

ESPAÇOS  
AUTÔNOMOS  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS INDEPENDENTES  
DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS EXPERIMENTAIS  
DE ARTE CONTEMPORÂNEA

# ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS  
CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS  
AUTOGESTIONADOS  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

**BRASIL**

ESPAÇOS  
AUTÔNOMOS DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

**KAMILLA NUNES**  
ESPAÇOS  
AUTOGESTIONADOS  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS EXPERIMENTAIS DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA



ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

*KAMILLA NUNES*



# Espaços autônomos de arte contemporânea

Kamilla Nunes

RIO DE JANEIRO 2013



ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO MINISTÉRIO  
DA CULTURA E PELA FUNDAÇÃO NACIONAL DE  
ARTES – FUNARTE NO EDITAL BOLSA FUNARTE DE  
ESTÍMULO À PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS 2012

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA / VENDA PROIBIDA

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nunes, Kamilla  
Espaços autônomos de arte contemporânea /  
Kamilla Nunes. -- Rio de Janeiro : Editora  
Circuito, 2013.

1. Ambiente (Arte) 2. Arte contemporânea  
3. Espaço (Arte) I. Título.

13-11974

CDD-7 01.8

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arte : Espaço 701.8

**Organização Kamilla Nunes**

Acompanhamento crítico **Leonardo Araujo, Marta Mestre,  
Renato Rezende e Fabiana de Moraes**

Coordenação Editorial **Renato Rezende**

Projeto Gráfico **Vitor Cesar**

Edição do mapeamento **Leonardo Araujo e Kamilla Nunes**

Revisão **Eleonora Frenkel**

Projeto realizado através da **Bolsa Funarte  
de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais**

**Gestores entrevistados**

Amilton Santos, Ana Prado, Antônio Augusto Bueno, BobN, Bruno Vilela,  
C. L. Salvaro, Cristiana Tejo, Cristiane Cubas, Cristiano Lenhardt,  
Daniela Miranda, Dora Longo Bahia, Edson Barrus, Eliana Borges,  
Fernando Peres, Fernando Rosebaum, Flávio Emanuel, Gabriel Machado,  
Gil Vicente, Graziela Kunsch, Gustavo Ferro, Gustavo Wanderley, Hugo  
Richard, Irma Brown, Jaime Lauriano, Joana Corona, João Perdigão,  
Juan Parada, Júlio Catani, Laura Formighieri, Leonardo Araujo, Lilian  
Maus, Maira das Neves, Marcelo Amorim, Marcelo Salles, Maria Montero,  
Natali Tubenchlak, Newton Goto, Niura Borges, Paulo Bruscky, Quito,  
Alex Topini, Rafael Perpétuo, Regina Melim, Renato Valle, Ricardo  
Pimenta, Roberto Freitas, Robson, Rodrigo Lourenço, Silvia Leal,  
Tainá Azeredo, Tales Bedeschi, Thais Rivitti, Warley Desali, Yann  
Beauvais e Zé Carlos Garcia.



pág 8	<b>ENTRE A TRAGÉDIA E A FARSA: ESTRATÉGIAS CONTEMPORÂNEAS DE ARTISTA</b> Por Renato Rezende	pág 28	<b>ZONAS DE RESISTÊNCIA INICIATIVAS COLETIVAS E ESPAÇOS AUTÔNOMOS NO BRASIL NA DÉCADA DE 1990</b>
pág 14	<b>INTRODUÇÃO</b>	pág 44	<b>ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA</b>
pág 16	<b>LUTAREMOS, E AI DE QUEM SE OPUSER AO NOSSO ESFORÇO</b> ABORDAGENS HISTÓRICAS DE ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE NO BRASIL Escrito em colaboração com Leonardo Araujo	pág 45	Nomenclaturas e suas idiossincrasias
		pág 55	A emergência do lugar
		pág 57	Arquiteturas híbridas   Estruturas transitórias
		pág 71	Atitude, posição, conflito

pág 81

Apêndice A

**O QUE POVOA O IMAGINÁRIO  
INDEPENDENTE?**

Uma abordagem sobre  
os centros culturais  
independentes na Europa  
e Estados Unidos

pág 86

Apêndice B

**TROCAS APENAS DURANTE  
A SEMANA: espaços**

independentes e o  
potlatch

Por Paulo Miyada

pág 92

Apêndice C

**RELATO SOBRE O PROCESSO  
DE PESQUISA E MAPEAMENTO**

pág 97

Apêndice D

**MAPEAMENTO: ESPAÇOS  
AUTÔNOMOS NO BRASIL DOS  
ANOS 90 AO SÉCULO XXI**

pág 123

bibliografia

pág 127

agradecimentos

Espaços autônomos de  
arte contemporânea

## **ENTRE A TRAGÉDIA E A FARSA:**

Estratégias  
contemporâneas de  
artista

Por Renato Rezende

O contemporâneo é, antes de qualquer coisa, o campo das batalhas perdidas, ou melhor, o campo do pós-guerra, o campo abandonado, pós-combate. Como pós-guerra não me refiro apenas ao período histórico, já clássico, vivido nas décadas imediatamente após o fim da Segunda Grande Guerra e sua quase inacreditável experiência de dor e atrocidades, que lançou nossa civilização em profunda crise e fez com que um filósofo sensível aos processos culturais como Adorno se perguntasse se a arte, tal como era conhecida até então, ainda seria possível.<sup>1</sup> Ou seja, seria possível recomeçar, após tanto horror? Quase setenta anos depois de Hiroshima e Nagasaki, distanciados inclusive das discussões sobre o fim (da história) da arte,<sup>2</sup> as batalhas perdidas às quais me refiro são outras: as derrocadas dos ideais utópicos do movimento hippie americano e das manifestações de maio de 68 na Europa; ou outras, ainda: o fim da polaridade comunismo x capitalismo que, após a queda da União Soviética, decretou a vitória indiscutível do liberalismo (apesar de alguns sobressaltos, como o atentado de 11 de setembro e a crise de 2008) e nos soltou sem âncoras ou bú-

- 1 “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência.” ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- 2 Para Danto, assim como para Belting, não é a arte *per se* que acabou, mas sim certa compreensão sobre sua natureza e certa narrativa sobre sua história. DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

solas num oceano de mercados (com suas dinâmicas cada vez mais perversas), onde, como diz John Gray, somos forçados a viver como se fôssemos livres.<sup>3</sup>

O fato de a guerra ter sido perdida não significa que ela tenha terminado; significa simplesmente que ela agora é outra. Transformada em guerrilha, tornou-se subterrânea, clandestina, não-oficial, e talvez nunca tenha sido tão intensa, tão vital e tão necessária. Talvez, como num filme americano classe B de ficção científica, que se inicia quando tudo está irremediavelmente destruído (e essas imagens que abundam na atual cultura de massas são sintomáticas), a guerra tenha malcomeçado. Como um *alien*, o inimigo agora é difícil de ser identificado; sem corpo ou imagem definida, ele é ágil e diáfano, ele é plástico, ele desliza e se apropria, é evasivo; ele se parece conosco... O inimigo poderia ser qualquer um de nós... O inimigo não tem rosto, e como um *Big Brother*, está em toda parte e em lugar algum, em cada câmera de segurança, em cada transação com cartão de crédito, em cada curtida no *facebook*, em cada notícia de jornal, em cada formulário, em cada momento de glória pessoal ou em que ignoramos a dor do próximo... E já seria ingênuo nomeá-lo “capitalismo”, ou mesmo “o mercado”; “os discursos” ou “as narrativas oficiais”, “o poder”. Ele (há aqueles que duvidam de sua existência – teriam razão?) é tudo isso e, ainda assim, nos escapa: quase inominável. Então poderíamos talvez definir que o que deve ser combatido seja certo dispositivo automático que nos abraça e nos embaça; o que tira o lustro, o que disfarça a potência para vender a falsa potência, o que nos mercantiliza e nos conforma.

Sabemos que no seio do capitalismo reificante<sup>4</sup> já não há uma única cultura dominante, e sim culturas; já não há um único discurso, e sim discursos. Ao mesmo tempo em que abre e afirma a vida para uma miríade de possibilidades ricas – sexuais, religiosas, profissionais, etc.<sup>5</sup> – o dispositivo a que nos referimos, em seus estágios recentes, cada vez mais ferozes e onipresentes (a ponto de, como percebeu Zi-

3 Gray Apud ZIZEK, Slavoj. *First as tragedy, then as farce*. Verso: Londres, 2009.

4 Já em 1923, George Lukács, ao estudar o estatuto do objeto na linha de produção fordista, indica a dupla dinâmica de reificação e fragmentação no seio do capitalismo. Em seu ensaio “*The passage of the sign*”, Hal Foster menciona Lukács ao pensar o desdobramento dessa dinâmica no âmbito das artes visuais, na passagem de um regime moderno para um pós-moderno, mencionando o processo de autonomia, descentralização e dissolução do signo. FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

5 Sabemos, por exemplo, como o feminismo e os estudos de uma escrita feminina, os estudos de gêneros e os estudos pós-coloniais, entre outros, desafiaram e deslocaram a centralidade do cânone literário e artístico consagrado pela tradição. Mas o que importam as diferenças, desde que você *consume* e acredite não apenas que é livre, mas que lutou e conquistou sua liberdade?

zek, podermos imaginar o fim do mundo, mas não o fim do capitalismo) também condensa, restringe, produz fundamentalismos (através da política sem escrúpulos e demagógica, da mídia sensacionalista, da medicina guiada pelos interesses da indústria farmacêutica, etc.) e corrompe (os afetos, o gesto de se abrir generosamente ao mundo e ao outro), ou seja, a verdadeira aventura (de uma vida selvagem e preciosa), a tudo engolindo e transformando em algo mensurável e, portanto, alienável. O capitalismo tudo tende a transformar em si mesmo, a acovardar e nivelar por baixo, a embeber o mundo com seus princípios: em algo sem substância, sem verdadeira presença, apenas valor de troca. Nesse espetacular mundo globalizado de ideias e imagens soltas no ar, verdadeira caverna platônica de reflexos multiplicados, a experiência viaja nos tubos e redes invisíveis das mídias eletrônicas, rápida e fugaz, e tudo – para o bem e para o mal – é relativo; e o que é forte e crítico tende a perder vigor e contundência.<sup>6</sup> Tal também acontece com a arte – que é o objeto de nosso interesse: desprovida de sua aura ou de seu status de objeto privilegiado, o objeto de arte (e objeto aqui não é necessariamente algo físico e manipulável) – para o bem e para o mal (pois também há ganhos nesse posicionamento, se estrategicamente bem aproveitado) – torna-se mais uma mercadoria entre outras mercadorias; ou seja, transforma-se em algo dispensável ou em objeto de fetiche.

Hoje já não parece ser surpresa para ninguém como, para além das questões das produções de cultura de massa e da indústria cultural, as assim chamadas artes visuais, ou *arte contemporânea*, fazem circular milhões de dólares em bienais, feiras e um mercado volátil semelhante às grandes bolsas de valores, onde o produto artístico, a “obra de arte”, talvez seja o elemento menos importante.<sup>7</sup> Livre da necessidade de se comunicar com o grande público, pois seu valor e apreciação não dependem do aval da classe média; financiado e consumido pelos recursos excedentes (e excessivos) da máquina ultraca-

- 6 O marxismo e a psicanálise, por exemplo, aos olhos da cultura geral, tornam-se meras ideologias relativas entre outras, uma teoria política e uma teoria psicológica rebaixadas, como as outras, e não mais – como de fato em seu nascimento propuseram ser – como fortes pensamentos críticos de seu campo e, portanto, *ao lado e acima* dos outros saberes de sua área.
- 7 Nas palavras da filósofa Anne Cauquelin sobre o regime da arte contemporânea, que seria fundamentado na comunicação (e não no produto, que caracterizaria o regime da arte moderna): “Mas, se desejamos permanecer na análise do mercado contemporâneo, devemos levar em conta justamente a lei da comunicação, que exclui qualquer ‘intenção’ da parte dos atores, e privilegiar o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares, em vez de seus conteúdos intencionais.” CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

pitalista e seus valores exclusivistas, o mundo das artes visuais é uma festa – o verdadeiro *lugar* simbólico onde a elite se impõe enquanto tal, ao mesmo tempo exibindo e barrando o acesso a um mundo de privilégios. Talvez não seja tão surpreendente assim a rapidez com que o mercado de arte internacional superou a crise econômica de 2008. No capitalismo fetichista, *parecer ser é tudo – parecer ser é mais do que ser*. Para de fato ser um artista genuíno nesse universo que funciona com a lógica da ciranda financeira, do fluxo de capitais, dos mercados futuros e dos investimentos, para não mencionar a vaidade e a empáfia, onde artistas de meia idade são descartados e jovens são valorizados e forçados a produzir, exibir e vender sem cessar (frequentemente sem tempo de maturação de sua obra e poética própria), onde há cartas marcadas e esquemas publicitários, é preciso estar atento, é preciso colocar-se sempre em questão, pois, como já havia notado Gramsci, mais do que enfrentamento, essa é uma batalha de posicionamentos – posicionamentos interiores/exteriores de um sujeito ou um grupo de pessoas dentro de um discurso ou ideologia – diante de situações tangíveis ou conceituais, onde uma inteligente troca de posições de enunciação talvez valha mais do que o conteúdo dos enunciados.

O que significa ser um artista hoje? O que pode criar um artista, nesse contexto? Como pode, assim como um mestre de artes marciais, usar a força do próprio adversário para desferir um golpe certo? Certamente, muitos dos grandes artistas de hoje são capazes disso, criando intervenções que causam curtos-circuitos na lógica do dispositivo. Nesse sentido, podemos compreender as palavras de Stockhausen quando, no calor do momento, poucos dias após os atentados às torres gêmeas de Nova York, no dia 11 de setembro de 2001, qualificou a ação como “a maior obra de arte de todos os tempos”.<sup>8</sup> O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas, etc.), travando um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição.

8 HÄNGGI, Christian. “‘The greatest work of art’: Karlheinz Stockhausen and 9/11”. *Interventions symposium at Cabaret Voltaire, Zurich*, 31 July 2011. Disponível em: [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre\\_s/postgraduate/maipr/currentstudents/teaching\\_1112/warwick/st2/harding\\_11-12\\_reading\\_-\\_stockhausen\\_9-11.pdf](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/postgraduate/maipr/currentstudents/teaching_1112/warwick/st2/harding_11-12_reading_-_stockhausen_9-11.pdf)

Se, para Danto, que escreve no final do século 20, a arte teria superado sua condição estética ao se aproximar da filosofia (a partir do gesto inaugural de Duchamp,<sup>9</sup> apenas compreendido e expandido em seu pleno potencial com a arte conceitual nos anos 1970), hoje grande parte da arte relevante supera sua condição filosófica para privilegiar sua dimensão política, ainda quando essa não é a intenção explícita do artista. Seguindo o pensamento de Agamben (talvez, ao lado de Žižek, um dos poucos filósofos contemporâneos, ou seja, completamente alinhados com seu tempo<sup>10</sup>), a política seria hoje o verdadeiro campo em que poderíamos pensar a produção artística contemporânea. Num mundo fluido e fugidio, não é fácil discernir o joio do trigo, e o que parece audácia é frequentemente mero espetáculo, e vice-versa. Nesse sentido, o mapeamento e as reflexões levantadas por Kamilla Nunes neste livro – focado no Brasil atual, mas atento às suas origens internacionais – tornam-se fundamentais para a elaboração de critérios, valores e leituras críticas de obras de arte contemporâneas, que em grande alcance são indiscerníveis das ações, espaços e posicionamentos de seus artistas-propositores.

- 9** “Os ready-made de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações”. BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 10** Tal alinhamento não pode ser lido de forma ingênua ou direta, pois, como o próprio Agamben afirma, a contemporaneidade é “aquela relação com o tempo que adere a este através de uma defasagem e de um anacronismo”. AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

## INTRODUÇÃO

Os espaços autônomos de arte contemporânea, também conhecidos como “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes” e “*artist-run spaces*”, entre outros, passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil. Eles são parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.

Este livro tem como objetivo conduzir o leitor a uma possível compreensão do funcionamento e intencionalidade dos espaços autônomos, através de depoimentos de gestores e críticos, mais do que de teorias que tentem justificar sua existência e permanência no sistema da arte. Por se tratar de espaços híbridos em constante fluxo, a abordagem crítica está mais concentrada nas turbulências do que nas ferramentas de categorização. Não há possibilidade de categorizar um lugar transitório, pelo simples fato de que ele é, pela própria natureza de sua criação, permanente.

A divisão dos capítulos acompanha uma história cronológica da criação

de iniciativas autônomas no Brasil, a começar pelo modernismo. O primeiro capítulo, **LUTAREMOS, E AI DE QUEM SE OPUSER AO NOSSO ESFORÇO**, apresenta um breve panorama dos anos 60 e 70, tendo em vista a abrangência histórica da construção de políticas culturais com o surgimento de espaços de experimentação artística. Este texto foi escrito com a colaboração do crítico de arte Leonardo Araujo.

O segundo, **ZONAS DE RESISTÊNCIA**, tem como foco o surgimento dos *coletivos* e das *iniciativas coletivas* nos anos 90, em consonância com o surgimento de espaços autônomos de arte contemporânea em diversas regiões do Brasil.

O terceiro capítulo, **ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA**, está subdividido em quatro partes interligadas, voltadas para espaços que surgiram no século XXI e que são estudados de acordo com suas coordenadas, trajetórias e conflitos. São espaços compreendidos como dispositivos complexos, híbridos e de difícil classificação por sua natureza fugidia e em contínua transformação. Por isso, as propriedades dos espaços foram abordadas em um quadro dinâmico, onde ocorrem movimentos sensíveis, transições de posturas, nomenclaturas e pequenas ativações políticas gerado-

ras de circuitos.

No *Apêndice A*, **O QUE POVOA O IMAGINÁRIO INDEPENDENTE?**, apresento uma contextualização histórica sobre os centros culturais independentes em voga na Europa e América do Norte, nos quais os movimentos anarquistas e de contracultura foram de fundamental importância para sua constituição. O *Apêndice B*, **TROCAS APENAS DURANTE A SEMANA: ESPAÇOS INDEPENDENTES E O POTLATCH** é uma contribuição do crítico e curador Paulo Miyada para esta publicação, que desdobra o raciocínio do *Potlatch* para os espaços independentes, com o pressuposto de que o motor para o funcionamento desses espaços alimenta-se dos desejos espontâneos de encontro e troca em torno das dívidas do gesto artístico e sua recepção.

No *Apêndice C*, **RELATO SOBRE O PROCESSO DE PESQUISA E Mapeamento**, exponho uma breve descrição sobre a pesquisa de campo, suas intempéries e impressões, bem como alguns esclarecimentos sobre o mapeamento que compõe o *Apêndice D*, cuja edição foi realizada em colaboração com o crítico de arte Leonardo Araújo. Todos os espaços pesquisados no Brasil estão presentes neste mapeamento, embora nem todos tenham sido contemplados no desencadear do texto.

A bibliografia no Brasil sobre o tema desta publicação é restrita e, por este motivo, o texto apresentado é feito de fragmentos e de conversas, decorrentes de entrevistas, depoimentos, artigos de jornais e de revistas, publicações independentes e fóruns de debate. Este aspecto transitório permite que esses espaços possam seguir o fluxo das mudanças de paradigma da arte, que possam se articular para a construção de esferas públicas e de políticas culturais que estejam em consonância com suas necessidades e as dos artistas.

**LUTAREMOS, E AI  
DE QUEM SE OPUSER AO  
NOSSO ESFORÇO**

Abordagens  
históricas de espaços  
autônomos de arte no  
Brasil

pág 16

Escrito em colaboração  
com LEONARDO ARAUJO

O investimento estatal nos equipamentos e na produção cultural do país sempre foi inconstante e regido por uma série de transformações políticas, o que reflete o olhar do Estado sobre a cultura. Tendo em vista a abrangência histórica da construção de políticas culturais, realizarei uma aproximação destas com o surgimento de espaços de experimentação artística.

Trata-se, nesse movimento, de perceber a importância histórica dos espaços autônomos, suas posturas de enfrentamento e contestação das políticas estatais vigentes e suas contribuições para a adequação das instituições às necessidades da arte experimental. Nesse contexto, foram escolhidos tanto espaços autônomos geridos por artistas: o Clube dos Artistas Modernos (CAM), a *REX Gallery&Sons* e o Espaço N.O., quanto iniciativas autônomas organizadas dentro de instituições oficiais de arte: o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC), o Domingos de Criação (MAM Rio) e a Jovem Arte Contemporânea (JAC).

O que caracteriza o diálogo são as possíveis contaminações entre os órgãos do Estado, as instituições oficiais de arte e os espaços autônomos. Relações que nem sempre são pacíficas e que engendram campos de batalha para a afirmação do experimentalismo e da liberdade artística. Esses espaços e/ou iniciativas são concebidos e geridos por artistas e críticos de arte, e não possuem obrigatoriamente um caráter ativista em relação/em oposição ao sistema capitalista, mas sim um espírito de resistência declarado aos mecanismos oficiais da veiculação da arte, bem como aos regimes autoritários do Estado.

O Clube dos Artistas Modernos (CAM), por exemplo, foi criado em São Paulo um dia depois da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM),<sup>1</sup> em oposição à sua conduta elitista. Na década de 1930, diversos artistas, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, passaram a se reunir para criar outros espaços de convivência a partir da arte, formando grupos, associações e clubes.<sup>2</sup> Liderado por Flávio de Carvalho, o Clube dos Artistas Modernos também contava com a participação dos artistas Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti. Juntos, estes artistas resolveram “fundar um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte e defesa dos interesses da classe”,<sup>3</sup> conforme explicitam na ficha de inscrição do CAM.

No panorama dos espaços autônomos de arte no Brasil, o CAM é uma importante referência, sobretudo por surgir muito antes de concebemos esse tipo de iniciativa como a formação de um *centro cultural independente* ou de um *espaço autônomo*. No texto *Para uma discussão sobre política e gestão cultural*, a pesquisadora Isaura Botelho aponta três momentos históricos para a organização da área da cultura no Brasil:

A vinda de D. João VI com a criação das primeiras instituições culturais federais, como o Museu Nacional de Belas Artes, cuja coleção foi iniciada por ele em 1808; a década de 1930, que se implantou um sistema verdadeiramente articulado em nível federal, quando novas instituições foram criadas com o fito de preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor; e o terceiro momento foi nos anos 1970 quando houve uma grande reformulação do quadro existente até então e, mais uma vez, instituições foram criadas para atender às novas necessidades do período.<sup>4</sup>

- 1 A SPAM foi fundada em 1932 na cidade de São Paulo, por um agrupamento de artistas modernos e afinados com os setores da elite paulistana. Liderada por Lasar Segall, outros diversos artistas participaram de sua criação, como: Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Antonio Gomide.
- 2 Por exemplo, a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências (1931), o Club de Cultura Moderna (Rio de Janeiro – 1935), o Grupo Santa Helena (São Paulo – 1934) e a Família Artística Paulista – FAP (São Paulo – 1937).
- 3 APUD LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 140.
- 4 BOTELHO, Isaura. “Para uma discussão sobre política e gestão cultural”. In: CALABRE, Lia (rg.). *Oficinas do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.45.

