origem de uma maior ou menor tendência de coletivização em determinados períodos.

No que diz respeito à seleção dos estudos de caso, a escolha incidirá sobre coletivos que tenham sido determinantes para uma redefinição do campo artístico e que, de algum modo, respondam à questão de investigação: poderá um coletivo de artistas pôr à prova a ideia de comum e redefinir o agir democrático?

Do ponto de vista metodológico, a investigação servir-se-á de disciplinas como a Sociologia e a Antropologia, nomeadamente do método etnográfico²⁵², pretendendo-se a realização de entrevistas a artistas e outros agentes culturais, a observação participante (sempre que possível) do trabalho de coletivos, bem como a análise discursiva e documental. O objetivo passa pela construção de um arquivo da própria investigação com documentação respeitante a atividades, performances, exposições e análise das produções desses coletivos, bem como de outros documentos de igual relevância, tais como obras de arte ou eventos coletivos, catálogos, livros de artista, entre outros elementos que possam ser incluídos numa base de dados a ser crítica e cuidadosamente analisada.

No final da investigação, é expectável que a dissertação tenha a seguinte configuração:

1. Fundamentação teórica do tema e contextualização histórica do fenómeno de coletivização na Europa e nos EUA.
2. Contextualização do caso português.
3. Apresentação do mapeamento historiográfico dos coletivos de artistas portugueses, contendo uma análise crítica global ao fenómeno de coletivização em Portugal.
4. Apresentação e discussão dos casos de estudo à luz dos conceitos de *saber fazer artístico*, *comum artístico*, *construção do comum* e *redefinição do agir democrático*.
5. Considerações finais.

Desenvolvimento

Sobre uma tendência de coletivização nas artes

²⁵² “A research method located in the practice of both sociologists and anthropologists, and which should be regarded as the product of a cocktail of methodologies that share the assumption that personal engagement with the subject is the key to understanding a particular culture or social setting. Participant observation is the most common component of this cocktail, but interviews, conversational and discourse analysis, documentary analysis, film and photography, life histories all have their place in the ethnographer’s repertoire”. Cf. JUPP. V. – The Sage Dictionary of Social Research Methods, p. 101-103.

“Insistance cent fois énoncée, mille fois rencontrée: on n’est pas groupe, on le devient. La possibilité de ce devenir est donc à construire”²⁵³.

Com efeito, no paradigma contemporâneo assente no neoliberalismo, o que nos é dado como natural e espontâneo é a desconstrução do comum e a produção de um indivíduo isolado e *détaché*, como é observado na obra *Micropolitiques des Groupes*. Pelo que constituir um grupo não representa a norma, mas antes algo que implica uma escolha consciente: a de construir um sujeito coletivo e, ao fazê-lo, a de criar novas formas de agenciamento.

A questão que se coloca é: como? Como criar essa possibilidade e estabelecer as precondições para a formação de um grupo acontecer? Como se tornar um coletivo e para que fim?

A recente problematização da proliferação de grupos e de práticas artísticas coletivas – Alan W. Moore já se referiu inclusivamente a uma *mainstreamization* dos coletivos²⁵⁴ - e a tentativa de compreensão da relevância e da urgência da coletivização do trabalho artístico, têm permitido concluir que os contextos espaço-temporais associados a questões de ordem política, econômica, história, ética e naturalmente artística, revelam-se determinantes naquilo que são as condições de formação de um coletivo de artistas. Grant H. Kester sublinha que o fenómeno de coletivização é “parte de um paradigma cíclico” e que esta tendência revela bastante sobre o momento político que vivemos e sobre a história da arte moderna²⁵⁵. Também Sandra Vieira Jürgens partilha da opinião de que as formas de coletivismo na arte “surgem ciclicamente reabilitadas e referenciadas em contextos determinados, enquanto disposições críticas perante as instituições, o mercado e a conceção romântica de artista”²⁵⁶. A interpretação dos coletivos de artistas como figuras de resistência e de oposição vem particularmente de escolas de pensamento que emergem de um contexto capitalista e sobretudo em oposição a esse sistema, onde o coletivismo tende a assumir uma conotação ideológica e intencional.²⁵⁷ A formação de um grupo vem muitas vezes contrariar um *status quo* e criar as bases para o desenvolvimento de modos alternativos de existir e de impulsionar a emergência de novas subjetividades.