Neste sentido, as transformações das políticas públicas em voga no país estavam em consonância com as manifestações artísticas, sobretudo aquelas que tinham como objetivo enfrentar as instituições oficiais e a elitização da arte, criando seus próprios mecanismos de veiculação e produção cultural. No mesmo período em que intelectuais como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade estavam criando, junto ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, na década de 1930, as políticas culturais do então presidente Getúlio Vargas, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa, por exemplo, atuavam em peças e palestras no CAM. No manifesto sobre o CAM, em 1932, Flávio de Carvalho fala sobre a vocação deste espaço:

Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelegrafia, pelo telefone, pela aviação, pela “Graf Zeppelin”. Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devíamos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas. A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes de estrangeiros que terão que descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso, convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo. Conferências, debates, exposições, revistas, tudo! Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço.<sup>5</sup>

Com intenção declarada de trazer ao Brasil artistas internacionais, o CAM organizou a exposição da expressionista alemã Kathe Kollwitz (1867 a 1945), momento em que Mário Pedrosa apresentou uma palestra que discorria sobre as tendências sociais da arte. Oswald de Andrade, por sua vez, fez uma leitura pública da inédita peça *O Homem e o Cavalo*, que foi dedicada à Flávio de Carvalho.

Dois anos após o fechamento do CAM pela polícia, em 1933, devido ao escândalo da peça de Flávio de Carvalho, *Bailado do Deus Morto*, Mário de Andrade – um dos promotores da Semana de Arte de 1922, junto à Oswald e Di Cavalcanti –, implementou a primeira experiência efetiva de gestão pública, que não ocorreu no âmbito federal, mas municipal, com a criação do Departamento de Cultura de

5 Publicado originalmente no *Jornal Diário da Noite*, em 24/12/1932. In: GREGGIO, Luzia Portinari. *Flávio de Carvalho. A revolução modernista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 41.

São Paulo. Em seus estudos sobre política cultural no Brasil, a pesquisadora Lia Calabre apontou que a proposta deste Departamento foi inovadora e dialogou com muitas das ideias presentes nas discussões dos grupos modernistas. Enquanto Flávio de Carvalho estava pensando uma democratização da cultura em combate à elite brasileira e ao academicismo através de um espaço informal e de experimentação – “detestamos elites, não temos sócios doadores”<sup>6</sup> – Mário de Andrade compartilhava das mesmas vontades, mas atuando em uma esfera pública, onde permaneceu até 1938, no intuito de firmar uma identidade nacional para o país.

No capítulo dedicado às referências históricas ligadas ao Grupo Rex e à *Rex Gallery&Sons*, a crítica de arte Fernanda Lopes traçou um parentesco deste grupo/espço com o CAM, afirmando que:

As iniciativas do CAM contribuíram para a oxigenação do circuito de arte, deixando explícito não só seu desejo de mexer com as linguagens artísticas, mas também com as formas tradicionais de recepção. Essas experiências não se encaixam na linha de leitura da arte brasileira a partir da vertente construtiva. O Grupo Rex recupera a postura de ‘testar limites’ presente em toda a produção de Flávio de Carvalho a partir de seu viés performático.<sup>7</sup>

A *Rex Gallery&Sons* foi criada em São Paulo pelos artistas Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, em junho de 1966, e encerrou suas atividades em maio de 1967. Tinha como proposta questionar os modelos institucionais de formação e recepção da arte no Brasil, o mercado de arte vigente, o papel do artista e do espectador, bem como propor novas dinâmicas de ensino, criar uma alternativa à circulação de arte contemporânea experimental e, sobretudo, “apontar para outras possibilidades de referências artísticas baseadas na autonomia e não na atualização de iniciativas externas”.<sup>8</sup>

Em seus onze meses de atuação, a Rex publicou cinco edições do jornal *Rex Time* – cada uma acompanhada de uma exposição –, realizou duas palestras de Flávio de Carvalho, uma de Mario Schenberg e uma projeção de filmes. O ímpeto de questionar os modelos institucionais de formação e recepção da arte no Brasil se configurava também como uma atitude de resistência ao recente golpe de 1964, uma vez que a *Rex Gallery&Sons* proclamava, antes de tudo, a liberdade de expres-

6 *Idem ibidem.*

7 LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 142.

8 *Op.cit.*, p. 233.

são. É importante salientar que o impulso para o surgimento do Grupo Rex se deu em “1965, na exposição *Propostas 65* na FAAP, (...) onde Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e Geraldo de Barros retiraram suas obras da mostra em protesto à censura sofrida pelo artista Décio Bar”.<sup>9</sup>

Cabe perguntar se os eventos, movimentos e espaços criados na segunda metade dos anos 60, que agiam com liberdade de expressão, configurando-se como uma força de resistência aos regimes ditatoriais, contribuíram para a tentativa do Estado em mapear todas as instituições culturais públicas e privadas (de utilidade pública) do país. Uma hipótese a ser considerada é que se, por um lado, o interesse declarado deste mapeamento era dar auxílio financeiro às instituições de arte, por outro lado, poderia permitir uma situação de controle da gestão e funcionamento destes locais.

O resultado do levantamento não foi satisfatório, pois mesmo com a criação dos conselhos de cultura instalados em vinte e dois Estados do Brasil, não havia informações detalhadas sobre seus aparelhos culturais e sobre a produção artística local. Mas isso não significa que a arte fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo estava estagnada. Em Santa Catarina, por exemplo, não apenas foi criado o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC, 1968), como também começou a surgir um mercado insipiente de arte, que teve seu fortalecimento na década seguinte com a proliferação de galerias comerciais na capital do Estado, Florianópolis.

Como o projeto de mapeamento citado acima não obteve os resultados esperados, o Conselho Federal de Cultura (CFC) criou o projeto *Casas de Cultura*, inspirado no modelo proposto pelo pensador e escritor francês André Malraux, em 1964. De acordo com Lia Calabre, embora a política cultural nos anos 1960 tenha sofrido mudanças e alcançado consideráveis avanços, foi somente nos anos 1970 que houve preocupações diretas do CFC com relação à chegada do produto cultural norte-americano e a conseqüente falta de interesse, por parte do público, na produção cultural local. Tais fatores influenciaram na inclusão da cultura, pela primeira vez, nas metas políticas do governo federal, ao promover a formalização de:

Um conjunto de diretrizes para o setor que se refletiu imediatamente num novo desenho institucional. Órgãos foram criados a partir de algumas demandas específicas de setores artísticos, como é o caso da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE; outros a partir da aglutinação de institutos já existentes, como a

9 *Op.cit.*, p. 193.

Empresa Brasileira de Filmes — Embrafilme. (...) Tinha-se ali, na verdade, a estrutura que veio redundar na criação do Ministério da Cultura em 1985.<sup>10</sup>

Este desenho institucional que incorporou demandas específicas da cultura marcou o surgimento, em 1978, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba. O NAC/UFPB foi criado em parceria com a Funarte, através do Projeto Universidade (PU). O caráter experimental do NAC e o fato de ter sido concebido por um artista e um crítico de arte, respectivamente Antônio Dias e Paulo Sérgio Duarte, indica o início de uma abertura através da Funarte, para o incentivo de projetos e espaços de experimentação de arte contemporânea. Por outro lado, como sugere a pesquisadora Fabricia Cabral de Lira Jordão, “através do financiamento desses projetos, a Funarte pôde tomar conhecimento, influenciar e controlar – na medida em que ela era o órgão financiador – o que estava acontecendo no país em relação à cultura; ampliando seu raio de influência (e suas políticas culturais) para as diversas regiões do país”.<sup>11</sup>

A década de 1970 foi marcada, no âmbito das artes visuais, por importantes projetos institucionais que impulsionaram a pesquisa e o experimentalismo, além de serem, eles mesmos, projetos inovadores. A Área Experimental, a proposta Jovem Arte Contemporânea e os Domingos de Criação contribuíram para a construção de um pensamento curatorial que é replicado até os dias atuais, no que diz respeito aos novos formatos expositivos em confronto com os já tradicionais, bem como à participação dos artistas neste processo. A proximidade da Funarte com a arte contemporânea e a colaboração dos críticos, curadores e artistas na reconfiguração das práticas museológicas, ligadas aos principais museus do país – o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC) – aproximaram iniciativas outrora consideradas *marginais*, de uma prática institucional inédita no contexto brasileiro.

Em sua dissertação sobre o NAC, Fabricia Jordão considera que “no Brasil a força e desempenho exitoso (ou não) de uma instituição cultural residirá menos numa tradição institucional e mais na consciência pública de seus gestores e em como essa consciência se refletirá nas relações, articulações e atuações que estes estabelecem

**10** BOTELHO, Isaura. “Para uma discussão sobre política e gestão cultural”. In: CALABRE, Lia (Org.). *Oficinas do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.46.

**11** JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. *O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978|1985*. São Paulo: F.C.L. Jordão, 2012, p.149.

com o meio artístico e político”.<sup>12</sup> Foi por este motivo que Paulo Sérgio Duarte e Antônio Dias foram convidados para formular e implementar o projeto do NAC.

Partindo deste pressuposto, podemos considerar que, igualmente, a proposta Jovem Arte Contemporânea (conhecida como JAC), estava mais vinculada à atuação de Walter Zanini, diretor do MAC, do que propriamente à política deste museu, que até então operava através de modelos tradicionais. Nesse sentido, a relação estreita de Zanini com os artistas provocou uma colaboração natural para a construção e o desenvolvimento destas exposições.

A Jovem Arte Contemporânea foi criada em 1967 e se manteve ativa até 1974, atravessando um longo período de ditadura. Walter Zanini, em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, lembra que mesmo a universidade não escapou à repressão, ainda que tenha sido um reducto de resistência. Assim, embora as JACs tenham acontecido em um espaço institucional, elas conseguiram manter um caráter político “através de metáforas que aludiam às restrições às liberdades pela ditadura militar”.<sup>13</sup>

Entender o museu como uma instituição aberta à sociedade também é um marco no pensamento do crítico e curador Frederico Moraes que, em 1971, implementou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro os Domingos de Criação. Tanto em sua atuação como crítico de arte, quanto como curador, Frederico questionava as posturas conservadoras sobre a arte brasileira, que não estavam levando em consideração o que ele mesmo chamava de *arte jovem*. Também repensou, tal como Zanini, as posturas que um museu deveria assumir frente à sociedade e à arte de seu tempo. Segue abaixo a descrição dos Domingos de Criação, por parte de seu mentor, Frederico Moraes:

Entre janeiro e julho de 1971, sempre no último domingo de cada mês, o Museu de Arte Moderna realiza seis manifestações de livre criatividade com novos materiais, organizadas por Frederico Moraes e denominadas Domingos de Criação. Os títulos de cada manifestação – “Um domingo de papel”, “O domingo por um fio”, “O tecido do domingo”, “Domingo terra a terra”, “O som do domingo” e “O corpo a corpo do domingo” – indicam não só o material base das diversas manifestações, como também uma tentativa de discutir o próprio conceito de domingo, como parte de uma

**12** JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. *O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985*. São Paulo: F.C.L. Jordão, 2012, p.71.

**13** OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da Curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 190.

estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado e por um lazer repetitivo e pouco criativo. Pelo ângulo social, trata-se de uma proposta de lazer criativo contra o consumo estereotipado dos *gadgets* e dos clubes sociais. Do ponto de vista artístico, os Domingos de Criação têm os seguintes pressupostos teóricos: 1) todo e qualquer material, inclusive o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte; 2) todas as pessoas, independente de sua condição social, econômica ou cultural, são inatamente criadoras e podem exercer sua criatividade se não forem impedidas a isso; 3) em seu estado atual, a arte substituiu o objeto pela atividade; 4) na arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público; 5) o museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva. As manifestações realizam-se ao longo de todo domingo, com a participação de adultos e crianças, que às vezes somam dez mil pessoas. Vergara, Paulo Leal, Antônio Manoel, Lygia Pape, João Carlos Goldberg, Ascânio MMM, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Ivan Serpa, Eduardo Ângelo, Paulo Herkenhoff e Amir Haddad, entre outros artistas, participaram dos Domingos de Criação, que foram amplamente documentados em slides, fotografias, entrevistas gravadas e lograram a mais ampla cobertura da imprensa, tornando-se uma referência para projetos semelhantes em todo o país.<sup>14</sup>

Percebe-se na fala de Moraes uma potência crítica de resistência e de enfretamento à elite cultural brasileira, uma vontade de redemocratização da arte, não só no sentido de aproximar a arte contemporânea do público, mas de levar a cabo o conceito de participação da obra, transformando-a em experiência. A mesma potência e desejo de inovação que encontramos, por exemplo, nas publicações do jornal *Rex Time* e nos depoimentos de Flávio de Carvalho sobre o CAM, protestando contra a profunda hipocrisia da nascente sociedade elitizada e conservadora de São Paulo. Ainda que as atuações de Zanini e Moraes estivessem inseridas em um contexto institucional, é importante considerar que elas não aconteceram de forma isolada e que, ao mesmo tempo, alguns espaços autônomos de arte estavam desaparecendo, enquanto outros estavam surgindo. É o caso da Escola Brasil, fundada em São Paulo por Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser e José Resende, em 1970, e do Espaço N.O., fundado em Porto

**14** MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 319-320.

Alegre em 1979. Além disso, o NAC permanecia com sua programação na Paraíba.

A ruptura dos suportes tradicionais de arte, a crítica aos seus sistemas oficiais, as relações entre obra e contexto, as implicações da arte processual e o experimentalismo vivenciado pelos artistas, são algumas das situações que influenciaram nas mudanças de paradigma dos próprios espaços, sejam eles institucionais ou não, e que precisaram, por sua vez, adequar-se a estas urgências. Todos os exemplos já históricos citados aqui ilustram um novo tipo de relação que a obra e o artista podem assumir nos espaços voltados para a arte experimental.

De certa forma, eles surgem para atender a uma demanda do fazer artístico, e por isso eles mesmos não possuem um tempo definido de existência. Foi neste contexto que o Espaço N.O. se constituiu como uma importante iniciativa de artistas de Porto Alegre/RS, que, depois de uma experiência coletiva com o grupo Nervo Ótico,<sup>15</sup> buscaram estabelecer na cidade um lugar voltado para a difusão da produção artística nacional ligada aos *novos meios*.

O Espaço N.O., Centro Alternativo de Cultura, foi inaugurado em 1979 pelos artistas plásticos: Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso e artistas oriundos de outras áreas, como teatro e música.

Nos seus dois anos de atividade, entre outubro de 1979 e 1982, o Espaço N.O. organizou e apresentou 22 mostras coletivas e 19 individuais, onde se incluem quatro apresentações de performance – além de oito participações, como equipe, em eventos tais como a XVI Bienal de São Paulo, IV Salão Nacional de Artes Plásticas/MAM-RJ – , 12 encontros com artistas e intelectuais, entre os quais o lançamento do livro “Arte na América Latina: do Transe ao Transitório”, de Frederico Moraes e um ciclo de palestras com Aracy Amaral sobre “Arte Latino-Americana”, ambos em 1980. O “Espaço N.O.” também promoveu várias atividades, palestras e cursos na área de teatro, dança, música e literatura, em um total de 18 eventos, além de sessões de filmes e audiovisuais e/ou sobre arte em geral.<sup>16</sup>

A quantidade de ações desenvolvidas em um período tão curto de

- 15 Grupo criado em 1977 por jovens artistas de Porto Alegre (Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcelos). Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas no livro *Espaço N.O., Nervo Ótico*, organizado por Ana Maria Albani de Carvalho, em 2004.
- 16 CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O., Nervo Ótico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 53.

tempo impressiona também pela qualidade dos eventos e exposições ali realizados. Interessados em uma arte de investigação que envolvia principalmente arte-postal, fotografia, arte-xerox, performances e instalações, o N.O. propiciou uma articulação efetiva entre a arte e o seu meio circundante. No catálogo publicado em 1982, ocasião do fechamento deste espaço, a crítica e curadora Aracy Amaral comentou a atuação do N.O., afirmando que suas atividades foram “uma resposta a um meio social e artístico abastado, porém ressentido da necessária aeração para a permanente atualização da criatividade, como diria Mario de Andrade com outras palavras”.<sup>17</sup>

Por não se caracterizar como uma galeria comercial de arte e tampouco como a sede de um coletivo ou grupo de artistas, o N.O. se configura como um espaço de arte contemporânea gerido por artistas e desvinculado de qualquer instituição, com estatuto e objetivos definidos desde a sua criação. Cabe ressaltar que o N.O. foi inspirado em um espaço cultural organizado pelo artista Ulisses Carrión, chamado *Other Books and So*,<sup>18</sup> sediado em Amsterdam. “Esta rede de contatos chegou a Porto Alegre através de uma carta endereçada por Ulisses à Vera Chaves Barcellos, entregue através de Ana Torrano, artista vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS que, na época, reunia um grupo de jovens alunos e artistas interessados e atuantes, promotores de diversos eventos significativos de arte postal”.<sup>19</sup>

Foi a partir do encontro de Ana Torrano e Vera Chaves Barcellos que o N.O. começou a ser desenhado enquanto espaço de arte. A experiência de um grupo de artistas oriundos de um coletivo, o Nervo Ótico, e outro oriundo da universidade, configurou uma cooperativa de artistas que materializou o que eles mesmos chamavam de *centro cultural*. Em seu estatuto, elaborado em 1979, pode-se perceber claramente os objetivos iniciais do N.O.:

O “ESPAÇO N.O.” é o Centro de produção criativa, sem fins lucrativos, com finalidade de estimular o intercâmbio, a distribuição e a divulgação de produtos e ideias artístico-criativas, congregando artistas visuais, teatrais, músicos, escritores, poetas e outros criadores, assim como pessoas com atitudes abertas em relação aos fenômenos artísticos e culturais contemporâneos.<sup>20</sup>

**17** AMARAL, Aracy. “Espaço N.O.: Um núcleo de Arte Experimental no Sul do País”. In: *Espaço N.O.*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 17.

**18** *Other Books and So* era uma livraria que possuía o perfil de um centro cultural. Além da elaboração e publicação de livros de artistas, eram realizadas exposições, performances e demais manifestações artísticas.

**19** CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 50.

**20** *Apud* CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de

O postulado de Frederico Morais em 1971, de que “o museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva”, conforme foi citado anteriormente, vem de encontro aos interesses dos artistas que conceberam o N.O. e toda a sua intensa programação. Mas mesmo com todo esforço e dedicação, o grupo se viu obrigado a encerrar as atividades do espaço por não receber do público visitante a contrapartida esperada.

A escassez de público e falta de recursos financeiros são, ainda hoje, identificadas como um problema para diversos espaços autônomos de arte contemporânea. Pelo que consta, as JACs enfrentavam problemas financeiros da mesma ordem, como se pode observar na entrevista de Zanini à Obrist: “o museu foi fundado sob condições bastante precárias, num espaço emprestado, uma situação que durou mais do que o esperado. O orçamento era medíocre e a administração, que consistia em funcionários e colaboradores, muito pequena. Portanto foi um começo com muitos problemas”.<sup>21</sup>

Seja através de uma fugaz iniciativa amparada por uma grande instituição ou da criação de um espaço autônomo de experimentação, todos os exemplos citados foram favoráveis a uma prática artística de resistência, aberta à criação de novas linguagens. São espaços que surgiram em paralelo às tentativas do Estado de criar políticas culturais para o país. Acontece que a urgência da arte é muito maior do que a velocidade com que são construídas essas formas de incentivo à cultura, sobretudo porque elas não possuem continuidade, transformam-se e são extintas a cada troca de governo.

O gesto de conceber um espaço para produção, difusão e formação em arte contemporânea, de se sujeitar à censura e às críticas da sociedade, de enfrentar o regime militar, nem sempre correspondem a uma crítica contra a instituição oficial de arte, mas sim à luta por um ideal. Se analisados em suas particularidades, é possível perceber que nenhum destes espaços encerrou suas atividades por um único motivo, mas por uma conjuntura de situações, como a mudança de contextos políticos, a repressão e a escassez de público e apoio financeiro. Mas talvez o principal motivo tenha sido a dificuldade para manter vivo e ativo um lugar que já parte de uma utopia: a liberdade.

**21** Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 64.  
In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da Curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 185.

## **ZONAS DE RESISTÊNCIA**

Iniciativas Coletivas e Espaços  
Autônomos no Brasil na década de  
1990

As principais referências históricas desta pesquisa estão localizadas temporalmente entre as décadas de 1960 e 1970. Apesar da ditadura, tanto a contracultura quanto as iniciativas coletivas de artistas se expandiram no Brasil e, por consequência, alguns espaços foram criados com o propósito de veicular uma produção de viés político, crítico e experimental. Essa organização de novas configurações espaciais e de ruptura com posturas canônicas são reconhecidas, aqui, como *zonas de resistência*.

O curto período de funcionamento dos espaços referidos no capítulo anterior e o fato de não possuírem uma ampla cobertura nos meios de comunicação, talvez tenha potencializado ainda mais uma noção de coletividade e colaboração entre seus integrantes e gestores. Percebe-se que havia uma preocupação de alguns espaços no registro de suas próprias histórias, seja através de jornais, de catálogos ou de intervenções urbanas. Também por esse lado, mesmo que houvesse interesse da imprensa em fazer uma divulgação massiva dessas ações, corria-se maior risco de censura e perseguição.

Mas devemos considerar que, possivelmente, outras iniciativas e espaços surgiram no Brasil nessa mesma época, ainda que pouco ou nada se saiba sobre eles, exatamente pela dificuldade de acesso a registros textuais e fotográficos. Nesse sentido, os espaços referidos nesta pesquisa até os anos 1980, não podem ser considerados como únicos, pois, de uma perspectiva fragmentada, seria preciso ampliar esta investigação para além do que os braços da história foram capa-

zes de alcançar.<sup>1</sup> Mesmo a Área Experimental, que aconteceu dentro de um grande museu, o MAM do Rio de Janeiro, não possuía, até o ano de 2013, sua história devidamente registrada por esta instituição.

A contradição é que quando o Brasil passou pelo período de abertura política e pelo conseqüente processo de privatização decorrente do neoliberalismo, essas experiências de resistência tornaram-se evasivas. Se durante os regimes totalitários esses espaços tinham como foco exercer a experiência de uma liberdade, deixando-se absorver pelas práticas coletivas, nos anos que se seguiram, tanto o governo quanto grande parte dos artistas, influenciados pelo mercado de arte em ascensão, passaram a ter como foco a noção de que “são os indivíduos que devem, com liberdade, assegurar o enriquecimento contínuo da cultura”.<sup>2</sup>

Essa mudança de paradigma termina colocando em primeiro plano, no âmbito das políticas culturais, a implementação da Lei Sarney, durante a gestão de Celso Furtado, em 1986, que tinha como objetivo conceder benefícios fiscais, através do imposto de renda, a empresas interessadas em veicular seu nome à arte e à cultura. Meta esta que isentou o Estado de elaborar outros meios de incentivo, desrespeitando inclusive a nova Constituição promulgada em 1988, na qual, por meio do artigo 215, ficava estabelecido que o Estado garantiria a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiaria a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Ainda que poucos espaços autônomos estivessem em atividade nos anos 80, o crítico de arte Paulo Reis, na quarta edição da revista *Número*,<sup>3</sup> propôs, como um exercício de diacronia, que os anos 80 fossem repensados a partir da produção de alguns artistas específicos. Para o autor, essas obras são referências tão importantes para a década de 1990 quanto a produção artística brasileira política dos anos 60/70:

[...] Os anos 80 trazem uma mudança política e social sem precedentes. Uma nova configuração política vai transformar uma velha maneira de agir e ver criticamente a realidade. [...] O processo

1 Esta pesquisa tem como foco os espaços autônomos que surgiram no Brasil a partir de 1990 e, por isso, não contemplou um estudo mais abrangente, de levantamento de dados, das décadas de 1960 e 1970.

2 CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 102.

3 O primeiro número da revista *Número*, foi editado em 2003 por Thais Rivitti e Juliana Monachesi e dedicado à questão do circuito de arte alternativo e às atividades “independentes” nas artes visuais.

de abertura política iniciado ainda nas entranhas duras do regime militar do Brasil desencadeia também aqui uma transformação sem igual. Houve uma tomada do espaço público no país, visto não mais apenas como espaço de luta e confronto contra milícias ou grupos fascistas de direita, mas como o espaço que vinha sendo conquistado e construído pelos grandes comícios e sensivelmente ampliado no campo da expressão cultural com o fim da censura. Espaço público compreendido também como o espaço institucional (artístico, inclusive) e sua necessária ocupação.<sup>4</sup>

No desencadear do texto, Paulo Reis cita quatro propostas artísticas: duas delas são as ações do grupo 3NÓS3 e do Moto Contínuo, consideradas sintomáticas do momento político-cultural do país da década de 1980. Sucessivamente, reportando-se aos anos 2000, o crítico refere-se ao “Museu MUSEU”, de Mabe Bethonico e ao “Restauro (Almeida Júnior)”, de Carla Zacagnini, como trabalhos “que operam diretamente no espaço da instituição da arte e no trânsito entre o espaço da rua, da cidade e os da arte”. Essas propostas de crítica institucional “são sintomas de um fazer artístico da contemporaneidade que, certamente de uma maneira não exclusiva, estão atuando num campo de pesquisas configurado pelos anos 80”.<sup>5</sup>

Ao aproximar as ações dos anos 80, que operam na ativação do espaço público, com obras de artistas e coletivos que “apostam numa positivação possível dos sempre problemáticos espaços da cidade e instituições artísticas”,<sup>6</sup> Paulo Reis provoca o deslocamento de um discurso já homogeneizado, de que as práticas políticas e experimentais de arte cederam ao esvaziamento da *obra de arte*, devido à sua crescente comercialização. Traz ainda à discussão a emergência de um sujeito que, por estar sintonizado com a abertura política no Brasil, reúne crítica e afetividade em seu trabalho, como nas obras dos artistas Leonilson e Jac Leirner.

O equilíbrio dessas duas facetas da história, ou pelo menos do modo como ela é contada, dá-se a partir de uma perspectiva fragmentada. Essa torção tem a propriedade de fazer com que um percurso individual possa coabitar com uma dimensão mais global da arte e ser atravessado por ela. É exatamente porque a história é desalinhada e sobreposta, que muitos artistas atuantes nos anos 90 – com o intuito de viver a arte de uma forma mais coletiva e menos individual – , refu-

4 REIS, Paulo. “Arranjos e Circuitos”. In: *Os lugares (e o trânsito) da arte*. Revista Número. n. 4. São Paulo, 2004, p. 14.

5 *Idem ibidem*.

6 *Idem ibidem*.

taram e fizeram críticas severas ao crescente aumento do mercado de arte, ao diminuto investimento do Estado na cultura e às instituições de arte que possuíam políticas engessadas e conservadoras. A insatisfação dos artistas e a dificuldade de veicular, no circuito “oficial”, uma arte que não cedeu às demandas do mercado e que buscava a diluição das fronteiras entre arte e ação política complicou-se ainda mais com a dissolução da Funarte em 1990, durante a presidência de Fernando Collor de Mello.

Sem espaços “oficiais” de atuação e determinados a enfrentar a lógica do mercado que, *a priori*, define a qualidade de uma *obra de arte*, artistas de diversas regiões do país passaram a se agrupar em torno de um interesse em comum e a definir seus locais de atuação fora do *cubo branco* e dos espaços *sagrados* de legitimação. A estes agrupamentos, deu-se o nome de *coletivos*. De acordo com a pesquisadora Fernanda Albuquerque:

Em meio a esse contexto, as estratégias empregadas pelos coletivos já não são embaladas pela vontade confessa de mudar o mundo, transformar por completo o sistema das artes ou mesmo implodi-lo. Não são mais as grandes utopias da modernidade que as alimentam. Ainda assim, elas traduzem um posicionamento crítico e reflexivo frente às dinâmicas e valores não só do sistema das artes, mas da própria sociedade, expresso por meio de ações capazes de provocar pequenos curtos-circuitos na realidade, ao indagarem sobre o presente e apontarem outras possibilidades de se imaginá-lo.<sup>7</sup>

Com relação a um contexto político-cultural, mesmo com a reestruturação da Funarte em 1993 e com a substituição da *Lei Sarney* pela *Lei Rouanet*, o incentivo às práticas artísticas ligadas às artes visuais, segundo depoimentos dos próprios artistas, passou despercebido. Para a artista Graziela Kunsch, responsável pela Casa da Grazi – Centro de Contracultura de São Paulo, o primeiro edital relevante para as artes visuais, lançado em 2007 pela Funarte, foi o edital Conexão Artes Visuais MinC/Funarte/Petrobras.

Quando apontado que os espaços autônomos e, neste caso, os coletivos, podem ser entendidos como *zonas de resistência*, significa dizer que eles resistem, inclusive, à hostilidade e à aridez do sistema que os envolve, mas nem sempre os absorve. Resistem não somente

7 ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil*. Tese de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, 2011, p. 28.

“a pesar”, mas também “por causa” dessa aridez. Na tentativa de compreender ainda melhor estes últimos vinte anos, devemos apreendê-los como um processo em movimento, que não refuta a história, mas tampouco torna-se refém do próprio passado e, menos ainda, das referidas políticas de incentivo à cultura criadas e gerenciadas por órgãos do Estado.

As relações anacrônicas dos coletivos com a arte política, conceitual e engajada dos anos 1970 foram amplamente abordadas por críticos e artistas, regidas com o propósito de compreender o que eles mesmos chamavam de *explosão*, *surto* ou *fenômeno* dos coletivos. Se antes a pergunta recorrente era se esse *fenômeno* poderia ser considerado como o sintoma de uma época, hoje caberia perguntar aos que permaneceram ativos se eles estão abertos e provocantes o suficiente para permitir o reconhecimento e a inclusão de um contexto social, artístico, político e econômico que pode se dissolver no momento seguinte.

A matéria “A explosão do a(r)tivismo”, escrita pela jornalista Juliana Monachesi e publicada em 2003 pela *Folha de São Paulo*, obteve uma repercussão nacional e instantânea, que mobilizou uma série de discussões, entre elas a discordância do professor e artista Luis Andrade, no texto “Rio 40º Fahrenheit”,<sup>8</sup> em relação à sugestão que Monachesi fazia de que os coletivos formados no Brasil e partir dos anos 90 eram uma reverberação dos grupos de artistas que surgiram na década de 1970.

Para ela, esses jovens artistas, reunidos em torno de um coletivo, “fazem pensar em um *revival* da arte brasileira dos anos 60 e 70, que, em figuras como Hélio Oiticica, Barrio e Cildo Meireles, conheceu uma guerrilha contra o regime militar, contra o vazio do sistema das artes, contra a reificação da obras de arte etc.”.<sup>9</sup> No mesmo texto, a autora cita a opinião do crítico de arte Luis Camillo Osorio, que se posiciona, tal como Luis Andrade, contra a noção de *revival*, mas sem negar a sintonia com o passado, percebendo que os coletivos estão vivendo outro contexto e realidade econômica, política e artística.

No decorrer dos anos 90, os coletivos ganharam visibilidade no circuito artístico e despontaram em diversas regiões do país, fazendo com que surgissem muitos textos, artigos de jornais, congressos e fóruns de debate, a fim de discutir esta *explosão*. Estimulado pelo texto do escritor e ativista Ricardo Rosas, *Hibridismo coletivo no Brasil*:

8 ANDRADE, Luiz. “Rio 40º Fahrenheit”, *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ. Ano 4, nº 5, 2003, p. 126.

9 MONACHESI, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”, *Folha de São Paulo*, 06 de abril de 2003. Acesso em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>

*transversalidade ou cooptação?*, o artista Gavin Adams escreveu outro em resposta, intitulado *Como passar um elefante por debaixo da porta?*, que foi publicado no fórum do COROcoletivo,<sup>10</sup> no qual discorreu sobre dois riscos dos coletivos:

Para mim, as formas abertas de ação, redes fluídas recombinantes, em suas diversas manifestações, constituem tanto a maior força quanto a maior fraqueza dos coletivos. O risco que se corre seria de ter uma ação mais claramente política ou ativista ser engolida por estes formatos de mesclagem, acabando por se diluir nos resultados obtidos. Desta forma, festejar-se a si mesmo como ativista, coletivo ou praticante da transversalidade não basta para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. No seu pior, estes termos serviriam apenas para definir um vago estilo rebelde ou 'da hora', um hype passageiro e indevido. O segundo risco, associado ao primeiro, é a cooptação desta forma potencialmente libertária e crítica pela mídia e pelas forças de produção, que se apropriam do nome e do formato coletivo de arte, transformando sua força crítica em estilo ou atitude associados à mercadoria.<sup>11</sup>

Percebe-se que não tardou para que a euforia e o romantismo fossem postos de lado e essa *explosão* fosse debatida não mais a partir da noção do que está *fora* do circuito, mas a partir do protagonismo das iniciativas que expandem esse circuito, instaurando outros, paralelos e interligados. Resistir a um sistema não necessariamente significa que é preciso se posicionar fora dele. De certo modo, agir a partir desse pressuposto, já significa estabelecer uma hierarquia, quando a própria lógica dos coletivos prevê horizontalidade. Mas é preciso admitir que a força do debate gerado nessa época, aliado às ações desses grupos, foram alguns dos fatores que desequilibraram o atual enclausuramento da Arte, vivido em toda a década de 1980, conduzindo à criação de espaços autônomos com variados perfis de atuação.

Além de incidirem diretamente no tecido social da cidade, essas iniciativas coletivas geraram lugares para debates, encontros, exposições ou mesmo para a formação de jovens artistas, apostando em

**10** CORO é a abreviação de Colaboradores em Rede e Organizações. Foi idealizado e ativado em 2003 como uma plataforma de potencialização da rede de coletivos de arte, projetos e programas colaborativos, espaços auto-geridos e demais cooperativas. Essa plataforma pode ser acessada através do endereço eletrônico: <http://corocoletivo.org/>

**11** ADAMS, Gavin. "Como passar um elefante por debaixo da porta?", *Canal Contemporâneo*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?p=160> 2005. Acessado em agosto de 2013.

estratégias que pudessem dar vazão à produção cultural do país e não apenas às suas próprias. Uma postura que foi identificada pela pesquisadora Claudia Paim, no livro: *Táticas de Artistas na América Latina*:

*Coletivos* são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos de execução. *Iniciativas coletivas* são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, que se formam para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem têm o propósito de formar um coletivo.<sup>12</sup>

A diferença proposta entre *coletivos* e *iniciativas coletivas* assinala uma mudança estrutural interna de funcionamento. O discurso anti-mercado, de reação à lógica do espetáculo e com a premissa de estar junto com liberdade, muito em voga entre os coletivos, também é refletido em diversos espaços concebidos por estes agrupamentos de artistas, que buscam uma troca abrangente entre o artista e o público, sobretudo pelas relações afetivas que conectam a criação artística e a gestão do fazer artístico. Por serem híbridos, é difícil identificá-los a partir de uma ou outra categoria genérica, mas é possível traçar perfis de parentesco que sejam convergentes com suas especificidades físicas e funcionais.

A maioria desses espaços foi fundada no início dos anos 2000, concomitante ao fortalecimento das políticas culturais do país (a partir de 2003 com a posse do ministro Gilberto Gil, na primeira gestão do presidente Luis Inácio Lula da Silva) e às mudanças de estratégias dos próprios coletivos que, igualmente, continuaram se replicando. Pode-se dizer que alguns espaços hoje caracterizados como “independentes” carregam consigo a memória dos *coletivos* e/ou *iniciativas coletivas*, embora ela não defina uma formação homogênea e menos ainda uma perspectiva de combate e resistência ao mercado e às instituições legitimadoras vigentes.

Nesse quadro, a pesquisa de Newton Goto, *Circuitos Comparti-*

**12** PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012, p. 7-8.

*lhados*, é uma importante referência de análise dessas sincronicidades. Os espaços ou fluxos de circulação da produção, gerenciados por coletivos de artistas, ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação criativa, são algumas das possibilidades *políticas* para os *circuitos heterogêneos*.<sup>13</sup> Goto entende que política é também a “capacidade de instauração de distintos *circuitos* de arte”.<sup>14</sup> Os *heterogêneos*, portanto,

situam-se numa esfera de acontecimentos na qual percebem-se características mais particulares associadas a um grupo, lugar e tempo. Não são, necessariamente, vinculados a uma categoria ou especificidade da arte. Estão, diferente disso, abertos a multipadronagens culturais, são supra-linguagens. São circuitos constituídos geralmente no agenciamento coletivo e em redes de afinidades, criando um campo singular e aberto à participação.<sup>15</sup>

O envolvimento do autor com estas práticas colaborativas se faz presente na medida em que ele mesmo é artista e integrante dos projetos “E/OU” e “EPA!”. Goto destaca algumas iniciativas que foram pioneiras para a formação desses circuitos heterogêneos, como:

Arquivo Bruscky (formado pelo artista Paulo Bruscky em Pernambuco desde o final dos anos 60 até os dias atuais), Torreão (Rio Grande do Sul, 1993 a 2009), Arte de Portas Abertas (Rio de Janeiro, 1996) e Interferências Urbanas (Rio de Janeiro, 2000), Galeria do Poste (Rio de Janeiro, 1997 a 2008), AGORA – Agência de Organismos Artísticos (Rio de Janeiro, 1999 a 2003), Capacete Entretenimentos (Rio de Janeiro, 1998), CEP 20.000 (Rio de Janeiro, 1990), Museu do Botão (Curitiba, 1984), Grupo Camelo (Pernambuco, 1996) e Linha Imaginária (São Paulo, 1997 a 2007). Depois surgiram o Alpendre (Ceará, 1999 a 2012), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro, 2000 a 2002) e Zona Franca (Rio de Janeiro, 2000 a 2002).<sup>16</sup>

Devemos levar em consideração que Goto está propondo uma leitura

**13** De acordo com Goto: “o termo *circuito heterogêneo* é inspirado no conceito de *política heterogênea*, de Alain Badiou, cujos alicerces são a *singularidade afirmativa* e a *lógica heterogênea*. Adapte o conceito à atividade artística, tendo como referência as anotações que fiz da fala de Alain Badiou, em conferência realizada no Colóquio Interdisciplinar *Resistências*, Cine Odeon, Rio de Janeiro, 2002”. (GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: Epa!, 2005, p. 3).

**14** *Op.cit.*, p. 2.

**15** *Op.cit.*, p. 8.

**16** *Op.cit.*, p. 3

mais abrangente da criação de circuitos, baseada em uma lógica de *possibilidades políticas*. Por isso, todos os exemplos por ele citados são potencialmente construídos a partir do agenciamento coletivo, mas apenas alguns deles possuem espaços físicos próprios para a articulação de suas práticas artísticas. Essa característica estrutural, o “espaço físico”, tampouco configura, isoladamente, que ele possa vir a ser um “espaço independente”. Há situações, por exemplo, em que são tratados e geridos tal qual um “processo” artístico, uma “obra” em processo ou a “ação” de um artista. De acordo com essas características, pode-se incluir a Galeria do Poste, a Menor casa de Olinda (Pernambuco, 2002 a 2008), o 803 804 (Santa Catarina, 2003 a 2004), a Casa da Grazi – Centro de Contracultura de São Paulo (São Paulo, 2001 a 2003), a Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia (Rio de Janeiro, 2001 a 2003) e o Espaço de convivência e autonomia experimental Rés-do-Chão (Rio de Janeiro, 2002 a 2005).

Percebe-se que esses seis projetos surgiram praticamente na mesma época e todos, não por acaso, foram concebidos por artistas em espaços residenciais. Utilizar o espaço da “casa” como um lugar de convivência e experimentação envolve diversas camadas de acordos, integrações, limites, regras e afetividades, a tal ponto que nem sempre é possível separar “obra” e “gestão”. Ou, nas palavras de Edson Barrus, “quem constrói do que é construído”.<sup>17</sup> Apesar das aparentes dificuldades em lidar com a instância do público/privado, essas camadas de lugares, do lugar da arte e do lugar da experiência cotidiana, consistem na criação de um sentimento *topofílico*. Há visivelmente um elo afetivo entre o indivíduo e o lugar, que possibilita infinitas atuações dos artistas e do público no

tratamento da arte não como produtora de obras, mas como processo em permanente continuidade, aberto à vida, redirecionando o pensamento não só em relação à arte, mas tentando colocar sob questionamento todo o sistema de mercadorias e lucro, resistindo à transferência da autonomia do artista para a instituição. Não se trata mais de dissolver o artista na sociedade, explorando as possibilidades de significado naquilo que já existe, nas trocas com a vida.<sup>18</sup>

Além das já citadas, existem outras iniciativas que apostam no “sentimento topofílico” direcionado para o ambiente doméstico, e que se-

17 BARRUS, Edson. “#24 Rés do Chão como satélite”. In: ROSAS, Ricardo, VASCONCELOS, Giseli (Org.). *Net\_cultura 1.0: ditofagia*. São Paulo: Radical Livros, 2006, p. 240.

18 *Idem ibidem*.

rão analisadas no próximo capítulo. O hibridismo é uma das características desses espaços autogeridos, exatamente porque eles não se restringem a um padrão. São urgências de um tempo, são resultados de desejos e relações afetivas. Isso termina colocando novamente em primeiro plano um problema antigo, mas que continua sendo pauta de discussão: a aparente homogeneização de um discurso que rejeita as esferas de legitimação e comercialização da arte.

Na entrevista do escritor Renato Rezende e do crítico de arte Felipe Scovino com o coletivo Frente 3 de Fevereiro, criado em 2004, em São Paulo, Rezende pergunta como este grupo se relaciona com o mercado, obtendo do artista Daniel Lima a seguinte resposta:

[..] A nossa estratégia passa por trabalhar com uma ideia de transversalidade. Ou seja: conseguir manter o que é uma característica do grupo, que é uma enorme diversidade em termos criativos, em termos artísticos (temos músicos, artistas plásticos, há teatro envolvido), de forma que quando estamos trabalhando arte contemporânea não devemos aceitar esse recorte institucional que nos propõem para um determinado trabalho. Quando somos convidados para uma exposição de artes plásticas, o que proporemos?<sup>19</sup>

A noção de “transversalidade” citada por Daniel Lima evidencia que a autonomia das ações do coletivo possibilita um desvio, mas não, todavia, uma ruptura definitiva com as amarras institucionais. Igualmente, Felipe Barbosa, artista integrante do grupo Atrocidades Maravilhosas, em entrevista aos mesmos organizadores, argumenta que “o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o *Panorama da Arte Brasileira*, em 2001”.<sup>20</sup> Ronald Duarte, também integrante do grupo, discorda do colega e acredita que essa afirmação é uma “forçação de barra”, pois foi apenas com o convite de um dos curadores do Panorama, Ricardo Basbaum, que essa reunião de artistas se configurou como um grupo.

Do *Panorama da Arte Brasileira* de 2001, projeto realizado para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), participaram sete grupos de artistas: Atrocidades Maravilhosas, Camelo, Clube da Lata, Mico, Chelpe Ferro, Apic e Linha Imaginária, bem como três organizações independentes: Agora/Capacete, Alpendre e Torreão. Os curadores da exposição, Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende, tinham

**19** REZENDE, Renato. SCOVINO, Felipe. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, p. 99.

**20** *Op.cit.*, p. 29.

por objetivo dar visibilidade a artistas e grupos de artistas de diversas regiões do país e, nesta perspectiva, entendiam que essas iniciativas coletivas faziam parte integrante do debate cultural da arte brasileira.

Além do Panorama, a segunda edição do projeto *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*, que selecionou 69 artistas brasileiros e contou com a exposição “Sobre(A)ssaltos” em 2002, com curadoria de Marisa Flórido Cesar, foi um importante aglutinador de artistas atuantes em iniciativas coletivas. Os artistas Ducha, Graziela Kunsch, Carla Linhares, Alexandre Vogler, Jorge Menna Barreto, Marcelo Cidade, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde reuniram-se em Belo Horizonte para fazer as intervenções que, enquanto registro, compuseram a exposição no Itaú Cultural Belo Horizonte.

Felipe Barbosa, Ducha e Alexandre Vogler eram integrantes do grupo Atrocidades Maravilhosas e Graziela Kunsch havia aberto o espaço Casa da Grazi – Centro de Contracultura de São Paulo há apenas um ano, em 2001. Vogler foi também um dos responsáveis pelo projeto *Zona Franca*. A partir desse encontro, Graziela redefiniu que as residências de artistas que aconteciam na que ficou conhecida como “casinha”, seriam, a partir de então, voltadas apenas para os coletivos de arte, como ela mesma relata:

Em novembro daquele ano, o programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais ofereceu um ciclo de palestras e trouxe todos os artistas participantes para São Paulo. Chamei todo mundo para uma festa lá em casa. Na festa, conversei muito com o Alexandre Vogler, que me falou sobre os projetos Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca, e combinamos uma residência com os integrantes do Atrocidades, a ocorrer no começo de 2002. Nas palestras, a curadora escolhida para apresentar o projeto de exposição foi a Marisa [Flórido Cesar], que fez a Sobre(a)ssaltos. Ela mostrou alguns dos nossos trabalhos anteriores; o meu, do Ducha, do Alexandre, do Marcelo Cidade, da Rosana Ricalde e do Felipe Barbosa, da Carla Linhares e do Jorge Menna Barreto. A gente se conheceu através da palestra da Marisa. E alguns meses depois o Ducha abriria a Casa do Ducha, no Rio de Janeiro, e o Jorge abriria a Casa do Jorge, em Porto Alegre. Voltando à festa, a casa ainda trazia vestígios da exposição do mês anterior, Ruídos, que reuniu trabalhos meus, do Fábio Tremonte e da Lia Chaia. Na edícula da casinha estavam monotipias do Fábio e uma delas dizia “Para Arthur – Aruanda”. Este Arthur era o Arthur Leandro, do Grupo Urucum, de Macapá, que eu também conheci através do Rumos. Ele e o Fábio ainda não se conheciam pessoalmente, mas da lista de e-mails do projeto Linha Imaginária. (Nenhum de nós

três poderia imaginar que, um ano depois, estaríamos trabalhando juntos, em meio aos rejeitados). Foi também o Fábio, que havia morado um tempo em Goiânia, quem me contou de um grupo que estava começando a existir, o EmpreZa. Ele me passou o contato do Paulo Veiga Jordão, com quem passei a conversar, até enviar o convite para uma residência na casa, em maio de 2002.<sup>21</sup>

A publicação *CONVERSA COMO LUGAR*, da qual esse relato foi retirado, é um diálogo entre Graziela Kunsch com o também artista Vitor Cesar, que concebeu o projeto BASEmóvel, além de ter sido um dos integrantes do coletivo Transição Lustrada. O propósito dessa articulação possui duas faces: a primeira é perceber que as consequências dos encontros e das relações afetivas entre os artistas e os agentes atuantes no circuito artístico movimentam positivamente as dinâmicas desses espaços; a segunda, não obstante, também prevê movimentação, já que

os espaços e fluxos autogeridos podem assemelhar-se processualmente a programas de política cultural de instituições: agenda de eventos, curadorias, textos e edições gráficas, debates, etc. Entretanto, as produções artísticas, estratégias e conteúdos críticos dos *circuitos autodependentes* geralmente são distintos dos do circuito tradicional: afirmam outros artistas, ideias e processos. Ainda assim, o trânsito dessa arte e de seus agentes pode ocorrer em ambos os circuitos, *tradicionais* e *autodependentes*.<sup>22</sup>

Na contextualização desse circuito dito “tradicional” e “autodependente”, destacam-se ainda as iniciativas do governo no campo da cultura com o *Programa Cultura Educação e Cidadania*, que foi implementado em 2004 e cujos eixos principais são os *Pontos de Cultura*. A meta desse programa é estimular financeiramente iniciativas já existentes, que tenham por objetivo a disseminação de bens culturais em comunidades à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais. A consciência da dimensão do Brasil, tanto territorial quanto cultural, junto ao fato de que os equipamentos culturais do Estado não conseguem e nem poderiam abarcar toda essa diversidade, fez com que as iniciativas autônomas de arte, individuais e coletivas, fossem pela primeira vez inseridas nos programas do governo para a cultura.