Uma análise retrospectiva às últimas décadas do século XX permite-nos identificar um sem fim de projetos coletivos que surgiram como resposta a determinadas circunstâncias conjunturais de ordem política, institucional ou por uma necessidade de extravasar os limites impostos pelo próprio sistema artístico.

Se recuarmos até à década de sessenta, deparamo-nos com projetos como o grupo *Fluxus*,

²⁵³ VERCAUTEREN, D. [et al] - *Micropolitiques des Groupes*. Pour une écologies des pratiques collectives, p. 7.

²⁵⁴ “In recent years, collectives have become regular actors in the art world on all levels. The collective as an art idea has been mainstreamed”. Cf. MOORE, A. – Artists’ Collectives: Focus on New York, 1975-2000, In STIMSON, B. e SHOLETTE, G. Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism*, p. 215.

²⁵⁵ KESTER, cit. 2, p. 1-7.

²⁵⁶ JÜRGENS, S. V. - Trabalho Coletivo: Atividade Artística na Esfera da Economia Informal, p. 86.

²⁵⁷ Podemos repetidamente encontrar esta ideia em *Collectivism After Modernism* por autores como Rachel Weiss em “Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989”, p. 116; Chris Gilbert em *Art&Language and the Institutional Form in Anglo-American Collectivism*, p. 77; Okwui Enwezor em *The Production of Social Spaces as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes*, p. 224.

tutelado por George Maciunas, com um carácter internacional e cuja ação se centrava na crítica ao “estatuto exclusivista da arte”, reclamando uma dimensão comunitária da experiência artística que se opusesse à mercantilização das artes e ao estatuto do artista; já no virar da década, não é possível deixar de destacar o trabalho do grupo *Art Workers Coalition* e as inúmeras ações levadas a cabo no sentido de defender as condições de trabalho dos artistas e a tentativa de criar uma forma de trabalho comunitária e horizontal que se diferenciava do plano institucional, no qual a componente experimental das artes era ignorada²⁵⁸. E os exemplos multiplicam-se ao longo dos anos oitenta e noventa, nos quais grupos como o *Border Arts Workshop*, *Group Material*, *REPO History*, *Guerrilla Girls*, *Gran Fury*, *Plataform*, *WockenKlausur* e o *Grupo Etcetera* vão promover um trabalho que joga com questões autorais, com a relação do artista com a audiência, num registo ativista e de posicionamento político²⁵⁹.

No caso português, o que se tem verificado, é que a coletivização da produção artística tem contribuído, em vários momentos, para gerar uma espécie de curto-circuito não só dentro do sistema comercial das artes, como também no quadro institucional e político.

Ainda antes da revolução de 1974, podemos encontrar uma vasta lista de coletivos, de carácter mais ou menos informal, cuja ação se revelou determinante na afirmação do trabalho artístico perante as adversidades impostas pelas circunstâncias políticas da ditadura²⁶⁰. Do *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* (surgido ainda nos anos 50), à *Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas* (Porto – 1963) de onde sai o grupo *Os Quatro Vintes* composto por Ângelo de Sousa, Armando Alves, José Rodrigues e Jorge Pinheiro (1968 – 1972) ou a outros projetos de carácter coletivo e independente, tais como o *Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.Co* (1973), aberto a novas experiências pedagógicas, de experimentação e de divulgação artística, ou ainda à *Galeria Alvarez* no Porto e à *Ogiva* em Óbidos, vêm desempenhar um papel de descentralização de grande importância, por um lado, e de afirmação de uma atitude de vanguarda do ponto de vista artístico, por outro.

Na segunda metade da década e com o momento histórico da viragem para a democracia, vamos ainda encontrar projetos como o *Grupo Acre* (1974) cuja ação visava romper com a arte elitista e comercial, defendendo a incorporação de valores como a colaboração e a participação; o *Grupo Puzzle* (1975) formado por artistas de Coimbra e do Porto; o *Grupo Cores* ou ainda o *Colectivo AZ*, entre muitos outros²⁶¹. Relativamente aos coletivos *Grupo Acre* e *Grupo Puzzle*, a historiadora Isabel Nogueira sublinha que: “A seu modo, ambos os agrupamentos se assumiram como portadores de uma linguagem plástico-performativa inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente

²⁵⁸ JÜRGENS, S. V. – Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX, p. 86-89.

²⁵⁹ KESTER, cit. 2, p. 4.

²⁶⁰ Sandra Vieira Jürgens, referindo-se aos anos 60 e ao surgimento nesta década de um conjunto de estruturas, associações culturais e espaços alternativos às instituições oficiais do regime, com práticas e iniciativas independentes de fins comerciais, a autora destaca que “Estes foram igualmente anos em que observamos o crescimento do número de projetos auto organizados por artistas que, sem terem instalações fixas de apresentação, aconteceram numa geografia variável de espaços, com recurso a modelos coletivos de produção, de autogestão e difusão de arte singulares, que nessa medida alcançam uma liberdade de ação de grande significado político e cultural, sobretudo atendendo ao contexto da ditadura portuguesa”. Cf. JÜRGENS, cit. 10, p. 235.

²⁶¹ Cf. JÜRGENS, cit. 10, Parte II: Cultura Artística e Alternativa, p. 179 – 364.

interventiva”²⁶². O período que se segue será marcado por uma nova pujança no mercado galerístico que, segundo Rui Mário Gonçalves (1974), não fará com que os artistas se deixem de organizar em exposições coletivas, ainda que possamos verificar uma espécie de abrandamento desta tendência de organização em coletivo²⁶³.

Os anos oitenta, por seu turno, de acordo com Vieira Jürgens, irão assistir a um regresso à pintura e à passagem do conceptualismo ao neo-expressionismo e das vanguardas à pós-modernidade. Para a autora, os anos oitenta irão constituir uma reação aos anos setenta sem que, ainda assim, estes deixem de ser pautados por experiências de improvisação e de interdisciplinaridade. Marca disso é a ação do *Grupo de Belém*, formado após a *Alternativa Zero* e cujas obras, de acordo com Jürgens, evidenciam sinais de esgotamento das perspetivas conceptuais. Em 1983 irá surgir o *Movimento Homeostético* que procurará reagir à monopolização do panorama artístico pelos artistas com uma carreira mais consolidada. Como constata Isabel Nogueira, “Entre exposições, manifestos e canções, abraçaram uma estética irónica e corrosiva, de certo modo característica de uma pós-modernidade. Na verdade, o grupo terá espelhado um contexto eufórico e mundano, desvinculando a obra de arte de todas as dececionantes ideologias sociais e artísticas, ultrapassando o individualismo através do diálogo, da ação e da interação. O discurso revestiu-se de metáforas e de analogias perante o presente contemporâneo, no contexto de uma nova sociedade”²⁶⁴. Há ainda que notar o surgimento de coletivos como o *Artitude: 01* (1979 – 1985), o *Grupo Missionário* (1983) ou ainda o *Colectivo Ases da Paleta*, já no final desse período.

Na década que se segue, observa-se, tanto do ponto de vista internacional, como nacional, uma crescente militância no campo das artes. Grant Kester refere que os anos oitenta e noventa testemunharam a ascensão de uma poderosa ordem económica neoliberal, dedicada a eliminar todas as formas de coletividade ou resistência pública face à primazia dos valores neoliberais²⁶⁵. Tal facto levou à emergência de novos espaços de contestação e de tentativa de oposição à nova ordem dominante. No caso português, Alexandre Melo notará que os anos noventa serão marcados por um período de recessão no mercado artístico²⁶⁶ e que, portanto, como atenta Vieira Jürgens, os artistas procurarão se apoiar “no seio da comunidade interpares”, ao verem-se confrontados com um apoio insuficiente do ponto de vista institucional. A autora refere a *autonomia* como a nova perspetiva sob a qual os artistas irão desenvolver o seu trabalho, dando “expressão coletiva à sua presença no campo artístico”²⁶⁷. Neste período há então que notar o trabalho de coletivos como a *Galeria Continente*, surgida ainda no final dos anos oitenta, a *Galeria Zero* (1992) ou ainda os *Autores em Movimento* (focados na procura de uma individualidade e de uma intervenção pessoal, definindo-se como um coletivo de natureza informal e rejeitando a noção de grupo), o *Boqueirão da Praia da Galé* ou o *Art Attack* (1996 – 2003; promovem o intercâmbio de experiências entre jovens artistas e artistas já estabelecidos). Em 1994 será ainda criada a ZDB, espaço cultural lisboeta que se tem mantido uma referência até aos dias de hoje. Este é um período marcado pela figura do artista-curador, procurando-

²⁶² NOGUEIRA, I. – Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo, p. 43.

²⁶³ Apud JÜRGENS, cit. 10, p. 264

²⁶⁴ NOGUEIRA, cit. 23, p. 133.

²⁶⁵ KESTER, cit. 2, p. 5

²⁶⁶ Apud JÜRGENS, S. V. – Instalações Provisórias, p. 389.