21 KUNSCH, Graziela, CESAR, Vitor. *CONVERSA COMO LUGAR*. São Paulo: Editora Pressa, 2011, p. 10.

22 GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: Epa!, 2005, p. 2.

Os *Pontos de Cultura*, como o próprio nome já explicita, não são voltados exclusivamente para as artes visuais e tampouco propõem a criação de “novos” espaços, mas sim um reconhecimento dos que já existem. Nota-se que, no decorrer da década de 1990 até meados dos anos 2000, o contexto das políticas públicas para a cultura e a visão das instituições de arte para o *fenômeno* dos coletivos, tomaram uma dimensão mais abrangente, tanto nas ações quanto no discurso. Importantes galerias voltadas para a arte contemporânea também surgiram nessa época, como a Galeria Vermelho (São Paulo, 2002) e A Gentil Carioca (Rio de Janeiro, 2003). Essa última destaca-se como uma referência no Brasil pelo seu pioneirismo. Foi a primeira galeria do país concebida e gerenciada por artistas, a saber, Márcio Botner, Ernesto Neto e Laura Lima.

O artista e curador Ricardo Ramalho, no texto “A função da Arte”, publicado em 2003 nos *Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*, conclui sua discussão sobre os circuitos de arte, afirmando que “os movimentos de expansão do circuito e aquisição de novos públicos através de iniciativas independentes são de fundamental importância. [...] A transformação do sistema de arte, a mudança das regras do jogo, será implementada por quem participa dele”.<sup>23</sup> O depoimento que constitui uma segunda imagem desse mesmo tema é atribuído ao grupo Contra Filé in MICO, também presente nessa publicação:

No 1o CIA (Congresso Internacional de Ar(r)ivismo) fomos questionadas – como integrantes do MICO – a respeito da participação deste grupo no Panorama da Arte Brasileira 2001 e de seu consequente “desaparecimento”. Até a participação no Panorama, não falávamos sobre as situações, agíamos. Os trabalhos surgiam de tensões, questionamentos comuns a todos os integrantes. A reflexão sobre a prática sempre servia para que déssemos o próximo passo. A transformação estava na experiência e não na discussão teórica mediada pela “Arte”. Depois do Panorama, não só perdemos o pé da experiência como ela se empobreceu, porque ser contra ou a favor do circuito da arte tornou-se (por termos nos inserido nele) praticamente a única situação sobre a qual discutíamos. Ser contra e/ou a favor deixou de ser algo intrínseco e diluído no processo de trabalho, para ser coisa separada e independente. Ficamos em cheque.<sup>24</sup>

**23** RAMALHO, Ricardo. “A função da Arte”. In: LIMA, Daniel, TAVARES, Tulio (Org.). *Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*. 2003, p. 14.

**24** *Contra Filé in MICO* In: LIMA, Daniel, TAVARES, Tulio (Org.). *Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*. 2003, p. 21.

O estudo das dinâmicas internas desses coletivos, seus espaços de atuação, bem como as intersecções entre as práticas artísticas e o ativismo contemporâneo, foram temas amplamente abordados pela dissertação de André Luiz Mesquita, intitulada *INSURGÊNCIAS POÉTICAS Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Além de inserir essas práticas em um contexto internacional, Mesquita fez entrevistas com diversos coletivos brasileiros e, entre os temas escolhidos, constava o posicionamento de seus integrantes com relação à crítica institucional e ao sistema da arte.

Em suma, o paralelo proposto aqui – entre o surgimento dos espaços autônomos nos anos 90 e as práticas artísticas coletivas – não se pretende incisivo e afirmativo, mas sim reflexivo e necessário, pois se refere a acontecimentos que minam o lugar do discurso tradicional, ao mesmo tempo que dele pretendem manter distância. São bruscas invasões destrutivas ao conformismo e ao comodismo da vida e da arte. Importa aproximá-los pois os enunciados de suas ações não estão dissociados do modo como cada integrante desses grupos e espaços lida com a emergência abrupta da arte em meio à globalização. Outro fator importante é que as referências críticas sobre os espaços autônomos e sobre os coletivos, até o início dos anos 2000, estão trespassadas pela compreensão de que ambos mobilizam um olhar de confronto, de que deslocam o lugar do artista e da arte frente ao circuito artístico, através de uma noção de coletividade e redes de colaboração.

Além disso, o conflito que opunha o artista ao “mundo exterior”, tanto quanto seu ambiente de trabalho, já havia sido – em partes – absorvido pela modernidade. Gradualmente, os artistas reconheceram que ocupam um lugar estratégico na sociedade contemporânea, fazendo com que a dicotomia “dentro” e “fora” deixasse de ser um limite, para se tornar um lugar de contato. Nesse sentido, essas *zonas de resistência* podem ser contrapostas ao conceito de dominação, uma vez que “elas provocam ou descobrem fissuras no poder estabelecido nas várias esferas da vida social, política e econômica, no campo da arte e da cultura [...] elas respondem de imediato à vida com a oposição ou a interrogação sobre as verdades aceitas. Resistem à alienação de si e às injustiças sociais. Criam desvios.”<sup>25</sup>

Tanto os espaços autônomos quanto os coletivos, mesmo os que não são ativistas ou politicamente engajados, cultuam a responsabilidade social como uma forma de resistência ao mercado global, mesmo sabendo que suas ações não afetarão, em larga escala, os rumos

**25** PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012, p. 17.

do capitalismo neoliberal. O contato com a arte é esquadrihado pela vivência e pelas redes de significações que ela proporciona, afastado de um comportamento padrão de consumo, do público com relação à arte. A década de 1990, portanto, remete a uma tática de combate que recebeu contornos próprios após a virada do século, e aí que a referência dos coletivos para os espaços autônomos provém da percepção de que a arte é um sistema aberto e, portanto, um lugar de articulação da experiência do sujeito.

Espaços autônomos de  
arte contemporânea

## **ESPAÇOS AUTÔNOMOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

## **NOMENCLATURAS E SUAS IDIOSSINCRASIAS**

A abordagem do tema: espaço autônomo de arte contemporânea, parte de inúmeras contradições, entre elas, a de categorizar, no próprio título desta publicação, uma presença que, desde o princípio, contesta na prática os limites de classificação e padronização da arte. Será necessário reconhecer a existência desses espaços diante de contextos múltiplos, já que o empenho em analisar a soberania dessas experiências de uma forma mais abrangente vai contra sua própria constituição. Diante do impasse, como é possível designar uma definição que contemple a todos?

Classificar nos reconduz à impossibilidade de total pertencimento. O desafio de encontrar semelhanças entre os objetos desta pesquisa é maior e mais fugidivo do que encontrar as diferenças, pois se trata de uma multiplicidade de práticas e sujeitos falantes, que postulam a dúvida mais do que a afirmação. Uma incompatibilidade será sempre posta em xeque, assim como na justaposição da teoria e da prática, sempre haverá o lugar da lacuna.

Não há regras palpáveis para a escolha de uma terminologia que os identifique como parte de uma mesma “instituição”. Exatamente porque pretendem ser “experimentais”, “autônomos” e “independentes”, eles também são “auto-nomeados”. Entretanto, essas idiossincrasias são fundamentais para o entendimento da formação, atuação e permanência desses espaços no Brasil, pois, como afirma o curador

e crítico de arte Jorge Sepúlveda, “todas as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições”.<sup>1</sup> Assumindo, portanto, os riscos desta pesquisa, que separa e recobre, a todo instante, o desnível entre o particular e o genérico, por que não começar pela trama de nomenclaturas que atravessa esses espaços?

A partir de um mapeamento realizado no Brasil,<sup>2</sup> do início da década de 1990 até os dias atuais – e que contempla espaços geridos de forma autônoma, principalmente por artistas –, percebemos que não existe uma unidade que marque, através de uma nomenclatura, a reprodução de um modelo de gestão. Formalmente, as instituições públicas e privadas, para que sejam instituições reconhecidas como tal, necessitam seguir regras administrativas e de atuação que as definem como um “museu”, uma “fundação”, um “instituto”, um “centro cultural”, uma “casa cultural”, entre outros. Um espaço autônomo de arte contemporânea, por sua vez, configura um modo de agir e estar no mundo, sitiado por suas próprias leis.

Entre as terminologias mais correntes, que pressupõem a existência de um “espaço físico”, estão: Centro, Espaço, Lugar, Dispositivo, Iniciativa, Zona, Casa, Galeria, Sala, Associação, Fundação, Agência, Território, Plataforma, Ateliê, Projeto, Organismo e Estúdio.

Em alguns casos, antes ou depois de um nome próprio, como “397”, “Rés-do-Chão”, “EXA”, “Xiclet”, “Poste”, há um adjetivo ou uma descrição que procura absorver e esclarecer um tipo de tática, de formação ou de característica destes espaços, como: “Autogestionada(o)”, “Autodependente”, “Co-dependente”, “Autônoma(o)”, “Independente”, “Interdependente”, “Polivalente”, “Experimental”, “Artística(o)”, “Alternativa(o)” e “Cultural”.

Nesse sentido, entre alguns dos espaços aqui mapeados com esse perfil, encontra-se: “AGORA – Agência de Organismos Artísticos”, “Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte e Convivialidade”, “Projeto Malote”, “Contemporão Espaço de Performance”, “Galeria do Poste Arte Contemporânea”, “Sala Dobradiça”, “Arena Associação de Arte e Cultura”, “Espaço Tardanza”, “Centro Cultural Casa Selvática”,

1 SUPÚLVEDA, T. Jorge. *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Tradução de Kamilla Nunes. Córdoba: Curatoria Forense, 2013, p. 123.

2 O mapeamento foi realizado em duas etapas: a primeira foi a partir de publicações, sites e redes de contato, e a segunda foi presencial, realizada entre os meses de junho e julho de 2013, em sete Estados do Brasil.

“Ateliê Aberto”, “Casa da Ribeira”, “AT|AL|609 – Lugar de investigações artísticas”, “Espaço de convivência e autonomia experimental Rés do Chão”. Há ainda situações em que o nome dos espaços não vem acompanhado de siglas nem de terminologias: “1m2”, “Neblina”, “Mau Mau”, “Lesbian Bar”, “B3”, “CEP 20000”, “Beco da Arte” e “Phosphorus”.

O problema de definição de uma terminologia comum reflete a realidade e o contexto em que esses espaços foram criados, suas estruturas físicas, a forma como são geridos e subsidiados, a escolha das programações e até mesmo a periodicidade da programação. Entre as expressões mais recorrentes, utilizadas tanto pelos gestores dos espaços quanto pela crítica, estão: “espaços autônomos”, “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes”<sup>3</sup> e “*artist-run spaces*”.

Algumas dessas expressões provêm do reconhecimento de que existem variadas perspectivas sobre a atuação conceitual e crítica, artística e política dos espaços. O artista Newton Goto, por exemplo, cunhou o termo “circuito autodependente”, no qual se inclui os “espaços e fluxos autogeridos”. Em nota, o autor referencia o uso do conceito:

O conceito da autodependência é usado por Werner Herzog como uma alternativa para a compreensão das produções do “cinema independente”, pois, ao contrário de imaginar esse âmbito produtivo como algo desvinculado de parcerias e relações – independente – o cineasta vê esse campo de atuação como algo que fundamentalmente depende do próprio autor para existir, inclusive nas articulações de parcerias.<sup>4</sup>

“Autodependente”, portanto, é uma alternativa ao termo “Independente”, tanto da perspectiva de Goto com relação aos “espaços autogeridos” quanto de Herzog ao “cinema independente”. Não se trata de traçar uma genealogia desses conceitos, mas de perceber com que intenção eles estão sendo veiculados hoje, e a partir de qual perspectiva. Em 2010, o Ateliê 397, espaço atuante em São Paulo desde 2003, lançou um livro chamado *Espaços Independentes*, no qual o texto de abertura justifica o uso do termo:

Ao atribuir a esta publicação o título “Espaços Independentes”, o

- 3 O surgimento dos centros culturais independentes é analisado no “Apêndice A” desta publicação.
- 4 GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: Epal, 2005, p. 2.

Ateliê 397 propõe investigar a possibilidade de um circuito de arte contemporânea independente; ou a viabilidade de uma atuação autônoma, definida a partir de claras diferenças em relação a um circuito que se realiza somente no mercado e cuja ideia de valor está relacionada apenas à maior liquidez de um trabalho de arte. Afinal, em tese, esses espaços independentes deixariam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens – econômica, política ou social – para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo.<sup>5</sup>

Existem muitas controvérsias sobre a noção de “independente”, não apenas no Brasil, mas também na América Latina. Na Europa e Estados Unidos, embora essa discussão também seja recorrente, a formação desses espaços aconteceu de maneira distinta à do Brasil, pois tanto a iniciativa privada quanto o governo reconheceram a legitimidade das ocupações ilegais que geraram os “centros culturais independentes”, ou os “*artist-run spaces*” e, desde então, grande parte deles é subsidiado por políticas culturais estatais.

Em 2011, foi realizado um evento em Córdoba chamado *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas (EGA)*, que gerou uma publicação de mesmo título. Os editores Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni defendem o uso do termo “autônomo” e não “independente”, afirmando que:

[...] a independência encerra – em sua anunciação – a dominação e sua correlativa emancipação e nós não acreditamos em nenhuma autoridade da qual tenhamos que nos liberar. Mas também, porque acreditamos na co-dependência como um sistema de trabalho, de amizade e de desejo. Porque nos gostamos e precisamos um do outro: mas sabendo que isso não implica subordinação a um manifesto, ou a supremacia dos objetivos de alguns em detrimento de outros, que não forcemos os outros a ajustarem-se aos nossos conceitos, porque para nós a arte contemporânea não é um exército ou uma empresa, embora, por vezes, seja a via mais eficiente de executá-los. Porque para nós é – nem mais, nem menos – um sistema de interrogação da realidade.<sup>6</sup>

Sempre há riscos na inauguração de um campo de trabalho e reflexão,

5 RIVITTI, Thais. *Espaços Independentes*. São Paulo, 2010, p. 11.

6 SEPÚLVEDA, T. Jorge. *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Tradução de Kamilla Nunes. Córdoba: Curatoria Forense, 2013, p. 14-15.

sobretudo quando ele se propõe incerto e experimental. Como também são formadores de opinião, esses espaços estão continuamente se repensando e se posicionando em meio à sociedade e ao circuito do qual fazem parte. É comum que seus gestores assumam muitas funções, além de serem artistas. São também pesquisadores, críticos, curadores, jornalistas e, naturalmente, estão interessados em conhecer o outro, em compartilhar dinâmicas de gestão e em criar redes de colaboração, com o intuito de manter uma autonomia diante dos sistemas de produção cultural ao qual estão imersos.

Um encontro promovido no Brasil, formado por vinte e três representantes de espaços culturais atuantes, gerou uma rede chamada Rede de Espaços Independentes (Rede E.I.). O encontro presencial foi promovido em 2010 pela Casa da Ribeira, localizada em Natal/RN. Essa rede foi formada para pensar ações em conjunto e, na ocasião, seus integrantes redigiram a *Carta de Natal*, um documento que se propõe a explicar o que é a Rede E.I., quem são seus integrantes e quais serão suas formas de atuação. Na descrição da rede, eles justificam o termo “independente” da seguinte maneira:

Esta rede tem, entre outros, o objetivo de construir diretrizes para auxiliar a estruturação de políticas para Espaços Culturais que aqui denominamos independentes por não terem vínculos governamentais diretos e nem integram grandes corporações ou instituições ligadas a empresas de grande porte.<sup>7</sup>

O termo “independente” utilizado no Brasil por esses espaços está muito mais ligado a uma noção de liberdade e autonomia, do que ao legado dos grupos ativistas e dos movimentos de contracultura europeus e americanos da década de 1960. Para o gestor Gustavo Wanderley, “os espaços independentes promovem a visibilidade de expressões artísticas ainda pouco valorizadas pelo mercado. [...] Pelo próprio caráter de sua natureza jurídica, esses espaços reúnem dinâmicas culturais com orientação independente e com gestões ágeis, pouco cristalizadas”.<sup>8</sup> Concepção que nada diverge do posicionamento dos gestores do Ateliê 397. Para eles, “é a possibilidade de uma programação menos engessada, ou mesmo autoritária, que autoriza aos espaços independentes uma atuação que de fato reverbere ruídos de naturezas diversas sobre o circuito comercial da arte”.<sup>9</sup>

7 *Carta de Natal*. Encontro de Espaços Independentes. Natal/RN, Casa da Ribeira, 2010, pp.1-2.

8 WANDELEY, Gustavo Tomé. “Dinâmica de Espaços Culturais Independentes”. In: *Políticas para as Artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 7.

9 RIVITTI, Thais. *Espaços Independentes*. São Paulo, 2010, p. 11.

Em 2003, quase uma década antes do surgimento desta rede, o crítico de arte Guy Amado também tentou traçar um perfil dos espaços independentes e/ou alternativos, entendendo que eles “buscam outras vias para dar vazão à produção cultural e artística no país, além de iniciar discussões que pudessem acenar com novas perspectivas no contexto atual”<sup>10</sup> Nesta mesma revista, em que a pesquisa de Guy Amado foi publicada, os editores formularam verbetes sobre palavras-conceito que estavam sendo discutidas na edição em questão e, entre eles, também consta um significado para o termo “independente”:

independente: 1. Auto-sustentável; que não aceita se submeter a critérios dominantes; que tem suas próprias leis e maneiras de se relacionar; que toma suas próprias decisões e cria sua própria regra. 2. O contrário do dependente; é auto-suficiente para geração de idéias, opiniões, financiamentos e produção; não coagido e livre das ideologias e do mercado; acredita na sua autonomia. 3. Mesmo sendo parte integrante de um sistema ou circuito, não estabelece uma relação direta e extensiva com outras partes.<sup>11</sup>

Percebe-se que as defesas do uso desse termo estão sempre atreladas a uma crítica institucional e mercadológica, bem como aos modos de agir e posicionamentos políticos de seus representantes. Sepúlveda e Petroni não utilizam essa expressão, pois eles acreditam que a arte é uma maneira de fazer política e ser “independente” já pressupõe que há uma autoridade a ser enfrentada e da qual eles precisariam se desvencilhar. Posicionar-se com relação ao termo é uma maneira de compreender que tais espaços são lugares onde a sociedade pode se relacionar com o mundo, e que essa relação tem potencial para ser, ao mesmo tempo, responsável e transformadora.

Em virtude disso, durante o mapeamento dos espaços autônomos no Brasil, realizado para esta pesquisa, uma das questões levantadas foi: *Como você(s) entende(m) o termo “independente”, geralmente associado a estes espaços?* A fim de contribuir para esta discussão, segue abaixo uma seleção editada de algumas das respostas obtidas:<sup>12</sup>

**Mau Mau** (Pernambuco, 2009): Acho que é isso de trabalhar com liberdade para experimentações. Onde você se vira e um artista dá suporte a outro. Livres para criar, sem preocupação em “agra-

10 AMADO, Guy. “Rotas Alternativas. “Atitude” ou Sintoma?”. *Revista Número*, São Paulo, Ano 1, nº 1, p. 5, Maio/Junho 2003.

11 *Revista Número*, São Paulo, Ano 1, nº 1, Maio/Junho 2003.

12 Todas estas entrevistas à autora foram realizadas através de E-mail, entre os meses de julho de agosto de 2013.

dar” um suposto investidor e desvirtuar dos nossos ideais... Mas essa “liberdade” tem um limite raso. A falta de investimento nos priva. Já que não temos outra fonte de dinheiro, as ideias são restringidas.

**AT|AL|609 – Lugar de investigações artísticas** (São Paulo, 2010): Espaços não institucionais e/ou não organizados e não geridos por órgãos públicos.

**B<sup>3</sup>** (Pernambuco, 2011): A independência não é uma coisa que se dá, nós trabalhamos nesta área independentemente.

**Ateliê Mamacadela** (Belo Horizonte, 2005 a 2009): Entendo como um lugar mantido com muita criatividade, suor e pessoas que fazem porque simplesmente não conseguem deixar de fazer.

**Sala Dobradiça** (Rio Grande do Sul, 2009): O termo independente nos remete à autonomia criativa e independência na tomada de decisões referentes à frequência das ações, sem vínculos institucionais perenes e verticalizados. Há que se ter uma abertura a capilaridades com diversas parcerias e movimentos instituintes. Para tanto faz-se necessário apropriar-se dos meios de produção e gestão, sem a necessidades de intermediadores de quaisquer instituição. O valor de nossas ações não está circunscrito apenas em instituições de artes, mas no que se articula fora dela, evitando o replicar do discurso hegemônico da arte.

**Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte e Convivialidade** (Pernambuco, 2011): Ninguém é completamente independente, pois o tecido social é feito pela interdependência. Entretanto, compreendemos que os chamados espaços independentes são na realidade espaços com grande autonomia para colocar em prática desejos com menos filtros e intermediações. Nestes espaços, o desejo pode assumir a sua fluidez de forma mais orgânica.

**Barracão Maravilha Arte Contemporânea** (Rio de Janeiro, 2008): Independente é não ter rabo preso! É um espaço que tem liberdade para erros e acertos, para mostrar a obra que respire antes que seja considerada uma obra pronta, é trabalhar e mostrar todo esse percurso do pensamento. É um espaço que pode ousar e errar, jogar mais questionamentos e nunca verdades prontas (tão fundamental na produção contemporânea...).

**Ateliê 397** (São Paulo, 2003): Ah, aí é como disse Dom Pedro II “Independência ou morte”. A independência também é um outro nome usado quando algo não é aceito ou absorvido. Torna-se independente. [...] Tem algo quixotesco em se afirmar independente e a gente é meio assim aqui. Se pensar muito, se fizer a conta, colocar na ponta do lápis, desistimos.