²⁶⁷ JÜRGENS, cit. 10, p. 391.

se questionar os valores culturais dominantes, os princípios do carreirismo artístico, as instituições e as pretensões económicas por detrás do mercado das artes²⁶⁸.

Com o virar do século, continua-se a registar uma forte atividade artística ao nível dos coletivos. No Porto vamos encontrar projetos como o *WC Container*, *Caldeira 213*, *Atmosferas*, *Salão Olímpico*, *Mad Women In The Attick*, *a Sala*, *Uma Certa Falta de Coerência*, *Espaço Campanhã*, entre muitos outros que evidenciam uma vitalidade da cena artística portuguesa dita alternativa e demonstram como a organização dos artistas portugueses em coletivos tem-se relevado uma tendência ao longo do período em análise. Como constata Vieira Jürgens, “vistos inicialmente como fenómenos estranhos ao circuito, com modos de organização coletiva baseada em regimes de trabalho auto-organizado, viriam a adquirir posteriormente um estatuto mais consolidado”²⁶⁹. Neste sentido, impera, por isso, a necessidade de proceder a uma análise, não só das circunstâncias de formação desses coletivos, como também das especificidades dos períodos em que essa tendência se verifica de forma menos significativa e das implicações que o trabalho em coletivo terão tanto na dimensão estética, como no próprio panorama e mercado artísticos.

Sobre a formação de um coletivo e a construção de um comum artístico

De acordo com as investigadoras em artes visuais Liliane Schneider e Catherine Quéloz, um “coletivo de artistas é um grupo de artistas que toma a iniciativa de trabalhar em conjunto, de modo frequente, sob uma orientação e objetivos comuns”²⁷⁰. Para as autoras, um coletivo é atravessado por um processo duplo: “por um lado, o indivíduo age sobre o grupo contribuindo com as suas próprias características. Por outro, o reconhecimento do grupo e o seu modo de funcionamento contém a identidade do membro”. A pertença a um coletivo implica, por isso, um processo de *desindividualização*²⁷¹, conceito proposto por Michel Foucault. Ao entender o indivíduo como um produto gerado a partir das relações e tensões de poder, o processo de desindividualização vem permitir escapar ao isolamento produzido pelas ideologias dominantes. Para Foucault, é importante afastar a ilusão de que fundar um grupo passa por gerar consensos e uma colaboração orgânica entre indivíduos hierarquizados. Pelo contrário, a proposta de Foucault é a de que o grupo se torne um gerador constante de *desindividualização*. O grupo será então um encontro de singularidades que se unem em torno da busca por um comum. Mas a instituição do comum, para ser efetiva e produzir uma emancipação para aqueles implicados no processo, deverá manter-se essencialmente heterogénea e aberta à multiplicidade, rejeitando princípios de homologação, assim como a imposição de ordens, relações de poder ou de estruturas hierárquicas.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ JÜRGENS, cit. 8, p. 86.

²⁷⁰ QUÉLOZ, C. e SCHNEITER, L. - L'art collaboratif. Splendeurs et misères.

²⁷¹ “N'exigez pas de la politique qu'elle rétablisse les *droits* de l'individu tels que la philosophie les a définis. L'individu est le produit du pouvoir. Ce qu'il faut, c'est *désindividualiser* par la multiplication et le déplacement les divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit les individus hiérarchisés mais un constant générateur de *désindividualisation*”. Cf. FOULCAUT, M. - Dits et Ecrits, III, p. 135.

Como constatou o químico Michael Polanyi²⁷² e mais recentemente o filósofo Harry Collins²⁷³, o conhecimento produzido através de processos coletivos não assume somente a forma de um conhecimento explícito, mas possui também uma dimensão tácita, indizível. Trata-se de um *conhecimento coletivo tácito* (CTK – Collective Tacit Knowledge). Este tipo de conhecimento apenas pode ser adquirido e compreendido através da presença, do fazer-se parte de uma determinada realidade coletiva, não podendo ser verbalizado.

Neste sentido, seria, portanto, necessário compreender como tornar público o processo de formação de um grupo e o conhecimento produzido através de práticas coletivas, questionando-se que estratégias podem ser adotadas de forma a lidar com esta dimensão invisível e dissipar os níveis de opacidade, tornando-os em algo visível, tangível. Para tal, é necessário refletir sobre uma outra noção afim a este projeto - o conceito de *micropolítica*. Contrariamente à noção de macropolítica, que se refere aos programas, agendas e a tudo o que um grupo produz e que possui uma dimensão visível, a *micropolítica* designa uma esfera privada: os modos de funcionamento internos, as dinâmicas e as relações que se encontram num nível abaixo daquilo que a superfície nos permite alcançar, incluindo a forma como o poder é distribuído e gerido. Como constata Thierry Muller, Olivier Crabbé e David Vercautern, a tendência geral é a de nos focarmos no plano da macropolítica, “sur les mobiles explicites du groupe, sur les programmations à effectuer et sur les agendas à remplir”, negligenciando o nível micropolítico, que diz respeito aos “effets produits par les comportements que nous avons appris à avoir en collectivité (à l’école, dans nos familles, dans nos premières expériences de groupe...) sur nos réunions, sur le ton et dans les mots que nous utilisons, sur nos attitudes corporelles, sur le temps que nous nous donnons, sur l’ambiance qui règne dans nos locaux ou lors de nos actions”²⁷⁴.

Por outras palavras, o substrato dos gestos, das atitudes corporais, a postura ou o modo como posicionamos o corpo, talvez pela dimensão reservada a que são naturalmente confinados, tendem a tornar-se algo irrelevante e secundário. O foco encontra-se, na maioria dos casos, no visível. O que muitas vezes se descure é que estas duas dimensões se encontram intimamente relacionadas, uma vez que aquilo que nos é dado a ver é enformado por aquilo que é relegado para um plano escondido. Os autores de *Micropolitiques des Groupes* reforçam que o corpo é político e assim também o é a forma como os indivíduos se relacionam entre si. Pelo que o espaço intersubjetivo, assim como as questões de autonomia, auto-organização e a forma como o poder é gerido dentro de um coletivo revelam-se fundamentais, por se tratarem de elementos decisivos na constituição do comum.

Este modo particular de construção do comum, ou se preferirmos, de um *comum artístico*, teve implicações claras na natureza das práticas artísticas contemporâneas, na histografia da arte, mas também do ponto de vista teórico. Sandra Vieira Jürgens, referindo-se ao caso português, destaca que os coletivos abriram horizontes de trabalho e de atuação mais flexíveis, fora do quadro regulamentado das instituições, assim como um largo impacto no aparecimento de galerias, cooperativas, projetos e espaços geridos por artistas, que permitiram propagar práticas, teorias, modos de produção que não se encontravam no

²⁷² POLANYI, M. - The Tacit Dimension.

²⁷³ COLLINS, H. - Tacit and Explicit Knowledge.

²⁷⁴ VERCAUTEREN, cit. 5, p. 8

espaço de visibilidade e de circulação no sistema museológico e galerístico²⁷⁵. Será por isso objetivo desta investigação, num primeiro momento, compreender de que forma os princípios de constituição do comum que estão na base de criação de um coletivo de artistas, permitem ou podem permitir a emergência de certas práticas artísticas, a redefinição da ideia de arte e a reformulação dos discursos, assim como da experiência de exposição, dentro daquelas que são as especificidades do caso português.

Este exercício passará por uma análise de como esse *instituir do comum* é, por um lado, determinado por todo um contexto externo ao grupo e que se encontra implicado na formação do próprio grupo – contexto esse a que subjazem fatores políticos, culturais, éticos e artísticos que constituem o *ratio essendi* da formação desses mesmos grupos; e como, por outro lado, esse mesmo contexto terá naturalmente um impacto em toda a dinâmica interna dos coletivos, onde se jogam os vários elementos acima enunciados. Todavia, pensar a ideia de uma *fabricação do comum*²⁷⁶ artístico, não nos deve limitar a uma reflexão exclusiva ao campo artístico. Pelo contrário, esta investigação procurará alargar o seu âmbito de análise, pretendendo-se não só pensar a ideia de construção de um comum através de um certo saber fazer artístico, mas sobretudo ir mais além na análise do ponto de vista etimológico, ontológico e sobretudo filosófico do próprio conceito de constituição do comum. Porquê, no entanto, dirigir a nossa atenção a um conceito que permanentemente se vê investido de inúmeras reformulações de sentido e de reflexão? Recuando à questão que orientará esta investigação, porquê procurar compreender como o comum artístico e um certo saber fazer artísticos poderão ser capazes de pôr à prova a ideia de construção da vida em/do comum, redefinindo o agir democrático e o conceito de liberdade pela diferença?