**Ateliê Aberto** (São Paulo, 1997): Entendemos que o termo independente foi superado por outros que definem melhor estes espaços. Independente traz uma inverdade. As iniciativas e suas gestões dificilmente são independentes. Elas de fato partem da disponibilidade de tempo de pessoas com um interesse comum que formam um grupo, que por sua vez está interconectado a uma série de outros organismos (empresas, instituições públicas e privadas, clientes) e depende de uma série de atores, fatores e contextos (envolvendo amigos, apreciadores, frequentadores, vizinhos, familiares e parceiros de toda espécie) para existir, sobreviver. O Ateliê Aberto é autônomo, autogerido (todos os seus integrantes participam ativamente da gestão) e interdependente.

**Im2** (Rio de Janeiro, 2010 a 2013): Independente de interesses de agentes externos, por não haver verba de outros, mas completamente dependente da minha estrutura e disponibilidade. Talvez “precário” seja um termo mais adequado.

**Casa da Ribeira** (Rio Grande do Norte, 2001): Gostamos de dizer que “independente de qualquer coisa nós nos mantemos vivos e funcionando”. Claro que o melhor termo seria interdependente, mas entendemos que a independência está no fato de que mesmo que façamos parcerias, convênios ou outras formas de patrocínio, qualquer decisão tomada no espaço tem uma decisão soberana da assembléia formada pelos seus diretores.

**Atelier Subterrânea** (Rio Grande do Sul, 2006): Gosto da definição que ouvi do pessoal do Circuito Fora do Eixo no EEI (Encontro de Espaços Independentes, realizado em Natal/RN, evento organizado pela Casa da Ribeira junto à Funarte): “Independente de qualquer coisa, vamos seguir fazendo”. Acho que esta definição de independente, que se aproxima da cultura do DIY (Faça você mesmo) é excelente! Por outro lado, gosto da ideia de interdependência que Helmut Batista, fundador do Capacete Entretenimentos, coloca. O melhor me parece ter muitas fontes de dependência e se articular em uma rede de colaboradores que sirvam de estímulo para o que fazemos, sentir sedimentar, em nosso terreno experimental, o material das trocas das experiências compartilhadas.

**Neblina** (Rio de Janeiro, 2010 a 2012): Entendo este termo como a autonomia de criar e gerar espaços de acordo com a necessidade, vontade e as possibilidades daqueles que se envolvem. Autonomia de vínculos com a iniciativa pública ou privada, que sempre requerem contrapartidas e prestações de contas que privilegiem suas posições diante da sociedade. Fazer este tipo

de projeto requer muita disposição e comprometimento, e, principalmente, consciência de que é um trabalho que funciona a nível micro político.

**EPAI Expansão Pública do Artista** (Paraná, 2001): Autonomia de gestão; autonomia de agenda e de proposição de local para o acontecimento artístico/cultural; interdependência relacional; afirmação coletiva de uma singularidade/heterogeneidade; auto-dependente no sentido de depender primeiramente de si mesmo para efetivar uma ação, uma obra ou uma rede de trocas.

**Espaço ARCO** (Santa Catarina, 2004 a 2009): Eu entendo como independente o espaço que está livre para fazer o que achar certo sem ter que prestar contas com ninguém. Que atua num contexto político de forma autônoma sem ter que se apegar a discursos ou demandas exteriores a sua vocação.

**Romado Stochiero 54** (Minas Gerais, 2012): Independente porque não está atrelado a uma outra política que não a do próprio espaço. Independente por não depender de nenhuma outra estrutura, por não funcionar através de contrapartidas e nem de compromissos com outros órgãos.

**Projeto Malote** (Sem sede fixa, 2006): Entendo como independente um espaço ou iniciativa que não está vinculado ao Estado ou a interesses de grupos maiores, que funciona normalmente com seus próprios meios e com recursos variados. Por exemplo, uma Casa de Cultura, que já recebe um certo financiamento do governo que também acaba por determinar o tipo de atividade lá realizada acredito que não seja mais “independente”.

A exteriorização dessas falas, o hiato aberto, surge como momento de um discurso em processo. As interpretações são frequentemente contraditórias e muitas vezes contestadas, mas na base parece haver uma visão geral de que os “espaços independentes” têm um papel importante a desempenhar no exercício de uma postura resistente à mera comercialização da arte, a um comportamento padrão que envolve mais aparência do que afetividade, e à institucionalização. Assim, a distância conceitual que divide esses discursos abriga a profundidade dos mesmos. É essa pluralidade que constitui a essência dos espaços, e também o que os diferencia uns dos outros, e estes, dos aparelhos culturais geridos pelo Estado e pelas grandes corporações.

De certa forma, ser “independente” pressupõe uma luta pela “autonomia”, que, etimologicamente, é “a condição de uma pessoa ou de uma coletividade cultural, que determina ela mesma a lei à qual

se submete”.<sup>13</sup> Os espaços aqui estudados foram concebidos, desde o princípio, a partir de motivações, desejos e intencionalidades regidos por leis próprias. Não significa dizer que são auto-suficientes, pois eles geralmente estão abertos a parcerias público/privada e, principalmente, a processos colaborativos. No livro *Autonomia e Educação em Immanuel Kant & Paulo Freire*, o escritor Vicente Zatti analisou as relações de autonomia e heteronomia na educação, partindo da definição de um conceito de “autonomia”:

Como a autonomia é “condição”, como ela se dá no mundo e não apenas na consciência dos sujeitos, sua construção envolve dois aspectos: o poder de determinar a própria lei e também o poder ou capacidade de realizar. O primeiro aspecto está ligado à liberdade e ao poder de conceber, fantasiar, imaginar, decidir, e o segundo ao poder ou capacidade de fazer. Para que haja autonomia os dois aspectos devem estar presentes, e o pensar autônomo precisa ser também fazer autônomo. O fazer não acontece fora do mundo, portanto está cerceado pelas leis naturais, pelas leis civis, pelas convenções sociais, pelos outros, etc, ou seja, a autonomia é limitada por condicionamentos, não é absoluta. Dessa forma, autonomia jamais pode ser confundida com auto-suficiência.<sup>14</sup>

A preocupação de Jorge Sepúlveda, sobre a possibilidade de, hora ou outra, todos os espaços autônomos partilharem um vocabulário comum e, portanto, uma entrega aos valores e padrões externos, transformando-se em instituições, está relacionada a uma condição de adequação dos espaços a uma lei que pode vir a estabelecer seus modos de agir. Ou seja, eles já não terão a resistência como uma força movente de seus processos, capaz de promover o espaço do “lugar” no mundo contemporâneo, adensando as relações e as experiências do sujeito com a arte, como um movimento construtivo.

Por certo, todos os espaços possuem regras às quais tentam se adaptar, quer sejam administrativas, organizacionais ou subjetivas. Por mais que não estejam diretamente sujeitos a padrões externos, sua “independência” sempre fará referência ao outro e, portanto, à responsabilidade de envolvimento nestas relações, sejam elas profissionais e/ou afetivas. A esse “outro”, podemos dar o nome de “público”, “instituição”, “Estado”, “artista”, “curador”, “crítico”, “produtor”,

**13** LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 115.

**14** ZATTI, Vicente. *Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 12.

“monitor” e a todos que possuam uma relação de contingência com esses espaços. Ser autônomo e/ou independente envolve presença e consciência crítica, envolve capacidade de criar, mas também de agir, de combater, mas também de se repensar enquanto elemento constitutivo de um sistema e de uma sociedade.

## A EMERGÊNCIA DO LUGAR

A noção de autonomia relacionada aos espaços aqui abordados acompanha também uma reflexão sobre os aspectos do *lugar* como uma estrutura de acontecimento. Se existe um equilíbrio entre as leis criadas por esses espaços e aquelas às quais eles são submetidos, significa que eles deixam de assumir um caráter mais abstrato e passam a adquirir um significado mais concreto: a possibilidade de construção de um lugar. Para a pesquisadora Livia de Oliveira, “conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo”.<sup>15</sup>

Na pesquisa de campo realizada em diversos espaços autônomos no Brasil,<sup>16</sup> foi perceptível o esforço de seus gestores em construir um ambiente indissociável da convivência entre os indivíduos, e destes com a arte. A festividade, por exemplo, reforça a empatia e a ideia de que a aproximação física e afetiva altera a percepção da arte e dos espaços que são receptivos a ela. Nesse ponto convém ressaltar que, assim como existem variadas formas de gestão, também há diversidade nas arquiteturas.

Em muitos casos a arquitetura contribui para a formação da identidade dos espaços. Ela pode ou não ser convencional, mas o que modifica a experiência espacial são as relações simbólicas que a transformam em um lugar de vivência, e não apenas de apreciação da arte. Considerar, portanto, as fisionomias arquitetônicas é uma maneira de aproximar a concretude dos espaços com a complexidade de sua constituição como um lugar de/para arte. Embora pareçam fluidos, há muitas dificuldades de mantê-los ativos, devido à comum precariedade financeira enfrentada.

As fisionomias arquitetônicas, em consonância com a formação de *esferas públicas*, enfatizam a dinâmica de suas interações sociais,

15 OLIVEIRA, Livia de. “O sentido de Lugar”. In: MARANDOLA, Eduardo Jr., HOLZER, Werther, LÍVIA, de Oliveira (Org.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 12.

16 Os espaços que fizeram parte da pesquisa podem ser verificados no *Apêndice D* desta publicação.

seus vínculos afetivos e suas condições estruturais. Ainda que por definição não seja possível encontrar um termo em comum no qual todos os espaços estão circunscritos, há características frequentes que exacerbam esses cruzamentos. O hibridismo, por exemplo, é uma delas.

O sentido de “hibridismo” empregado aqui está de acordo com os estudos sobre *culturas híbridas* do filósofo e antropólogo argentino Néstor García Canclini. Uma das definições do autor para o conceito de “hibridação” é que são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.<sup>17</sup> Canclini ainda esclarece que mesmo as estruturas discretas às quais ele faz referência não são fontes puras e sim resultado de hibridações.

Os espaços autônomos podem ser compreendidos como fusões entre estruturas institucionais e procedimentos artísticos, reconhecíveis em uma multiplicidade de lugares. São espaços comprometidos com a arte e com a sociedade na medida do alcance, do desejo e das possibilidades de seus gestores. E aí está sua condição de singularidade e autonomia. Por não serem grandes empreendimentos, seus objetivos tampouco visam o lucro, mas o encontro, o ensino, a formação e o agenciamento da produção contemporânea de arte.

Nesse sentido, a urgência de criação de um *lugar* está totalmente associada à urgência da arte. Geralmente os espaços autônomos não possuem autonomia para continuarem existindo sem aqueles que o conceberam. Por isso, Goto utilizou o termo “circuitos autodependentes” para identificar esses tipos de iniciativas, que dependem, primeiramente, daqueles que os criaram. Motivo pelo qual nem sempre sua gestão é pacífica. Preconizar a liberdade, instaurar novos circuitos, tencionar as bordas do público e do privado, defender a gestão como um processo artístico, ou o contrário, são, por si só, atitudes conflituosas. Em todos os casos, faz-se necessário exacerbar o cruzamento desses espaços híbridos, a partir da fala dos próprios gestores, para que esta discussão possa alcançar as particularidades das dinâmicas e das fronteiras entre as dicotomias: “dentro” e “fora”, “marginal” e “institucionalizado”, “público” e “privado”, “individual” e “coletivo”, “espaço” e “lugar”. Cabe sedimentar para reconhecer o lugar do conflito, evitando assim um distanciamento ilusório decorrente da generalização destas práticas. Para evitar categorizações, as relações entre os espaços serão feitas a partir de pontos de contato, e não apenas por ordem cronológica, geográfica, de relevância nacional/internacional ou, ainda, de modelos de gestão.

17 CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2000, p. 19.

## ARQUITETURAS HÍBRIDAS | ESTRUTURAS TRANSITÓRIAS

A seleção dos espaços escolhidos como exemplos do entrecruzamento entre o hibridismo arquitetônico e suas estruturas transitórias – sejam elas relacionadas às estratégias políticas de instauração de circuitos ou de dinâmicas de ação, produção e agenciamento da produção artística –, é pautada na heterogeneidade e na reflexão acerca das atitudes que tornam possível a existência de espaços autônomos no Brasil. Nem todos os espaços exemplificados estão ativos, enquanto outros sequer completaram três anos de existência. Deve-se considerar que os espaços citados fazem parte do mapeamento realizado no país, mas que, além destes, existem outros de igual relevância.

Um dos primeiros espaços autônomos que surgiram no Brasil no início da década de 1990, com intenções claras de ser um híbrido entre ateliê de artista e lugar aberto à investigações e intervenções de arte contemporânea, foi o Torreão. Criado em Porto Alegre/RS, pelos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler, o Torreão permaneceu ativo de 1993 a 2009. Seu nome faz referência à torre que havia na casa e que, gradualmente, foi ocupada por diversos artistas através de intervenções na arquitetura. Para Claudia Paim, “o Torreão preenche uma lacuna constatada nos espaços de circulação do sistema das artes local, que não dispõe de instalações suficientes para a exibição da arte contemporânea nem desenvolve projetos mais expressivos e sistemáticos voltados para este gênero da arte”.<sup>18</sup>

Jaiton Moreira enfatiza que o Torreão, mais do que um “espaço”, é um “lugar”, “pelo fato dele não possuir a indiferença e a neutralidade do espaço. Lugar é o espaço vivenciado por um olhar preso a um corpo móvel e com memória (visual e física). Costumamos dizer que é o lugar que convida o artista. É a partir dele que o artista mobiliza o imaginário para a sua intervenção”.<sup>19</sup> O Torreão é considerado uma referência para muitos gestores de espaços autônomos, não apenas por ser uma das experiências mais antigas do Brasil, mas também porque se tornou um lugar de diálogo, ou, nas palavras de Moreira, de cruzamento entre produção e reflexão. Os artistas ocupavam o espaço da torre com propostas que criavam fricções entre obra e arquitetura, atendendo às suas próprias necessidades de experienciar, espacialmente, uma multiplicidade de linguagens.

**18** PAIM, Claudia Teixeira. *Espaços de arte, espaços da arte*. Tese de Mestrado. Departamento de História, Teoria e Crítica da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004, p.139.

**19** In: GOTO, Newton (Org.). *Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos OBS*. Curitiba: EPAI. 2008, p. 36.

Ainda hoje, muitos espaços autônomos surgiram com o propósito de mobilizar o olhar do artista e da sociedade para um determinado contexto, através de intervenções artísticas. O 1m2, por exemplo, nome do ateliê de Maíra das Neves, possuía exatamente um metro quadrado e estava localizado na zona portuária do Rio de Janeiro, dentro de uma fábrica de chocolates desativada, a Bhering. Seu tempo de duração foi de 2010 a 2013. Em entrevista, a artista descreve o processo de ativação do espaço, considerando os processos de especulação imobiliária da região:

O agravamento da especulação imobiliária, que já começava a mostrar as garras em 2010, tornava a conquista de um espaço algo impossível. Conseguir um lugar para morar já exigia uma batalha por meses, e com os valores galopando loucamente, pensar em um outro lugar para trabalhar era um disparate. Nesse contexto surgiram os primeiros comentários acerca de uma certa fábrica que havia passado a alugar espaço por metro quadrado para artistas e pequenas empresas. Claro que eu não poderia arcar com os custos de reforma e manutenção de um ateliê. Mas 1m2 por 14 reais ao mês seria viável. O objetivo era criar e manter um espaço nem público nem privado para produção de ações e encontros, na medida do possível, medida essa que, nesses tempos, é a menor unidade de medida imobiliária: 100cm X 100cm X um pé direito bem alto, sem forro.<sup>20</sup>

O desenho de 1m<sup>2</sup>, embora possuísse limitações físicas, não impediu que o projeto fosse expandido para o contexto que o envolvia, o Morro da Providência. Percebendo o processo de gentrificação nessa região portuária do Rio de Janeiro, Maíra das Neves convidou o JAMAC<sup>21</sup> para desenvolver um trabalho com os moradores da Providência, nas casas que haviam sido *pichadas* pela prefeitura para indicar demolição.

Como não havia nenhum tipo de financiamento, a programação do 1m2 não seguiu uma regularidade, embora tenha acolhido todos os projetos propostos durante seu tempo de permanência na fábrica. A Bhering é ocupada por dezenas de ateliês de artistas visuais, designers, arquitetos e pequenas empresas, que constroem seus espaços de acordo com a quantidade de metros quadrados que foram aluga-

**20** Em entrevista à autora. Rio de Janeiro, agosto de 2013.

**21** O Jardim Miriam Arte Clube – JAMAC é uma associação sem fins lucrativos fundada em 2004, pela artista Mônica Nador, a partir do projeto *Paredes Pinturas*, na zona sul da cidade de São Paulo. O JAMAC promove a inclusão de centenas de jovens e adultos em produções artístico-culturais.

dos. Nesse amplo contexto, o 1m2 torna-se praticamente invisível: um espaço delimitado no chão através de um piso que destaca suas proporções pela diferença de tonalidade do original, quatro trilhos com roldanas no teto e uma lâmpada. Por não haver paredes, portas ou janelas, durante os eventos, performances e instalações, as pessoas se acomodavam ocupando os espaços vazios ao seu redor. Em 2012,

houve uma radical burocratização das relações interpessoais acompanhada de um aumento de custos de manutenção, seguida de novas regras de restrição e uso do espaço. O contexto se transformou rapidamente, fazendo secar o 1m2. Um espaço concebido para experimentação fora do circuito de repente se viu no meio do circuito, e com uma conta alta demais.<sup>22</sup>

Sem ostentar qualquer tipo de luxo, o 1m2 foi uma manifestação imediata e colaborativa de Maíra das Neves com os artistas participantes. Um simples movimento que se manteve até a transformação do contexto que havia contribuído para seu surgimento.

Em 2001, motivado pelo desejo de reflexão sobre arte política e ativista nas artes visuais, o artista Newton Goto fundou a EPA! – Expansão Pública do Artista. Por ser um “fluxo”, a EPA! possui três corpos que dão suporte para suas ações: o Arquivo EPA!, o Espacial EPA! e o CNPJ. Tanto o arquivo quanto o espaço destinado às atividades da EPA! estão localizados na casa do artista, seguindo a dinâmica de seu dia a dia. No entanto, a EPA! tampouco é limitada a um espaço físico, pois seus fluxos de compartilhamento estão associados à articulação de circuitos.

No livro *Coisa Pública: Goto*, é possível ter acesso à descrição das ações da EPA! e a um breve relato do artista sobre este “organismo autogerido de política cultural”. Para Goto,

as propostas da EPA! tornam-se coletivas na efetivação de parcerias individuais e institucionais que dão suporte para a realização de cada projeto, e no compartilhamento público dos bens materiais e imateriais gerados. Na condição de orientador dos fluxos da EPA!, desempenho as atividades de pesquisador, curador, crítico da cultura, ativista cultural (ou contracultural), agenciador coletivo, arquivista, produtor, editor, artista gráfico, diretor e editor de vídeo. A EPA! organiza exposições, encontros, debates, publicações, oficinas de arte, mostras de vídeo, formação e compartilhamento de acervo.<sup>23</sup>

**22** Em entrevista à autora. Rio de Janeiro, agosto de 2013.

**23** GOTO, Newton. *Coisa Pública: Goto*. Curitiba: EPA!, Fundo Municipal de Cultura de

A EPA! é um caso de hibridação em que as práticas expansivas de Goto são fundadoras dos fluxos gerados por este organismo. O endereço do Espacial EPA! é o lugar de atuação do artista. Embora estejam situados geograficamente em locais completamente opostos, tanto a EPA! (Curitiba/PR), quanto A Menor Casa de Olinda (Olinda/PE) acompanham a mobilidade física e experimental dos artistas que as conceberam.

A Menor Casa de Olinda foi criada em 2002 pelo artista Fernando Peres, em proporção arquitetônica não tão pequena quanto o 1m2, mas bastante reduzida se comparada a uma casa comum: uma fachada de 3 metros, duas paredes tangentes de 11 metros cada uma – formando uma espécie de triângulo isósceles – e uma porta (sem janelas). O espaço era, ao mesmo tempo, o ateliê e a residência de Fernando Peres. Durante os seis anos de funcionamento, A Menor Casa de Olinda sediou festas, exposições e performances, tornando-se um ponto cultural e aglutinador da cidade.

A casa chamava a atenção tanto pela atitude de Peres de deixar aberto o portão principal (e único), expondo seu interior ao público passante, quanto pelos temas pintados em sua fachada. Por estar em constante transformação, as mudanças internas e externas eram temas de festas e exposições, reflexos de um deslocamento do espaço como obra e, da obra, como lugar de acontecimento. Ocasionalmente, Peres vendia seus desenhos durante as festas “a preço de banana”. Por ser pequena e retangular, a fachada da casa, entre outros temas, chegou a ser pintada representando uma caixa de Marlboro vermelho. Em 2008 ela foi entregue aos proprietários, ocasionando seu fechamento.

A Menor Casa de Olinda precedeu a Mau Mau e o Lesbian Bar, desta vez localizados em Recife. A Mau Mau surgiu em 2009 de uma parceria entre Peres e Irma Brown<sup>24</sup> para dar continuidade às ações realizadas n'A Menor Casa de Olinda. Hoje a Mau Mau é um espaço de exposições, festas, residência e ateliê coletivo, gerido apenas pela artista Irma Brown. O Lesbian Bar, por sua vez, era uma festa organizada por Peres, que fazia parte da programação da Mau Mau. A separação de Peres e Irma fez com que o Lesbian Bar mudasse de endereço junto com o artista, enquanto a Mau Mau permaneceu no mesmo local.

Não há, portanto, como desarticular o surgimento dos três espaços, porque eles estão completamente sujeitos ao modo de vida dos

Curitiba, 2012, p. 201.

**24** Irma Brown dividia A Menor Casa de Olinda com Fernando Peres, colaborando na construção das ações ali realizadas.

seus gestores. O Lesbian Bar continua acontecendo na residência de Fernando Peres, mas hoje ela possui uma estrutura física capaz de comportar cerca de 500 pessoas, enquanto A Menor Casa de Olinda mal comportava 15 em seu interior. Sempre com temas irônicos, os eventos acontecem uma vez por semana, e podem ser compreendidos como uma obra em processo.

A Mau Mau possui diversas frentes de atuação e recepção, onde os espaços são divididos de acordo com suas funções. Quatro salas são alugadas por artistas, duas são utilizadas para programas de residência, uma para as atividades da Mau Mau (como exposições, cursos, oficinas), e outra é utilizada como moradia de Irma Brown. De acordo com Irma,

a casa funciona de forma cooperativa com ações em diversas linhas: artes visuais, arte-educação, cinema, moda, teatro, literatura. São realizadas exposições, oficinas, bazar, residências artísticas, enfim! Tudo que der vontade e a (ir)realidade permitir! E como a maior parte dos seus componentes são um tanto boêmios, é comum a realização de festas temáticas. Todas as ações são pensadas de forma coletiva por um grupo de artistas que já trabalham juntos há mais de 10 anos. Esse círculo de artistas vem aumentando dia-a-dia, formando uma rede mutante de troca. Sempre de forma cooperativa, a Mau Mau visa oferecer um ambiente simples, sem frescura e aberto à experimentações.<sup>25</sup>

Os exemplos permitem perceber que a festa, além de ser uma tática de subsídio financeiro, seja a representação da coletividade, indispensável para esses espaços. A celebração é uma manifestação do tempo no espaço, a construção transitória de um lugar, uma possibilidade, portanto, de unificar a estrutura temporal da arte, com a da vida. É nesse sentido que os espaços proporcionam uma experiência de arte, podendo ser compreendidos como uma obra em processo, um organismo vivo. Nas palavras do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer:

a festa é o que reúne a todos. Parece-me um traço característico do festejar que ele não é algo senão para aquele que participa dele. Isso parece-me uma presença peculiar que se consuma com toda a consciência. Lembrar isso inclui que com isso nossa vida cultural é requisitada criticamente com seus lugares de fruição artística e seus episódios de relaxamento da pressão existencial cotidiana, na forma da experiência cultural.<sup>26</sup>

**25** Em entrevista à autora. Recife, julho de 2013.

**26** GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo. A arte como jogo símbolo e festa*. Rio

Gadamer compara a “obra de arte” a um organismo vivo – uma unidade estruturada em si mesma e que possui seu tempo próprio. Isso quer dizer que “a obra de arte não é determinada por uma duração calculável de sua durabilidade, mas por sua própria estrutura temporal”.<sup>27</sup> A arte e a festa se aproximam porque ultrapassam as estruturas comerciais da vida cotidiana. Talvez a mais significativa dimensão da festa, para os espaços autônomos, seja essa prática de resistência contra o tempo acelerado resultante da globalização.