Para Antonio Negri, o comum revela-se uma condição biopolítica para a vida, passando pelo exercício que as singularidades fazem desse espaço comum, pelo modo como exercem esse espaço comum, sublinha²⁷⁷. Michael Hardt e Antonio Negri frisam que o comum não se limita aos recursos naturais, sendo que a sociedade também contribui para a sua construção através da língua, da produção de conhecimento, códigos, informação, emoções e afetos. Estes elementos, ao constituírem um produto das interações sociais e facilmente serem partilháveis, garantem que valores como a criatividade, a arte e outras formas de expressão não percam a sua potência²⁷⁸.

No rescaldo da eleição de Donald Trump como Presidente dos EUA, o antropólogo britânico Tim Ingold relembra John Dewey e a importante premissa de que a democracia é uma forma de vida em comum²⁷⁹. Pelo que a ideia de comum e de democracia estão implicadas e são inevitavelmente consequentes uma da outra. Roberto Esposito, em *Communitas*, refere a vida em comum como a forma através da qual os indivíduos se podem diferenciar. É, portanto, uma forma de diferença ou de diferenciação²⁸⁰.

²⁷⁵ JÜRGENS, cit. 8, p. 86

²⁷⁶ Termo utilizado pelo antropólogo inglês Tim Ingold no sentido de construção, de fazer comum, aquilo que se dá em conjunto, ao comum. Cf. INGOLD, T. - Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi.

²⁷⁷ NEGRI, cit. 3.

²⁷⁸ Apud DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal. - Community Art. The Politics of Trespassing, p. 4.

²⁷⁹ INGOLD – cit. 26, p. 165.

²⁸⁰ ESPOSITO, R. – Communitas. The origin and Destiny of Community, p. 31.

Num período em que o conceito de democracia se vê uma vez mais colocado à prova face aos desafios políticos e económicos de cariz globalizante, Ingold considera fulcral que façamos uma reflexão sobre aquilo que pensamos ser hoje a democracia e sobretudo resgatar o conceito de liberdade. Não de uma liberdade que se obtém a qualquer preço, mas de uma liberdade pensada a partir de uma certa ideia de comum. Um dos grandes problemas da democracia hoje, refere o antropólogo, é o seu afastamento de um pensamento da vida social a partir do comum. Sendo o comum um espaço de multitudine²⁸¹ e consequentemente de diferenciação, ele é também um espaço de liberdade²⁸².

Neste sentido, pensar os coletivos de artistas e a construção de um comum artístico, é pensar numa forma particular de se fabricar o comum, que nos permite igualmente pensar a democracia contemporânea e encontrar outras formas de se viver em comum, de se ser livre e de se agir democraticamente. No caso concreto deste projeto, procurar-se-á pensar estas questões à luz das especificidades políticas e artísticas do caso português.

Considerações finais

1. Pensar a micropolítica de um coletivo de artistas é pensar a construção de um *comum*, de um comum que se constrói a partir de um *saber fazer artístico* e que pela sua especificidade, dá origem a condições particulares de se constituir e de se ser grupo.

A micropolítica de um coletivo é o agenciar ou o re-agenciar das relações, um sistema ecológico, refere Vercauteren, cujo campo de heterogeneidade permite que se estabeleçam ligações que definem o seu *grau de potência*²⁸³, isto é, o modo como os elementos de cada grupo convocam as suas sinergias a fim de potenciá-las e desenvolvê-las naquilo que é o seu plano de ação. São essas ligações, as sinergias em forma de potência, que constituem o *comum*. Por esta razão, ele não é determinado pelo simples fenómeno de pertença ao grupo. Ele é antes um compromisso que leva o sujeito a procurar sair de si para ir ao encontro do seu coletivo, como sublinha Bataille²⁸⁴. O coletivo, ao ser múltiplo em singularidades que partilham em *comum*, é capaz de produzir novas subjetividades através da cooperação e da comunicação e, ao fazê-lo, produz novas subjetividades²⁸⁵.