Em Florianópolis, capital de Santa Catarina, três espaços autônomos marcaram o circuito de arte local, o Espaço ARCO (2004 a 2009), o Contemporão Espaço de Performance (2009) e o Projeto Contramão (2005 a 2007). O Espaço ARCO funcionava dentro da casa do artista Roberto Freitas, em uma sala construída para abrigar exposições, ciclos de palestras, intervenções e debates, além de incentivar a produção de jovens artistas. O Contemporão, em Florianópolis (atualmente está em atividade em Vitória/ES), foi concebido pelos artistas Yiftah Peled e Elaine de Azevedo e surgiu a partir da necessidade de proporcionar um espaço diferenciado de investigação e realização de “eventos efêmeros”, voltados para a performance. O local destinado a exposições possuía 4m x 3m e inicialmente havia sido construído para ser a garagem da casa onde os artistas moravam.

O Projeto Contramão, por sua vez, foi criado por três artistas: Bruna Mansani, Adriana Barreto e Tamara Willerding. O caráter experimental de curadoria e a imaterialidade de sua sede são particularidades marcantes do projeto, que surgiu

a partir do desejo de fortalecimento e criação de novos vínculos através do contato e troca artística, vivência em arte entre e com a comunidade artística e seu público, articular e compartilhar novas idéias, vontade de festa e arte, amigos e espaço-casa é que a idéia tomou forma, e, importante dizer, foi bem aceita, funcionando como tal por 13 edições.<sup>28</sup>

Se analisados em suas arquiteturas, todos os projetos mencionados até agora colocam imediatamente um problema: qual o limite entre

de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 75.

**27** *Op.cit.*, p. 66.

**28** MANSANI, Bruna. *Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana: análise de situações e procedimentos performativos de uma prática artística*. Tese de Mestrado. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008, p. 101.

o público<sup>29</sup> e o privado? Como dar ao público<sup>30</sup> o acesso a um espaço que subverte as barreiras de pertencimento? Inicialmente, a noção de público e privado não é unívoca. Cada gestor encontra uma solução distinta para criar as condições de tornar seus espaços receptivos à criação de *esferas públicas*, ou seja, de um “lugar, físico ou discursivo, onde indivíduos se engajam para realizar algum debate crítico”.<sup>31</sup>

O Capacete Entretenimentos, fundado por Helmut Batista em 1998, é uma plataforma formada por diversas práticas colaborativas, entre elas as residências artísticas, realizadas no Rio de Janeiro. Desde 1998 seu nome variou entre: “Espaço P”, “Espaço Purplex”, “Capacete Projects” e, desde 1999, “CAPACETE Entretenimentos”. Em 1999 também foi criado, pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, o Agora – Agencia de Organismos Artísticos, que apresentou em seu primeiro evento as exposições de Laura Lima e Raul Mourão, na Fundação Progresso, Rio de Janeiro.

Em 2001, o Capacete uniu-se ao Agora, fundando o Espaço Agora/Capacete. Embora partilhassem de um espaço em comum, tanto o Capacete quanto o Agora permaneceram com autonomia para definir suas ações individualmente. Na apresentação do Capacete Entretenimentos, é possível perceber as motivações de criação da plataforma e suas camadas de produção de *esferas públicas*:

CAPACETE entretenimentos propõe ser um “espaço-tempo” de convergências, multidisciplinar, através do formato “salão de conversas”. CAPACETE parte do princípio que os momentos mais importantes acontecem nos “entre-espaços” e “entre-tempos” e de formas flutuantes e instáveis e, portanto, de forma imprevisível e incontrolável. Instigamos: o café da manhã pode ser o fórum central de convergências de ideias e trocas? ou sempre foi o nervo central de trocas? Como construir perspectivas de troca do saber de forma não linear e não hierárquica e de maneira contínua? CAPACETE passou por diversas fases de reestruturação, questionando a própria função do formato de “residência” dentro do contexto local, adaptando-se às exigências de projetos cada vez mais complexos e inserindo-os em diferentes lógicas e localidades. Para tal o CAPACETE administra duas sedes com

**29** A palavra “público” foi empregada aqui não apenas com o sentido de dar visibilidade à produção veiculada nos espaços autônomos, mas também torná-la acessível para a construção de uma *esfera pública*.

**30** “Público” no sentido de sujeitos que possuem interesse em frequentar espaços voltados para a arte contemporânea.

**31** CESAR, Vitor. *Artista é Público*. Escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo, 2009, p. 78.

diferentes lógicas de funcionamento. Desde sua inauguração em 1998, o CAPACETE instiga e apóia as diferentes pesquisas realizadas por seus artistas/curadores/críticos, convidados, inserindo-os na lógica do imprevisível. O que nos interessa é esta noção do sistema instável que gera incertezas e, portanto, provoca conexões possíveis. CAPACETE entretenimentos tem como proposta expor e produzir trabalhos conceituais e contextuais inéditos, abrangendo múltiplas estratégias artísticas. CAPACETE entretenimentos documenta suas atividades e serve como ponto de partida para a auto-representação de um grupo de artistas nacionais e internacionais. É de fundamental interesse representar e possibilitar uma continuidade não somente de linguagem, como servir de plataforma na construção do próprio histórico do artista, documentando sua produção e trazendo-a ao alcance do público. O agenciamento é seu próprio conteúdo. CAPACETE entretenimentos se propõe a viabilizar e agenciar produções que explodem com a ideia do referencial de uma sede fixa. O interesse é o espaço entre a galeria e a cidade como histórico urbano, em suas múltiplas manifestações.<sup>32</sup>

O Capacete Entretenimentos possui reconhecimento nacional e internacional, sendo uma das principais referências de espaço autônomo brasileiro no exterior. Em 2008, o espaço comemorou 10 anos de existência com a publicação *livro para ler – 10 anos de capacete*. No fragmento abaixo, a curadora Teresa Riccardi fala sobre a perspectiva do Capacete com relação aos seus projetos:

[...] a escolha e a viabilidade dos projetos encarados pelo Capacete foram articulados através de temporalidades a longo prazo, com economias sustentáveis em uma continuidade. Antes que o imediatismo comunicacional que os dispositivos de exibição nos sugerem, ou para colocar em termos estritamente relativos à análise de mercado; a abstração de valor através da qual as mercadorias deixam de ser materiais para serem fluxos de capital em movimento, sem lugar, sem fronteira, sem pátria; os artistas são mostrados em seus espaços-movimento, em sua transversalidade vetorial, afastando-se dos circuitos comerciais e aproximando-se de propostas projetivas, desafiando as possibilidades hegemônicas de comunicação ou discursividade no sistema da arte.<sup>33</sup>

**32** Disponível em: < <http://www.capacete.net/>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.  
**33** RICCARDI, Teresa. "Microestado Capacete Village". In: *livros para ler: 10 anos de*

Tanto o Capacete quanto o Agora sempre se mantiveram como associações civis sem fins lucrativos e, assim como outros espaços, viabilizaram suas atividades através de práticas colaborativas e financiamentos via editais públicos e parcerias com instituições de fomento à cultura. A Agência AGORA (como ficou conhecida) foi “precedida por uma série de realizações coletivas, iniciadas em 1988, com a criação de um grupo de discussão em torno das questões modernas e contemporâneas em arte. O grupo chamou-se Visorama e suas atividades envolveram colóquios, seminários e exposições.”<sup>34</sup> Paralelo à Agência Agora, Basbaum, Coimbra e Mourão organizavam a *revista item*, na qual cada edição continha um tema diferente, ente eles: “textos de artistas”, “música”, “tecnologia”, “sexualidade” e “fronteiras”. Os três projetos, localizados no Rio de Janeiro, passaram por diversas fases de reestruturação, modificando a função e o formato de suas atividades ao longo do tempo e do contexto local. Essa reestruturação é fundamental para que os espaços possam se adaptar às mudanças contextuais, econômicas, políticas e até mesmo das linguagens artísticas.

Mas nem todos os espaços passam por reformulações, alguns fecham antes mesmo de finalizarem a programação que haviam iniciado. O Beco da Arte, em uma esfera mais restrita a jovens artistas (alguns ainda estudantes), foi fechado sem um motivo aparente. Alguns de seus gestores, inclusive, permanecem com o desejo de reativar este espaço, bem como os projetos que não puderam ser realizados. O Beco da Arte foi idealizado em São Paulo pelos artistas Gustavo Ferro e Ronan Cliquet e, posteriormente, contou com a participação de Amilton Santos, Leonardo Araujo, Nei Franclin, Jaime Lauriano, Thaisa Danielli e Letícia Baldan. De acordo com Leonardo Araujo, um dos gestores do espaço,

o que motivou a iniciativa do Beco da Arte foi a necessidade que os membros envolvidos sentiam de criar novos espaços para circulação de artistas que não tinham reconhecimento no circuito institucionalizado de arte (galerias de arte e instituições públicas).<sup>35</sup>

De 2007 a 2008, o Beco da Arte ficou sediado na casa de Gustavo Ferro. A exposição ocupava quase todos os cômodos, inclusive o banheiro e a cozinha. De 2008 a 2010, o Beco passou a funcionar no porão da casa de Efrain Freitas de Assis, vizinho de Gustavo. Além das exposi-

*capacete*. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008, p. 41.

**34** Fragmento retirado da cronologia das ações da Agência Agora, por Ricardo Basbaum.

**35** Em entrevista à autora. São Paulo, julho de 2013.

ções e articulação de residências, o porão era utilizado para festas, confraternizações, performances e reuniões. Sem nenhum tipo de financiamento, o Beco da Arte se manteve através de festas e da publicação artesanal *Maleta Beco da Arte*, a primeira contendo trabalhos em vídeo e, a segunda, projetos gráficos.

A revista *Nós Contemporâneos* é também resultante de um projeto gráfico artesanal, desenvolvido pela *barrusMÂIPRESSÃOeditora*, com organização do artista Edson Barrus. A revista foi criada com o objetivo de se tornar um veículo de discussão e circulação de arte, além de documentar as ações resultantes do Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão. De 2002 a 2006, Barrus transformou seu apartamento, localizado no Rio de Janeiro, em um espaço de experimentação de arte, através de ocupações, intervenções, performances, festas temáticas, exposições, grupos de estudos e lugar de convivência entre artistas. De acordo com Barrus, o espaço possui “40 metros quadrados, dividido em dois andares, mas comporta-se também como um coletivo de desempenhos, que atua livremente em diversos lugares, com diferentes práticas”.<sup>36</sup>

Assumido com um “espaço precário”, como já preconizava seu nome, o Rés do Chão nunca obteve nenhum tipo de apoio institucional, sobretudo porque o posicionamento crítico de Edson sempre foi anti-institucional. O artista manifestou seu descontentamento com o circuito de arte em diversos textos, dentre os quais o mais incisivo chama-se “# 24 Rés do Chão como satélite”. O texto foi escrito por ocasião do evento *Açúcar Invertido 2*, realizado em Nova Iorque. Nesta passagem, Barrus faz uma descrição do Rés do Chão:

O Rés do Chão, um espaço de convivência situado em meu apartamento no bairro da Lapa/RJ, como outras iniciativas grupais que surgiram no Brasil nos últimos dois anos, foi uma alternativa política, encontrada como forma de “alcançar por fora” e driblar esse sistema controlador de vigilância e punição que se baseia num verdadeiro jogo de bajulações e submissão ideológicas. Distinguindo-se da maioria dos grupos e espaços alternativos, que funcionam geralmente dentro de uma estrutura sindical com estratégias de inserção do circuito de arte, o Rés do Chão, constituído por um grupo heterogêneo de indivíduos afins, através de estudos, convivências e trocas de experiências, procurou enfatizar sua ação dentro de uma articulação espontânea, horizontal e aberta à diversidade de experimentação criativa, desprezando

36 In: *Arte/Estado*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 95.

pré-requisitos raciais/sociais e de orientação sexual, tão evidentes na bem-sucedida comunidade artística brasileira.<sup>37</sup>

Barrus ainda denunciou os “controladores de posturas” da cultura oficial por tentar desclassificar e manter o Rés do Chão na obscuridade da “produção cultural oficial”, que ele postula como “hierárquica, autoritária, centralizadora, carteísta, e por que não dizer fascista”.<sup>38</sup> Termina seu texto relatando que o evento “Açúcar Invertido”,<sup>39</sup> assim como o Rés do Chão, são iniciativas construídas “pela aproximação e interconhecimento de indivíduos afins, rompendo fronteiras, dizendo não às generalidades verdadeiras, com vistas à luta por uma sociedade e uma arte libertárias”.<sup>40</sup>

Enquanto o Beco da Arte foi criado com intenção clara de agenciar um espaço para artistas que tinham dificuldade em participar do “circuito oficial”, o Rés do Chão pretendia “alcançar por fora” e “driblar” esse sistema. Quando comparados, esses espaços parecem partilhar de práticas e estratégias semelhantes, mas quando vistos de perto, eles reaparecem com posturas e intencionalidades distintas e com orientações políticas e econômicas absorvidas pelos ideários de seus gestores. Em todo caso, resta saber se essas alternativas ao “circuito oficial” não se tornaram “alternativas oficiais” do circuito.

Dez anos se passaram desde a formação do Rés do Chão até a criação do B<sup>3</sup>, em 2011, um espaço sediado em Recife, também gerido por Edson Barrus, em parceria com Yann Beauvais. Enquanto o primeiro aconteceu em meio a festas com performances, “com vistas à luta por uma sociedade e uma arte libertárias”, sediando coletivos e incentivando a produção de jovens artistas, o B<sup>3</sup> surgiu com a intenção de

levar ao Recife trabalhos que não tenham a possibilidade de serem vistos pelo público local. O B<sup>3</sup> é como uma plataforma e um conjunto de dispositivos para germinação, reflexão e difusão de experiências artísticas que utilizam o digital como meio ou que se aproximam conceitualmente desse universo e de seus modos de agir. Os artistas Edson Barrus e Yann Beauvais instauraram ao longo do primeiro ano de funcionamento do B<sup>3</sup> um campo de

**37** BARRUS, Edson. “# 24 Rés do Chão como satélite”. In: ROSAS, Ricardo, VASCONCELOS, Giseli (Org.). *Net\_cultura 1.0: ditofagia*. São Paulo: Radical Livros, 2006, p. 239-240.

**38** *Idem Ibidem*.

**39** O *Açúcar Invertido* pode ser considerado o evento que originou o Rés do Chão. Aconteceu entre maio e junho de 2002, na Funarte, Rio de Janeiro. Na ocasião Edson Barrus organizou uma quarentena de artistas para ocupar, com processos artísticos, o prédio da Funarte.

**40** *Op.cit.*, p. 241.

interesse e difusão da produção tecnológica contemporânea. O B<sup>3</sup> evidencia, cada vez mais, sua vocação para a formação em arte através da disposição cotidiana do espaço e do acervo para pesquisa e diálogo abertos, integrados de forma fluida à grade de programação.<sup>41</sup>

Com foco, portanto, em artistas internacionais que possuem uma produção de vídeo-arte, arte e tecnologia digital, o B<sup>3</sup> tornou-se, em seu pouco tempo de funcionamento, uma importante referência de espaço autônomo para a cidade. Com uma sede própria reformada e equipada, o B<sup>3</sup> já realizou mostras de artistas como: Thomas Köner, Anthony McCall, Paul Sharits, Valie Export e Erwin Wurm. Assim como outros espaços citados, o B<sup>3</sup> organiza encontros e palestras, com o objetivo principal de formar um público desacostumado com a linguagem do vídeo no contexto da arte internacional.

Inicialmente, o B<sup>3</sup> foi totalmente financiado por Barrus e Beauvais e em 2012 foram feitas parcerias com instituições para a realização de exposições e palestras sobre cinema experimental e vídeo-arte. O espaço possui uma biblioteca constantemente atualizada, em conformidade com as exposições que estão em cartaz. Um dos diferenciais do B<sup>3</sup> é a acessibilidade a um tipo de arte que possui pouca circulação no Brasil, sobretudo fora dos grandes centros. Os dois artistas costumam fazer visitas guiadas com o público, explicando o processo de constituição das obras e também da exposição. De acordo com Beauvais: “o B<sup>3</sup> não se limita a um espaço de exposição, mas é também um lugar de pensamento”.<sup>42</sup>

Em algumas cidades, os espaços autônomos, apesar de toda restrição financeira e de estrutura física, são tão responsáveis pela criação de *esferas públicas* quanto as instituições oficiais, sejam elas de ensino (como as universidades) ou com perfil de recepção da produção artística, como os museus e fundações culturais. Mesmo nas cidades onde os equipamentos culturais do Estado são numerosos, como em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Curitiba, os espaços autônomos cumprem uma importante função, que é a de receptividade aos processos contemporâneos de arte e de ensino, sobretudo em um país que carece de locais de formação com critérios de experimentação. A sistematização de conhecimento em um espaço que proporciona liberdade ao artista implica na reformulação do ensino da arte e do próprio circuito.

Em cidades que possuem poucos equipamentos culturais vol-

41 Em entrevista à autora. Recife, julho de 2013.

42 Em entrevista à autora. Recife, julho de 2013.

tados para a arte contemporânea, como Florianópolis, Santa Maria, Fortaleza, Natal e Salvador, os espaços autônomos se tornam ainda mais visíveis e indispensáveis, se pensados em conjunto com outras iniciativas, como as publicações independentes e as ações coletivas. A Casa da Ribeira, em Natal; o Alpendre e a Dança no Andar de Cima, em Fortaleza; o espaço do Grupo de Interferência Ambiental – GIA, em Salvador; a Sala Dobradiça, em Santa Maria, e os já citados espaços de Florianópolis são algumas das iniciativas que tornaram possível a circulação da arte em seu estado processual, para além de formatações e categorias.

Mas nem todos os espaços autônomos são informais, desarticulados com as políticas culturais ou resistentes ao mercado e às instituições de arte. Muitos deles possuem uma estrutura arquitetônica e administrativa formal, embora flexível, e fazem uso de mecanismos burocráticos (como os editais), embora democráticos. A Casa da Ribeira, em Natal, por exemplo, foi inaugurada em 2001 e hoje possui quatro gestores: Henrique Fontes, Edson Silva, Gustavo Wanderley e Ana Claudia Viana. O prédio histórico onde está instalada comporta um teatro com 164 lugares, uma sala de exposições, um laboratório de ideias, um acervo literário com mais de 2.000 títulos e um café cultural.

Quando perguntados, em entrevista, sobre os motivos que os levaram a criar a Casa da Ribeira, seus gestores responderam:

A Casa da Ribeira nasceu de um grupo de teatro ao qual todos éramos integrantes e estávamos prestes a estrear uma peça e não tínhamos na cidade um espaço adequado e que se dispusesse a receber temporadas de grupos locais. Este era o sonho inicial que foi crescendo e ficando maior do que os planos imediatos do grupo, que estreou a peça muito antes da Casa abrir. A partir de sua inauguração, houve uma separação no grupo entre os que queriam gerir a Casa e os que seguiram a carreira artística.<sup>43</sup>

Para manter essa estrutura, a Casa da Ribeira utiliza todas as leis de incentivo à cultura disponíveis e inscreve projetos em vários editais anualmente. Formalmente, é uma organização privada sem fins lucrativos, com reconhecimento de utilidade pública municipal e estadual e como Ponto de Cultura brasileiro. Embora tenha sido erguida com investimentos diretos através das leis de incentivo, a Casa da Ribeira se afirma como um “espaço cultural independente, administrado por um grupo de artistas e produtores, através de uma associação cultural

**43** Em entrevista à autora. Natal, julho de 2013.

com personalidade jurídica própria. (...) um espaço de convivência e participação”.<sup>44</sup>

O Ateliê 397, por sua vez, tem se tornado um importante espaço de debate crítico, desenvolvendo projetos que buscam esclarecer o papel dos “espaços independentes” no país, através de publicações, encontros e exposições. É um dos únicos casos em que mudaram os gestores e o espaço permaneceu com mesmo nome e endereço, embora sua vocação tenha sido alterada.

O ateliê foi fundado em 2003 pelos artistas Rafael Campos Rocha, Bruna Costa e Sílvia Jábali, deixando de ser um híbrido entre ateliê de artista e área de exposição em 2010, com a gestão de Marcelo Amorim e Thaís Rivitti. Todos os cômodos, desde então, passaram a servir exclusivamente à circulação, produção e exibição da arte contemporânea brasileira. Em entrevista, Amorim e Rivitti falam sobre suas intenções como gestores do Ateliê 397:

Nós queríamos fazer uma coisa legal, criar um lugar para pensar e fazer arte em conjunto com outros artistas críticos e pesquisadores. Gostaríamos de ver outro tipo de debate, outra programação, testar formatos, encurtar as distâncias, desburocratizar as relações, valorizar o trabalho do artista e o do crítico (inclusive financeiramente, estabelecendo novos padrões). Parte desses objetivos foi atingida, parte foi adiada e parte foi simplesmente soterrada pelo modo com que as coisas funcionam. Também é bom dizer que nossos objetivos estão sempre mudando. Hoje mesmo nós brincamos dizendo que queremos ser a instituição do underground. Quem disse isso foi uma galerista, tentando entender o nosso projeto, o que sempre é um pouco difícil. Mas achamos engraçado essa junção de termos conflitantes. Afinal, o que está na instituição, por definição, deixa de ser underground. E o underground, quando se institucionaliza, deixa de sê-lo. Esse conflito diz um pouco respeito do lugar que estamos, ou que queremos estar. Um lugar inexistente, uma utopia, talvez. Esse é um jeito, mais poético de entender a coisa. O outro é o da pequena empresa sem fins lucrativos, a ONG, a associação cultural que tem o objetivo de continuar operando, o objetivo de se viabilizar e continuar fazendo as coisas que se propôs desde o início.<sup>45</sup>

O que se pode observar, a partir dos exemplos citados, é que todos os espaços estão em constante mutação. Surgem, desaparecem e rea-

**44** Em entrevista à autora. Natal, julho de 2013.

**45** Entrevista realizada em julho de 2013

parecem de acordo com suas limitações e afirmações frente à arte, ao circuito e às possibilidades de permanência no contexto em que são geridos. Contraditoriamente, eles se transformam em um ritmo cada vez mais intenso, ao mesmo tempo em que poderiam ser admitidos como lugares de repouso, de pausa, de construção de pensamento. O aspecto transitório permite que esses espaços possam seguir o fluxo das mudanças de paradigma da arte, que possam se articular para a construção de *esferas públicas* e de políticas culturais que estejam em consonância com as necessidades dos artistas e de suas próprias.