Nesta investigação, pretende-se dar particular ênfase à dimensão micropolítica dos coletivos, por se considerar ser nesse espaço intersubjetivo em que os elementos de um grupo se relacionam entre si, que se jogam questões relativas à autonomia dos seus constituintes, se partilham gestos, palavras e tons, se trabalha a forma como o poder é gerido, sendo a partir daí que se poderá refletir sobre a verdadeira natureza da colaboração. Procurar-se-á, por isso, compreender de que forma os artistas, cuja prática é tradicionalmente moldada pelo trabalho individual, desenvolvem estratégias de colaboração. Pretende-se ainda avaliar os diferentes tipos de colaboração que poderão

²⁸¹ Segundo Michel Hardt e Antonio Negri, multitudine designa “an active social subject, which acts on the basis of what the singularities share in common. The multitude is an internally different, multiple social subject whose constitution and action is based not on identity or unity (or, much less, indifference) but on what it has in common”. Cf. HARDT, M. e NEGRI, A. – Multitude, War and Democracy In The Age of Empire, p. 100.

²⁸² INGOLD, cit. 26, p. 167.

²⁸³ VERCAUTEREN, cit. 5, p. 86

²⁸⁴ POURHOSSEINI, B. - La communauté chez Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, et Maurice Blanchot: du politique à l'art, p. 22

²⁸⁵ HARDT e NEGRI, cit. 31, p. xiii

existir dentro de um coletivo, sabendo-se que, ao não constituir uma estrutura fechada, o coletivo pode estabelecer outro tipo de colaborações entre si e com outras entidades. Como avaliar essas colaborações? Será possível categorizá-las? Poderão diferentes níveis de colaboração determinar níveis de importância ou de igualdade distintos dentro do grupo?

O que distingue o trabalho de um coletivo das práticas colaborativas? De que modo se podem cruzar ou divergir? Poderá a prática artística em coletivo ser responsável por uma nova forma de conhecimento ou de saber artístico? Como se estendem as fronteiras da arte quando produzida em coletivo? Haverá margem para o surgimento de novos métodos, novos contextos para a prática das artes visuais/plásticas, novas funções para os artistas e novas formas de trabalho, face ao cruzamento de disciplinas e ao alargamento do âmbito de trabalho de cada um?

Deste modo, é objetivo desta investigação dar visibilidade à dimensão invisível dos coletivos de artistas portugueses, daquilo que são os elementos que constituem o seu *comum* e, consequentemente, do *grau de potência* da sua atuação.

2. Uma das principais razões que esteve na origem desta investigação foi a constatação de uma lacuna no estudo dos coletivos de artistas em Portugal. Apesar de algumas abordagens superficiais ao tema num escasso número de investigações académicas, as referências são praticamente inexistentes, levando a que a presente investigação parta com uma notória ausência de referências bibliográficas consistentes.

Não obstante a ausência de um estudo aprofundado sobre os coletivos de artistas portugueses, tal vazio historiográfico não retira importância ao tema. Antes pelo contrário: através de estudos como o de Isabel Nogueira ou Sandra Vieira Jürgens, é possível verificar uma atividade artística coletiva em Portugal com uma dimensão que se intui ser considerável. A cada década em estudo, é possível encontrar um vasto número de coletivos que se foram formando, por vezes desaparecendo, dando de seguida lugar a outros novos (Cf. Estado da Questão). Neste sentido, urge destrinçar, em primeiro lugar, os contextos de formação desses coletivos e os motivos da sua formação, analisar o seu campo de ação, o seu modo de funcionamento e a relação com o trabalho produzido. O objetivo será o de aferir o real impacto da atividade artística coletiva em Portugal, não só naquilo que concerne as práticas artísticas, mas também no que diz respeito à forma como estes coletivos estabelecem relações institucionais, dentro e fora do próprio mercado artístico. Será através desta análise que se poderá formular a possibilidade de um *comum artístico português*.

Retomando algumas das questões já acima enunciadas, podemos verificar que vários momentos do período em análise, foram marcados pelo surgimento de coletivos de artistas que visavam simplesmente quebrar fronteiras e campos artísticos, mas também constituir elementos de resistência, não só ao regime ditatorial, como àquela que viria a ser a democracia neoliberal e a economia capitalista selvagem que se haveria de imiscuir dentro do próprio sistema artístico.

É, por isso, evidente o impacto que os contextos socioeconómicos e políticos nacionais foram tendo sobre a comunidade artística, e o modo como esta se foi posicionando face a essas mesmas circunstâncias. Neste sentido, se pensarmos o *comum* como o conjunto de sinergias em forma de potência dos elementos que constituem um coletivo e como o motor capaz de produzir novas subjetividades através das práticas colaborativas, então

podemos e devemos pensar e refletir sobre a possibilidade de um *comum artístico português*, cujas singularidades devem ser analisadas à luz das circunstâncias através das quais ele se foi constituindo.