## **ATITUDE, POSIÇÃO, CONFLITO**

As ações dos espaços autônomos envolvem diversas camadas de organização do debate crítico, como ciclo de palestras, residências artísticas, elaboração de *fanzines*, revistas sobre arte e publicação de artistas, produção de vídeos e documentários, cursos de médio e longo prazo, além de sediar projetos propostos por outros artistas e instituições. Essas são algumas dinâmicas de produção de *esferas públicas* e de instauração de *lugares* de encontro que expandem as estruturas arquitetônicas.

A Casa da Ribeira é um exemplo de espaço que, desde sua concepção, já seguia uma conduta organizacional, semelhante aos centros culturais independentes, muito em voga na Europa e Estados Unidos. São espaços voltados para diversas áreas do conhecimento, privados, mas de utilidade pública, que se mantém através de parcerias com o Estado e a iniciativa privada. Assim como a Casa da Ribeira, o Alpendre também foi composto por gestores de diversas áreas, como a dança e o teatro, além das artes visuais.

Ainda que alguns espaços possuam um perfil de atuação com contornos bem delineados desde sua fundação, é recorrente que eles venham a ter uma atuação pública a partir de uma demanda interna e processual. Lugares que antes serviam como ateliê, por exemplo, e que aos poucos passaram a desenvolver atividades curatoriais, exposições, projetos de residência, entre tantas outras ações. Como exemplo de construções não-lineares e processuais, destacam-se: o Ateliê Subterrânea (Porto Alegre/RS), o Ateliê 397 (São Paulo/SP), o Ateliê Aberto (Campinas/SP), o Espaço Tardanza (Curitiba/PR) e o Barracão Maravilha (Rio de Janeiro/RJ). São espaços que possuem uma materialidade fluida, orgânica, permeável pelas relações do sujeito com a arte. São plurais e, por isso, também complexos. Organizam-se e se adaptam, na medida em que não respondem passivamente ao estabelecido – fato que constitui suas dinâmicas auto-organizacionais.

Olhando a partir da complexidade, podemos considerar que as oscilações de definição (de nomenclatura, arquitetura, práticas, estratégias) indicam um sintoma, pois não existem políticas culturais, por parte do governo federal, de incentivo exclusivo a esses espaços. Talvez porque ainda não foram devidamente assimilados como importantes organizações culturais. Mas, à luz das especificidades mencionadas, que privilegiam a autogestão, a independência, a autonomia, o experimentalismo, há como preveni-los de se tornarem – uma vez financiados pelo Estado ou pela iniciativa privada – um espaço burocrático, que sufoca a criatividade e o espírito de resistência com uma plenitude de ordens e decretos?

No debate *ARTE/ESTADO*, Ricardo Basbaum, referindo-se a um comentário elogioso do artista Cildo Meirelles ao mercado de arte brasileiro, “por este ter sempre fugido ao controle do Estado, afirmando que uma grande quantidade de regulamentação seria algo negativo para esta área”,<sup>46</sup> complementou a discussão a partir do seguinte ponto de vista:

Esse interessante elogio, entretanto, aponta para, e reforça, a possibilidade da arte contemporânea reinventar continuamente suas formas de circulação, de construção do agenciamento econômico dos trabalhos, a partir dos jogos de linguagem, das estruturas de linguagens que vão sendo inventadas – sejam os mais diversos materiais e meios, em suas superposições e hibridizações. [...] É inegável que mudanças nas estruturas do mercado e nas formas de recepção estatal não são implementadas no mesmo ritmo de transformações das linguagens, e a maioria das instituições – e também o mercado – ainda tem dificuldade em lidar com a variedade e experimentalidade das práticas artísticas.<sup>47</sup>

Um caráter particular dos espaços autônomos é que eles não apenas servem para a experimentação de novas linguagens, como são experimentados enquanto modalidades de um circuito de arte. Muitos outros fatos assinalam a singularidade dessas iniciativas, como a tentativa de garantir a autonomia da arte e, a partir de um movimento cíclico, a sua própria. Para Basbaum, “as negociações entre Arte e Estado, entre o circuito e as demandas de gerenciamento de um país, têm que ser muito claras e estratégicas, de modo que permitam sempre e além de tudo que não se perca de vista a presença das linguagens laboratoriais, experimentais, de intervenção, etc”.<sup>48</sup>

46 In: *Arte/Estado*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 88.

47 *Idem Ibidem*.

48 *Idem Ibidem*.

A preocupação de Basbaum com as negociações entre Arte e Estado é uma possibilidade de resposta para a pergunta que foi colocada anteriormente, com relação ao financiamento estatal desses espaços. É possível que eles possam manter uma gestão autônoma a partir do momento em que as políticas culturais sejam claras o suficiente para garanti-la, tal como poderiam garantir, para o artista, a experimentação de novas linguagens na arte.

Desvencilhar-se das armadilhas da indústria cultural e do vicioso círculo de economização da cultura e culturalização da economia é, sem dúvida, um dos maiores desafios enfrentados pelos espaços autônomos, para que se mantenha não somente um caráter experimental e de resistência, mas também para que possam continuar sendo formadores e receptores das “transformação das linguagens”, no ritmo em que elas são reinventadas.

O receio de “cooptação” dos espaços pela lógica perversa da comercialização da arte e das políticas de incentivo à cultura, que privilegiam mais as empresas do que os artistas, não é algo recente, se considerarmos que Ricardo Rosas e Gavin Adams já demonstravam essa preocupação de cooptação dos coletivos pelo mercado, apresentando essa “filiação” como um risco. Por outro lado, a ideia de manter um espaço sem nenhum tipo de financiamento, torna-se hoje praticamente inviável, devido ao alto custo de vida e de investimento necessários à sua implementação. Para Gustavo Wanderley, gestor cultural da Casa da Ribeira,

a tecnologia em gestão dos espaços independentes, sob a perspectiva de inovação traz algumas contribuições, tais como: gestão mais próxima da demanda e dos públicos, projetos desenvolvidos para a coletividade, modelos mais ágeis e dinâmicos de ação, parceria público-privadas e cadeias de produção colaborativa e associativa.<sup>49</sup>

A discussão em torno das tecnologias de gestão está ligada também aos processos criativos e de afetividade que tornam possível reconhecer essas inovações. Gestores, artistas, críticos, curadores e pesquisadores se influenciam mutuamente e integram uma rede de colaboração adaptativa. As ferramentas utilizadas para manter um espaço ativo não dependem exclusivamente de suporte financeiro, mas principalmente do diálogo desses espaços com o meio.

As relações de afetividade, a aproximação do espaço com o pro-

**49** WANDELEY, Gustavo Tomé. “Dinâmica de Espaços Culturais Independentes”. In: *Políticas para as Artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 13.

cesso de trabalho do artista, o encontro mais íntimo – menos asséptico – do público com a arte, são alguns fatores que determinam a qualidade dos encontros. “As relações afetivas entre pessoas e grupos são percebidas como possibilidades revolucionárias para a construção de tramas produtivas: são potencialidades de transformação, investimentos de desejo a construir uma comunidade entre os sujeitos”.<sup>50</sup>

Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni compreenderam que, quando existe uma relação de afetividade e efetividade, a gestão dos espaços passa a ser mais satisfatória, como é possível perceber nesta passagem:

*Efetivas* porque sabemos que diagnóstico, plano e programa requerem o estabelecimento de responsabilidades e objetivos por parte de todos os envolvidos. Mas, também, devem ser cumpridos prazos rigorosos para que as intervenções culturais realizadas possam ceder à coesão interna de cada cena; ao estabelecimento de padrões de qualidade e da crescente divisão e especialização do trabalho, que redundam na profissionalização do campo. *Afetivas* porque é o desejo que nos move para tornar a arte contemporânea possível em nossas províncias e a enfrentar as dificuldades próprias de todo empreendimento. *Afetivas* porque a amizade permite a confiança necessária, a honestidade brutal e a persistência das ideias (consideradas sempre hipóteses provisórias) através do acordo em comum e sua permanente revisão. *Afetiva* e *efetiva*, porque trabalhamos na coincidência de interesses e no respeito às diferenças.<sup>51</sup>

As relações dos espaços autônomos com o Estado e com o mercado de arte sempre foram conflituosas e, talvez, seja esse um dos motivos que tornam as relações afetivas e o ímpeto de “amar o desejo do outro”, características tão marcantes e fundamentais para a continuidade destes espaços, uma vez que seu tempo de permanência depende muito do desejo de seus gestores em manter o projeto ativo. Mas, como aponta Petroni e Sepúlveda, é também preciso um equilíbrio, e, sobretudo ter consciência de que a profissionalização é decorrente da efetividade das relações do espaço com o contexto e os sujeitos que os envolvem.

Para que eles possam proporcionar uma aproximação do público com a arte e, sobretudo, com os artistas, faz-se necessária a criação

**50** GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: Epa!, 2005, p. 8.

**51** SEPÚLVEDA, T. Jorge. *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Tradução de Kamilla Nunes. Córdoba: Curatoria Forense, 2013, p. 11.

de táticas de envolvimento, através de mecanismos de formação e disseminação da arte. É pela auto-observação integrada ao processo criativo e pela construção de entrelaçamentos, que esses complexos autônomos conseguem instaurar circuitos e lugares para a arte, a convivência e até mesmo para a dispersão.

Mas para manter a gratuidade de seus mecanismos, muitos espaços adotam estratégias mercadológicas e comerciais. Os leilões realizados através da doação de obras por artistas; a comercialização de bebidas durante as aberturas e festas temáticas; as inscrições em editais públicos, prêmios e leis de incentivo à cultura; a venda de publicações; a sublocação de salas; a venda de rifas; a comercialização de múltiplos e as parcerias com iniciativas privadas são algumas das estratégias utilizadas para manter a estrutura e a programação dos espaços.

Se considerarmos que eles são adaptativos e se estruturam em dinâmicas instáveis, em diálogos contínuos, transformando o contexto e sendo transformados por ele, podemos considerar que a principal dificuldade enfrentada não é a criação de redes de colaboração, mas sim a de manter uma estrutura física e profissional que possibilite os encontros, sem perder o caráter crítico e experimental.

Quando um espaço “experimental” reproduz a prática do mercado terciário, como o leilão, por exemplo, ele tanto reforça o jogo daquela estrutura – que desprivilegia não apenas o artista, mas também as galerias primárias – , quanto questiona esse modelo a partir de um viés crítico e de colaboração com os artistas, assegurando a continuidade e a gratuidade de suas futuras ações.

Os leilões passaram a ser uma prática comum de alguns espaços, mas geralmente não bastam para garantir o sustento dos mesmos. Alguns exemplos de projetos que envolvem essa prática são: “Supra-praise!!”, do Ateliê 397, um leilão às cegas, em que o comprador, até arrematar a obra, não sabe de quem é sua autoria; “Leilão de Parede”, promovido pelo Ateliê Subterrânea, no qual a maioria das obras são doadas tanto pelos artistas que gerem o Ateliê quanto por incentivadores do projeto, e toda a verba arrecadada é investida nas ações futuras do próprio espaço; “Piolho Nababo”, um leilão desenvolvido por Warley Desali, em que o lance inicial é R\$ 1,99, a contribuição do artista para o projeto é espontânea e ele geralmente acontece em bares no centro de Belo Horizonte; “Leilão de Parede” é um evento da Casa Tomada, no qual o objetivo é, também, arrecadar fundos para manter a programação do espaço.

Há ainda espaços que são mantidos através de um comércio paralelo, como a Bicletaria Cultural, em Curitiba, criada em 2011,

e gerida pelos artistas Patrícia Valverde e Fernando Rosenbaum. “A Bicletaria Cultural é motivada por interesse pessoal, numa comunidade interligada por suas experiências, concentrando alto capital de mobilização.”<sup>52</sup> Além de exposições, ela comporta um espaço para estacionamento e conserto de bicicletas, oficinas colaborativas e uma área externa para eventos culinários, festas e bate papos.

Outro exemplo é a Casa da Xiclet, que aponta a falta de verba para a manutenção do espaço como uma dificuldade constante, e é mantida através de inscrições abertas para exposições e venda de obras. Os artistas interessados em expor enviam um e-mail contendo a imagem da obra e a indicação do local, que é alugado de acordo com a dimensão do trabalho: Mini Xicletes: 01 obra de no máximo 50 cm x 50 cm – R\$ 200,00 (2 x 100); Sala Especial: 01 (obra de no máximo 1m x 1 m – R\$ 450,00 (3 X 150); Let’s Xic:1 ou 2 obras dentro do espaço de 1,5m x 1,5m – R\$ 750,00 (3 X 250); Vídeo: R\$100,00 por exibição (duração máxima de 30 minutos); Performance: R\$100,00 por performance (duração máxima de 30 minutos).

Irônica, a Casa da Xiclet ficou conhecida pela frase: *sem-seleção, sem-curadoria, sem-jabá, sem-juros, SEM-EIXO, sem-entrada e sem-saída*. Em seu regulamento, consta que “pode se inscrever qualquer pessoa com idade igual ou superior a 03 anos”. Esse espaço, localizado em São Paulo, foi inaugurado em 2001, pela artista Adriana Matos Alves Duarte (conhecida como Xiclet). Como o nome indica, a Casa da Xiclet é a residência de Adriana e, em sua divisão, há três espaços definidos para exposições e um para realização de oficinas e estudos. Em entrevista, Adriana comenta sobre as motivações que a levaram à criação do espaço:

São Paulo se identifica hoje, como o principal circuito das artes no Brasil. A cidade comporta grandes exposições nacionais e internacionais, além de situar as maiores e melhores galerias do país. Contudo, estes circuitos culturais e as estruturas disponíveis estão, ainda, longe de conseguir dar uma resposta totalmente eficaz aos elevados níveis de produção criativa que emergem. Em grande medida, esta realidade deve-se à excessiva dependência do suporte financeiro estatal. Decorre desta constatação a necessidade de conceber uma nova bolsa de ar fresco, ao nível de investimento, que renove a realidade da criação contemporânea brasileira. As soluções para este problema podem passar pela concepção de novos modelos e novas estruturas capazes

**52** Para conhecer mais sobre o projeto, acessar: <<http://bicicletariacultural.wordpress.com/>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

de estabelecer desafios inovadores e contribuir para uma maior profissionalização dos criadores emergentes, que se confrontam com a falta de espaços expositivos, não inseridos nos circuitos institucionalizados. É igualmente importante o desenvolvimento de um eficiente e abrangente programa que potencialize a promoção destes criadores no vasto contexto nacional e internacional.<sup>53</sup>

A Casa da Xiclet é um dos espaços autônomos mais antigos de São Paulo, ainda em atividade, junto com o Ateliê Aberto, em Campinas, e o Ateliê 397, na capital. Ela foi idealizada numa confluência de saberes que cruzam várias áreas do conhecimento, com o objetivo de dar visibilidade aos artistas, sem julgamentos de valor.

De certo modo, a experimentação de formatos está sempre relacionada às táticas de sobrevivência e, por vezes, de persistência desses espaços em compartilhar processos criativos e desenvolver projetos destinados a novas linguagens. Com pouco mais de um ano de percurso, o Centro Cultural Casa Selvática, localizado em Curitiba/PR, é mantido por um grupo flutuante de vinte pessoas, de diversas áreas da cultura. Nesse espaço, a regra é “um ato de fé”, a aposta de que é possível manter uma gestão compartilhada, aberta e livre. Nesse processo, é comum que a divisão de responsabilidades seja verticalizada, sobrecarregando alguns para usufruto de outros.

Por idealizar um espaço de liberdade, intercâmbio e troca artística como uma alternativa anti-mercadológica entre arte e vida, a Casa Selvática mantém a arquitetura da casa com o mesmo aspecto de quando foi alugada, fazendo com que os eventos tenham que se adaptar a esta estrutura. Não há rigidez quanto ao uso dos cômodos, que se reconfiguram diariamente conforme a necessidade de seus gestores.

Laura Formighieri, uma das artistas que esteve presente na concepção do espaço, acredita que, para que a casa tenha vida, é preciso que a arte e a convivência estejam em movimentos recíprocos: cozinhar, escrever um texto ou um manifesto, planejar figurinos e peças de teatro, organizar o jardim ou mesmo redigir projetos são resultados dessas mobilizações. Ninguém dorme na casa, e esta é uma condição criada para que as regras sejam fluidas e os conflitos sejam menos constantes. Na concepção de Formighieri, “ao contrário do que diz nossa covardia, a responsabilidade gera liberdade”.

Considerando, portanto, o conjunto de espaços autônomos existentes no Brasil e suas diferentes configurações de gestão e arquitetura

**53** Em entrevista à autora. São Paulo, julho de 2013.

ra, é possível compreender o motivo pelo qual eles foram analisados a partir de associações e ligações dinâmicas e subjetivas. Peculiares e temporários, eles geram lugares para circulação de uma arte propensa ao risco, à incompletude e até mesmo ao amadorismo. São espaços que tentam romper com o olhar viciado da contemplação da obra de arte, através da vivência e do contato direto com a produção artística em seus mais variados formatos e temporalidades. Desafiantes, são potencializados por demandas internas, pelo desejo, pelo afeto, pela vontade de fazer circular atitudes de resistência, mais do que de conformismo.

É natural que se evite o aspecto frontal; o verticalismo, porém, é inevitável. Assim como a completa integração desses espaços no meio que os circunda pode ser interpretada mais como um movimento rotativo, do que constante e estável. É por isso que são espaços que possuem maior flexibilidade e tendência a transformações abruptas; formam um campo no qual a liberdade parece ser o que configura a transitoriedade das arquiteturas, das estratégias, das relações. Por isso também, eles tendem a desaparecer, a serem eliminados enquanto “espaços independentes”, para ressurgirem enquanto instituições privadas. Basta que um ângulo se curve para que a horizontalidade já não seja prerrogativa de resistência. Que eles se tornem um fim, e não um ponto de partida. Ou que a experimentação se concretize como um modelo, uma fórmula, dissolvendo o princípio de liberdade que garante a existência da vida.

E, à luz de todas as especificidades mencionadas, será que os objetivos dos espaços autônomos ultrapassam sua existência provisória?

**QUANTO AO FUTURO, APENAS O AUTÔNOMO  
PODE PLANEJAR A AUTONOMIA, ORGANIZAR-SE  
PARA ELA, CRIÁ-LA. (HAKIM BEY)**



## O QUE POVOA O IMAGINÁRIO INDEPENDENTE?

O período histórico que marcou o surgimento dos centros culturais independentes, também conhecidos na Europa como *artist-run spaces*, foi impulsionado por alguns movimentos ativistas e ideais anarquistas, como os Provos, o movimento de contracultura e a noção de *Zona Autônoma Temporária*, elaborada por Hakim Bey. As décadas de 1960 e 1970 foram marcantes no ambiente pós-industrial da Europa, com as ocupações ilegais, por artistas ativistas, de prédios, casas e indústrias abandonadas.

Essa breve contextualização histórica tem por objetivo tornar perceptível o modo como esses centros foram concebidos na Europa e, posteriormente, integrados num sistema artístico global. Nesse sentido, é importante que os movimentos que precederam os ideários contraculturais possam ser analisados em conjunto com a formação dos espaços e em conformidade com seus respectivos contextos políticos, históricos e econômicos.

Há um paralelo entre o processo de formação dos centros culturais na Europa e Estados Unidos e a constituição dos espaços autônomos no Brasil, por uma proximidade temporal. Existem muitas dissociações relacionadas às estruturas físicas, conceituais e operacionais desses espaços, por estarem em conformidade com o contexto em que foram concebidos. No Brasil, a repressão política concomitante às tentativas descontínuas para a criação de políticas culturais públicas e o engessamento das instituições de arte podem ser apontados como fatores indissociáveis da criação e dissolução dos espaços autônomos voltados à experimentação artística, até a primeira metade da década de 1980.

Tal como referido, um dos movimentos ativistas que precederam as ocupações e, estas, os *artist-run spaces*, foram os Provos (abreviação de “provocadores”). Esse grupo surgiu na Holanda em 1965 e permaneceu ativo até 1967. Em seus manifestos anarquistas, eles afirmam que não são um partido e tampouco um movimento, mas uma revolta ditada pela escolha e pelo prazer. Para Matteu Guarnaccia, estudioso dessa revolta, trata-se do

primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política. Fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um

novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico (embora essa palavra ainda não existisse naqueles anos). Caminhando contra a corrente do ‘cair fora’ *beat*, os Provos holandeses empenharam-se descaradamente em permanecer ‘dentro’ da sociedade, para provocar nela um curto-circuito.<sup>1</sup>

Influenciados por ex-situacionistas que frequentavam, assim como eles, o *K-Temple* – Igreja da Dependência Consciente da Nicotina –, tinham consciência de estar agindo dentro da sociedade do espetáculo, em combate à passividade designada pelo capitalismo. O *K-Temple* era um casebre concebido em 1961 por Robert Jasper Grootvelt (o profeta antifumo), que “celebrava encontros bizarros, cerimônias mágicas, delírios selvagens, e onde qualquer coisa fora do normal era bem aceita.”<sup>2</sup>

O modo “absolutamente original” citado por Guarnaccia também diz respeito ao fato de que essa revolta anarquista dispunha da imaginação como única e principal arma de combate contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burocracia, o militarismo, o profissionalismo, o dogmatismo e o autoritarismo – conforme consta em seus manifestos. Seu mérito está na conquista da primeira “zona liberada” do planeta, a começar com a legalização da maconha e com a defesa em prol de uma conduta antissocial.

Gestores de espaços autônomos de arte, criados nos anos de 1990 na Europa, como Gregor Kosi, representante do *Pekarna magdalenske mreže*, localizado em Maribor – antiga padaria militar tomada por artistas e ativistas em 1994 e considerado hoje o maior centro cultural independente do noroeste da Eslovênia –, apontam que os centros culturais independentes foram os herdeiros diretos do espírito libertário da contracultura, por mais diversificada que ela tenha sido.

A busca de um novo rumo para a vida individual e coletiva parece compartilhar valores e referências comuns a esses espaços, no que diz respeito a uma nova maneira de ser, de não se submeter a normas ou valores impostos pela sociedade, pelo Estado ou pelos meios de comunicação, de reivindicar o direito de afirmar as diferenças e as minorias, ou mesmo de construir seus próprios modos de produzir e disseminar a arte, se não em conjunto, pelo menos uns ao lado dos outros.

A crise econômica européia dos anos 1960 provocou inúmeras falências de indústrias tradicionais, as mesmas que impulsionaram a Revolução Industrial e, como consequência direta, os antigos edifícios industriais ficaram vagos, muitos deles inclusive localizados em áreas

1 GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Livros, 2003, p. 13.

2 *Op.cit.*, p. 46.

abandonadas nas cidades. Na esperança de desenvolver novas formas de viver coletivamente, diversos grupos de artistas e ativistas passaram a ocupar os prédios.