3. Antes de tecer qualquer consideração sobre a relação entre coletivismo e democracia, não é demais lembrar Jean-Luc Nancy e a sua premissa de que a democracia, antes de ser uma forma política, ela é um espírito, um modo de ser e de estar²⁸⁶. A democracia é muito mais do que um mero sistema político. Talvez melhor: ela será tudo menos um sistema político. A democracia é um sistema de relações e de ligações onde o singular, na sua relação com o outro – que se define na sua relação com o outro -, através do comum, enquanto forma de comunicação da multitude de singularidades, é capaz de comunicar e agir em conjunto. Negri e Hardt entendem ser a multitude o único sujeito social capaz de realizar a democracia²⁸⁷. Na multitude as diferenças podem ser expressas de forma livre e igual, sendo essa uma pré-condição essencial para fazer surgir o *comum* e consequentemente o exercício da democracia. Ao partilhar as suas singularidades em comum, a multitude é igualmente capaz de agir em comum, governando-se a si própria e tomando decisões.

A dimensão democrática de um coletivo de artistas não se limita, por isso, ao seu plano de ação ou àquilo que podemos considerar ser o *statement* de um coletivo. Como se tentou esclarecer ao longo deste projeto, a dimensão micropolítica de um coletivo, o objeto de análise desta investigação, possui uma potência democrática que cabe agora avaliar. Intende-se, por isso, levar a cabo uma investigação que nos permita compreender de que modo um coletivo de artistas terá o potencial de multitude e sobretudo se a força motriz que representa o *comum* de um coletivo é efetivamente capaz de dar origem a um agir democrático que constitua uma força outra, distinta da que move o poder das democracias hoje. O que poderá o saber fazer artístico de um coletivo acrescentar à forma como concebemos a democracia? Será possível reequacionar o conceito e pensá-lo à luz de um agir democrático que começa no plano das nossas relações mais próximas?

Que potencial será este o da arte?

Bibliografia

- BRUYNE, Paul de e GIELEN, Pascal. (ed.) – **Community Art. The Politics of Trespassing**. Amesterdão: Valiz, Antennae, 2011.
- COLLINS, Harry – **Tacit and Explicit Knowledge**. 1ª edição. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.
- ESPOSITO, Roberto. – **Communitas. The origin and Destiny of Community**. 1ª edição. California: Stanford University Press, 2010.
- INGOLD, Tim – Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi. *Multitudes*. ISSN 0292-0107. N° 68 (2017/3), p. 157-169
- JUPP, Victor – **The Sage Dictionary of Social Research Methods**. 1ª edição. Londres: Sage Publications Ltd, 2006.
- JÜRGENS, Sandra V. – **Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX**, 1ª edição. Lisboa: Sistema Solar, CLR (Documenta), 2016.

²⁸⁶ NANCY, J. L. - The truth of democracy, p. 15

²⁸⁷ HARDT e NEGRI, cit. 31, p. 100

JÜRGENS, Sandra V. – Trabalho Coletivo: Atividade Artística na Esfera da Economia Informal. Arqa 107 – Revista de Arquitectura e Arte, ISSN: 1647-077X, nº 107 (2013), p. 86 - 89

KESTER, Grant H. – **The One and The Many. Contemporary Collaborative Art In a Global Context.** 1ª edição. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio – **Multitude, War and Democracy In The Age of Empire.** 4ª edição. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

NANCY, Jean-Luc – **The Truth of Democracy.** 1ª edição. Fordham: Fordham University Press, 2010.

NEGRI, Antonio. – A constituição do comum, Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum. 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS).

NOGUEIRA, Isabel. – **Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo.** 1ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

POLANYI, Michael – **The Tacit Dimension.** 1ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1966, forward by Amartya Sen, 2009.

POURHOSSEINI, Behrang – **La communauté chez Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, et Maurice Blanchot: du politique à l'art.** Université Charles de Prague: Junho de 2014. Dissertação de Mestrado.

QUÉLOZ, Catherine e SCHNEITER, Liliane. – L'art collaboratif. Splendeurs et miseres. Conferência organizada pela Associação Marmite [Em linha]. Proferida na Haute Ecole de travail social em Genebra a 3 de Abril de 2017. Disponível na internet: <http://lamarmite.org/evenements/les-veillees-de-la-marmite/>

SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (ed.). – **Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945.** 1ª edição. Londres: University of Minnesota Press, 2007.

VERCAUTEREN, David. – **Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives** [Em linha]. 1ª edição. s/ local de edição: Éditions HB, 2007.