Os ideais anarquistas, a base do pensamento urbano situacionista, bem como as experiências obtidas com a revolta dos *Provos* e dos movimentos de contracultura, formaram a base primária das ocupações, cuja proposta era viver de forma pacífica e livre, criativa e independente. Pensar em novas maneiras de organizar a sociedade e contribuir para a democracia fez com que essas ocupações, ao longo do tempo, se consolidassem como locais de desenvolvimento cultural de real importância civil. Alguns dos exemplos de ocupações ativas são: o Ateneu Popular Nou Barris (Barcelona), o Kaapelitehdas (Helsínquia), a La Friche la Belle de Mai (Marseille) e o Melkweg (Amsterdam).

As formas alternativas vivenciadas nas ocupações fizeram circular outras possibilidades de atuação no campo artístico, por parte de quem não apenas recebe, mas também produz cultura. A formação dos centros culturais independentes não define necessariamente os dogmas sobre o que é um espaço autônomo de arte, no sentido de que não existe um modelo único ou correto de formação e atuação. Pelo contrário, a potência desses lugares é justamente a possibilidade de não precisar agir em conformidade com um modelo padrão alternativo, privado ou mesmo estatal.

Diferente das ocupações políticas frente à sociedade do espetáculo na Europa, houve na mesma época a ocupação do SoHo<sup>3</sup> em Nova York, pela classe artística. O SoHo foi um bairro industrial abandonado na ilha de Manhattan, devido à migração das indústrias para as áreas do subúrbio. Como havia um alto índice de criminalidade nessa ilha, as leis de zoneamento urbano foram modificadas para que artistas pudessem ocupar armazéns com ateliers alugados a preços baixíssimos.

Torna-se evidente, a partir da produção artística no SoHo, que a crise econômica do pós-guerra nos EUA, concomitante às ocupações advindas do esfacelamento das indústrias, não necessariamente estavam relacionadas aos movimentos de contracultura deste país. Não tardou para que o SoHo passasse de “espaço alternativo” à parte ativa da indústria cultural da cidade, sendo alvo de grandes investimentos da iniciativa privada e hoje um dos principais pontos turísticos da região. Em contraponto, as ocupações realizadas na Europa foram, em grande parte, incentivadas pelo poder estatal, modelo de gestão que possibilitou a continuidade de suas ações, visando a formação e a experimentação, e não apenas o lucro e o entretenimento.

3 Participaram da formação do SoHo artistas como Phillip Glass, Twyla Tharp, Nam June Paik, Meredith Monk, Chuck Close e Frank Stella.

Durante os anos 90, todo o esforço em conquistar esses espaços abandonados tinha como objetivo encontrar meios de combater o regime capitalista e encontrar alternativas para produzir e disseminar uma cultura independente, para além da indústria do espetáculo, mesmo à custa de conflitos e riscos econômicos. O motivo pelo qual esta forma de intervir política e culturalmente na sociedade foi, nos últimos anos do século XX, reconhecida e apoiada pelo Estado, tem a ver com a percepção de sua eficácia na criação de espaços para debate e consequente desenvolvimento social.

A princípio, parece haver uma contradição em aliar um espaço até então considerado “independente” aos interesses do Estado. A passagem do *status* de “ocupação ilegal” para “centro cultural” não altera apenas um nome, mas também a responsabilidade que os espaços assumirão formalmente, para o Estado e para a sociedade, de trabalhar para um futuro sustentável. Se por um lado eles adquiriram uma garantia econômica para a continuidade de suas programações, por outro, o radicalismo da liberdade de expressão precisou passar por uma readaptação da sua postura frente à realidade circundante. Parte dessa história é contada pelos próprios espaços em seus *sites* e publicações, que podem ser encontrados através da plataforma *Trans Europe Halles (TEH)*,<sup>4</sup> uma associação criada em 1983 por dezenove centros culturais independentes e que hoje é uma das redes mais ativas da Europa, contando com cerca de cinquenta centros interdisciplinares em mais de vinte países.

O período de readaptação, profissionalização e envolvimento com iniciativas públicas e privadas, coincidentemente ou não, confluíu com o lançamento do livro *Zona Autônoma Temporária (ZAT)*, de Hakim Bey, pseudônimo do escritor libertário Peter Lamborn Wilson. Logo no primeiro capítulo, o autor provoca um questionamento, referindo-se às utopias piratas: “estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade?”<sup>5</sup>

Talvez mais esclarecedor do que colocar um fato ao lado do outro, seja pontuar que sucessivas gerações de artistas, jovens ativistas ou até mesmo entusiastas da cultura estavam buscando meios de estruturar organizações culturais independentes, enquanto outros, entusiasmados com a ZAT, buscavam táticas de desaparecimento. Nas palavras de Hakim Bey: “a partir da minha interpretação, o desaparecimento parece ser uma opção radical bastante lógica para o nosso tempo, de forma alguma um

4 Site da *Trans Europe Halles (TEH)*: <http://www.teh.net>

5 BEY, Hakim. *Taz: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende. 3º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011, p.13.

desastre ou uma declaração de morte do projeto radical”.<sup>6</sup>

Logo na introdução de *Provos*, Matteu Guarnaccia aponta que a possibilidade de se criar ZATs na Holanda é algo muito “surpreendente”. Acentuando nesse ponto o pensamento do próprio autor, suponho que a referência à ZAT se deu em função da conquista parcial do sonho anarquista dos *Provos*, em transformar Amsterdam em uma zona liberada.

Nesse fluxo constante de ir e vir, não podemos esquecer que ainda hoje, muitos espaços autônomos de arte conservam a ideia de que, uma vez que são nomeados (ou reconhecidos como um centro cultural), tal como uma ZAT, eles devem desaparecer, “deixando para trás um invólucro vazio que brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo”.<sup>7</sup>

6 *Idem Ibidem.*

7 *Op.cit.*, p.18.

TROCAS APENAS DURANTE A SEMANA:  
ESPAÇOS INDEPENDENTES E O POTLATCH  
POR PAULO MIYADA

Um objeto singelo resume um desejo muito antigo, que por vezes se transforma em esfinge do sistema das artes: a caixa de fósforos preparada por Ben Vautier por volta de 1968 e nomeada “*Total Art Matchbox*”. De materialidade singela – uma simpática caixa de fósforos de madeira amarelada e pontas azuladas –, o objeto ganha significado pelo texto que foi adicionado pelo artista no lugar de seu rótulo. Consiste, basicamente, em instruções para queimar absolutamente tudo que seja identificado como arte e, no final, utilizar o último fósforo para incendiar a própria caixa.

Trata-se, claro, de uma metáfora, que explicita o desejo de eliminar o sistema simbólico da arte sem colocar nada em seu lugar – o que quebraria os ciclos alternados de crise, negação e substituição que caracterizam a cultura na modernidade ocidental. Em contrapartida, a atitude artística ficaria livre para disseminar-se como parte do cotidiano não-especializado dos indivíduos. Evidentemente, não é algo que o simples fogo possa alcançar. Mais ainda, é plausível que o ponto focal da proposta não esteja exatamente na destruição das obras de arte em si, enquanto objetos, mas sim na revogação do sistema de valoração ao qual ela pertence.

Em última instância, a recusa da qualidade material das obras de arte reflete o receio de que esta acabe reduzida ao seu valor como mercadoria, o que é adiável, mas inevitável em uma sociedade fiel ao seu sistema mercantil. A premissa, grosso modo, é de que o valor da arte possa estar em sua qualidade enquanto experiência e fruição, não em sua disponibilidade como mercadoria, que, conversível em dinheiro – o equivalente universal –, tem seu valor completamente desassociado da concretude de sua fatura e do específico de sua presença. Os múltiplos e iniciativas da rede Fluxus manifestam tais desejos, ora de forma discursiva, ora como experiência coletiva, sempre ecoando os primeiros gestos do grupo dadaísta de Zurique, no *Cabaret Voltaire*. Por sua vez, inúmeras iniciativas de autogestão de grupos de artistas formuladas desde a década de 1960 até hoje, no Brasil e no mundo, parecem ecoar a atitude do Fluxus, em consonância com os princípios ditos e não-ditos da contracultura do pós-guerra.

Em seu horizonte mais crítico e potente, os espaços independentes de arte contemporânea estão ligados a uma tradição que refuta a espe-

cialização do trabalho artístico e, sobretudo, a mercantilização de seu patrimônio, as obras de arte. O deslocamento em relação ao sistema institucional e mercadológico da arte presta-se, portanto, não apenas para garantir certa soberania de artistas, curadores e gestores culturais, mas para marcar um dissenso acerca da valoração da arte. Mais ainda, é sempre bom reiterar, trata-se de um gesto de diferença que assinala um desejo de transformação integral da sociedade e seu sistema econômico.

Hoje, tantas décadas depois dos momentos de maior crença revolucionária que marcaram o século XX, toda essa cadeia de associações parece estranha à realidade dos chamados espaços independentes. Sobretudo porque sabemos que as possibilidades de superação concreta do capitalismo financeiro, por mais urgentes que possam parecer, continuam remotas – e que o exercício experimental da liberdade dentro do escopo da arte não tem garantias de que seja capaz de acelerar esse processo.

Ainda assim, a tradição artística que pode ser aproximada da atitude de Ben Vautier segue provocando nosso imaginário do que seria a arte despida de sua mercantilização. Nesses momentos, convém tentar entender qual a natureza da circulação de valores simbólicos que existiu antes do advento do dinheiro como equivalente universal.

Quando Marcel Mauss publicou em 1929 seu “Ensaio sobre a dádiva” deixou claro que, para muitos dos povos ‘primitivos’, a troca de bens não coincidia com a imagem romântica do escambo negociado diretamente e sem intermediações, de acordo com as demandas e ofertas de cada parte interessada. Na verdade, o que se encontrava na pesquisa dos hábitos de povos bastante diversos eram rituais de oferecimento de dádivas, competitivos, obrigatórios e desiguais, denominados pelo termo guarda-chuva *Potlatch*. Uma espécie de obrigação social que impingia às células dessas sociedades (fossem indivíduos, famílias ou clãs) a necessidade de oferecer os maiores e melhores presentes que pudessem reunir para outros, que deveriam aceitá-los caso pretendessem manter uma situação de coesão social e, posteriormente, retribuir em igual ou maior escala. Uma rede de valores simbólicos e mágicos estaria em jogo nessas transações, reforçada por um pacto no qual as oferendas e retribuições deveriam ser sempre recebidas e oferecidas como se gratuitas, nunca matizadas por barganhas ou compromissos: o oferecedor se desprovia de algo e com isso aumentava seu status e poder simbólico, mas não poderia saber com antecedência se, quando e de que forma seu presente seria efetivamente retribuído.

A leitura ideológica mais assertiva da descrição do *Potlatch* foi feita por Georges Bataille, que sublinhou no livro *La Part Maudite*, publicado em 1949, o caráter anti-econômico do modelo do *Potlatch*. Baseado no dispêndio e no sacrifício, esse sistema de trocas favorecia o gasto em detrimento do acúmulo, a troca desigual em detrimento da negociação avarenta e,

principalmente, a mobilidade dos status sociais em detrimento da estabilidade estanca da sociedade de classes. Sem o princípio da herança, mas providas de rituais de destruição generalizada dos bens dos mais fortalecidos social e economicamente, as sociedades movidas pelo *Potlatch* foram tomadas por Bataille como contra-modelo da sociedade moderna. Para ele, o esforço de retenção, acúmulo e estabilidade atrelados ao sonho desenvolvimentista da modernidade tinha seu equivalente moral na demanda pela utilidade, pela manutenção da ordem, pela propriedade e pela restrição dos desejos ao que é aceitável como saudável e higiênico.

É notório o interesse de Bataille pela estética e moralmente informe e abjeto, respectivamente, assim como pelo que na arquitetura é antimonumental e, nesse caso, pelo que na economia extravasa a premissa econômica. Por isso, Bataille procurou na vida contemporânea resíduos da troca competitiva, sacrificial e desmesurada que via no *Potlatch*, resvalando nas práticas domesticadas de oferecimento de presentes e dons e avaliando assim as práticas artísticas e poéticas:

O termo poesia, aplicado às menos degradadas e menos intelectualizadas formas de expressão em um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo do dispêndio; ele de fato significa, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu significado está portanto próximo ao de sacrifício. É verdade que a palavra 'poesia' pode ser apropriadamente aplicada a um resíduo extremamente raro do que ela costumeiramente significa e que, sem uma redução preliminar, as piores confusões poderiam ser geradas.<sup>1</sup>

Pois, existem ecos das ideias de sacrifício na função poética da linguagem, tal como analisada pelo linguista russo Roman Jakobson; assim como existe algo de dádiva na dinâmica de trabalho do artista em geral, que se dedica a oferecer ao mundo algo que não foi solicitado e que deve ser exposto nos ambientes dedicados ao sistema da arte para que possa ser entregue a uma esfera social que, ao entrar no museu/galeria/bienal, tacitamente aceita o que quer que ali lhe seja oferecido.

Um obstáculo para desenvolver a analogia entre o sistema de arte e o *Potlatch* está, mais até do que nas contradições que cercam a ideia de inutilidade e desinteresse da criação artística (tampouco o dispêndio do *Potlatch* é desprovido de interesses funcionais), na ausência de reciprocidade nos espaços atuais de mediação da arte. Quanto mais consolidado o lugar de exposição, mais sofisticado é o dispositivo de oferecimento da dádiva

1 BATAILLE, George. "The Notion of Expenditure", In: BATAILLE, Georges, STOEKL, Allan (ed.). "Visions of Excess; Selected Writings, 1927-1939". Minnesota: University of Minnesota, 1985. p. 120

da arte contemporânea, mas nem por isso se nota o incremento proporcional dos canais de resposta daqueles que a recebem. Há, é claro, uma panóplia de mediações e ações educativas que pretendem ouvir e responder às reações do público, mas estas quase sempre se restringem à escolha entre uma gama muito restrita de respostas possíveis, em geral associadas à opinião, ao gosto e aos paralelos com a vida cotidiana do espectador. Do lado da dádiva, da criação artística, tudo é legítimo e possível, mesmo o que se associe ao abjeto e ao informe; do lado da recíproca das respostas do público, apenas é bem vindo o domesticado discurso opinativo.

Desdobrando esse raciocínio aos espaços independentes – que, como já dito, carregam em seu DNA a promessa da liberação total da arte de sua qualidade econômica, mercantil e, hoje, financeirizada – a situação fica ainda mais complexa. O pressuposto é de produção, distribuição, divulgação e discussão de arte além do limite da produção de obras-mercadorias, muitas vezes também de modo descompromissado em relação à preservação do patrimônio material dos objetos de arte. Supostamente, o motor para o funcionamento desses espaços alimenta-se dos desejos espontâneos de encontro e troca em torno das dádivas do gesto artístico e sua recepção.

Hoje, são perceptíveis vários problemas nessas formulações, que como ideais reforçariam ainda mais as práticas artísticas de reminiscências pré-mercantis do *Potlatch*. O primeiro problema decorre do entendimento amadurecido tanto na crítica econômica quanto cultural de que não é verdadeiramente possível atuar do lado de fora do império das mercadorias. Toda atividade humana, por mais descuidada que seja no que tange aos produtos materiais que produz, pode a qualquer momento ser recuperada e trocada pelo dinheiro. Da mesma forma, qualquer resultado do trabalho humano, mesmo que aparentemente imaterial, pode ser tratado como mercadoria. O segundo problema nasce da tendência à acumulação de valor que se impõe como condição de continuidade dos espaços independentes. Ou os projetos assumem dispositivos de valoração que realimentam a disponibilidade das pessoas em dedicarem seu tempo sem retorno financeiro imediato ou entram em um processo entrópico que levará ao seu fechamento, mais dia menos dia. A lógica da preservação e acúmulo é inexorável em uma sociedade que se alimenta dela, moral e economicamente.

Daí, os espaços independentes existentes hoje no Brasil viverem em condição paradoxal. Eles são abordados como “sopros de ar fresco” no campo da arte, por conseguirem retardar a lógica mercantil que em essência é oposta pelo menos uma das facetas da função poética da linguagem e, no entanto, estão destinados a ter seus produtos e práticas recuperados por essa lógica. Nesse panorama, haveria três resoluções possíveis.

A primeira, redutora: simplesmente abandonar a tradição dos espaços independentes, para não alimentar uma miragem que interessa, antes de tudo, para a renovação do sistema constituído. Há quem tome esse caminho, mesmo sem estar consciente – e não é sem motivo que cada vez mais as rotas de inserção direta no mercado da arte têm sido pauta constante em salas de aula e grupos de estudo de arte contemporânea.

A segunda, visionária: experimentar formatos cada vez mais radicais, empregando táticas como uma força de guerrilha que consegue escapar das regras do território por meio de atualizações contínuas de atitude e posição. Seria um espaço que trocasse de atitude a todo momento, evitando qualquer tipo de zona de conforto e acúmulo de valor. Quixotesco, só teria sucesso através de relativos e constantes fracassos – desperdícios. Confesso não conhecer pessoalmente nenhum projeto no Brasil que se atenha a essa linha de ação. Seriam necessárias grandes doses de idealismo e baixo nível de bom-senso. O mais próximo que conheço desse modelo é a organização do COMO Clube, em São Paulo – projeto de intersecção entre dança, performance, debate e pesquisa, que oscila entre editais, doações diretas e proposições excepcionalmente informais. Em sua pesquisa sobre o tema, Kamilla Nunes identificou outros lugares que têm notável associação com essa atitude: Rés do Chão e a Casa de Contracultura-Casa da Grazi, no Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, ambos ativos no começo do milênio e já fechados; além de lugares como o Yistilingue, de Belo Horizonte. Em menor grau, o Ateliê 397 de São Paulo possui uma linha de ação repleta de inflexões e gestos intempestivos de convocação à participação e pedido de auxílio, mas contando com uma estruturação já próxima àquela que caracteriza a próxima resolução.

A terceira resolução, mais profissional: construção de lugares de forte valor simbólico no campo da arte, através de programas constantes e trocas com agentes (artistas, curadores, galeristas, colecionadores, etc.) de evidente prestígio, nacional e internacionalmente. Trata-se da via trilhada pelos projetos que têm ganhado peculiar reconhecimento nos últimos anos. Exemplos de destaque, embora já encerrados, são o Torreão, de Porto Alegre, e o Alpendre, de Fortaleza. Dentre aqueles ainda em atividade estão o Capacete, do Rio de Janeiro, o Ateliê Aberto, de Campinas e o próprio Ateliê 397. Em São Paulo, destacam-se hoje o Pivô, o Phosphorus e a Casa Tomada – contextos de programação variada, mas que compartilham uma imagem de profissionalismo e habilidade para estabelecer parcerias e construir programas de excelência voltados a linguagens e experimentações contemporâneas. Mesmo com as agruras financeiras decorrentes do modelo de gestão independente, esses espaços exercem função complementar ao sistema e interrompem de forma mais ou menos consciente sua continuidade com a tradição, discutida desde o princípio deste texto.

Não há *Potlatch*, exceto pelo que é inerente à própria prática artística.

Não se trata de uma escala moral. A variação entre essas resoluções é muito mais uma afinação entre metas, crenças e disponibilidades do que uma opção entre o bem e o mal.

Voltando ao exemplo da caixa de fósforos de Vautier, ela própria pode ser aproximada a qualquer um dos casos mencionados, dependendo de como a encaramos. Enquanto proposta efetiva de ação iconoclástica, aproxima-se da segunda resolução; enquanto episódio da história da arte que continua sendo discutido como índice de radicalidade, aproxima-se da terceira; e enquanto patrimônio dotado de valor mercadológico, reduz-se à primeira possibilidade.

Tendo em vista o sucesso de crítica e público que tem sido associado aos espaços do terceiro caso, fica a pergunta do que pode ser inferido pela notável ausência de espaços institucional e economicamente “não-independentes” e capazes de manter sem surpresas uma agenda dedicada a práticas experimentais, hoje associadas à autonomia de gestão que dá força aos independentes. Quer dizer, se o horizonte de superação do sistema mercantil capitalista encontra-se fora de alcance, porque não se consolidar essas iniciativas como instituições de médio porte, efetivamente estáveis e duráveis? Aqui, o paradoxo da novidade, improviso e contínua reconstrução, que caracteriza a maior parte das cidades brasileiras cobra, o seu preço: aparentemente, existe uma outra tradição por trás das aqui discutidas, associada à febre pelo novo e pela especulação. Mas essa é uma outra história.

*NOTA 1: Paulo Miyada é curador e pesquisador de arte contemporânea. Formado em Arquitetura pela FAU-USP, atuou como assistente de curadoria na 29ª Bienal de São Paulo e coordena o Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake.*

*NOTA 2: Esta aproximação entre o Potlatch e os espaços independentes de arte foi originalmente formulada em um ensaio sobre o trabalho da artista argentina Gala Berger, no final de 2012. Para o presente texto o argumento foi expandido e colocado em relação com os espaços independentes brasileiros com os quais o autor está familiarizado.*

RELATO SOBRE O PROCESSO DE  
PESQUISA E MAPEAMENTO

*“O dia é um falso dia porque não haveria um dia mais verdadeiro, mas porque a verdade do dia, a verdade sobre o dia, é dissimulada pelo dia; é apenas com essa condição que vemos claro: com a condição de não ver a própria clareza”. BLANCHOT.*

Quando iniciei esta pesquisa não poderia prever tantas ambiguidades, discursos cruzados e tanto esquecimento. Se, como aponta Blanchot, nossa única condição de ver o claro é de não ver a própria clareza, poderia arriscar a afirmação de que a única possibilidade de ver os espaços autônomos é de arriscar uma fala do ponto de vista da especificidade, do lugar, do risco, da diferença. Talvez seja a liberdade de experimentação um ponto em comum entre eles, mas há casos em que a liberdade é falsa, em que a experimentação é dissimulada. Talvez o pensamento de Hakim Bey sobre a ZAT possa ser recuperado aqui, se concordarmos que todos esses espaços se iniciam com um simples ato de percepção.

Os motivos que levam artistas, curadores e pesquisadores à criação de um espaço autônomo de arte são os mais diversos, e é possível dizer que não se trata de modismo, mas de desejo; desejo que permanece ativo e perpassa o tempo pelo simples fato de que permanece em favor do esquecimento. É por esse motivo que, além de diferenças, encontramos muitas semelhanças entre eles, vontades em comum, um ciclo ativo que não se encerra em si mesmo, mas que se expande, que irradia, que perpassa a história em um incessante movimento de ir e vir.

Mai e Junho de 2013 somaram 60 dias de viagens pelo Brasil em busca de conversas, esclarecimentos e da possibilidade de realizar um mapeamento sobre espaços autônomos de arte contemporânea. Os meses foram citados logo de início, porque correspondem ao mesmo período em que manifestações populares tomaram conta do país. Recordo que a ideia de expressividade, democracia, liberdade, política, resistência, transitoriedade, entre tantos outros termos utilizados ao longo deste texto, adquiriram um sentido muito mais profundo e intenso, desviando-se de um discurso teórico para assumir um *status* de “acontecimento”.

Algumas das entrevistas foram canceladas porque os entrevistados,

e inclusive eu, estavam no meio da multidão, gritando por mudanças e cheirando a vinagre. Relevante é o fato de que um manifestante caiu de um viaduto em Belo Horizonte na minha frente ao tentar se esquivar de balas de borracha e gás lacrimogêneo, e morreu no hospital uma semana depois. Não há possibilidade de esquivar quando se vive uma “experiência-limite”, que para Blanchot *é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido.*

Esta pesquisa ganhou força e significado na medida em que a pauta escolhida como ponto de partida das entrevistas passou a sair do papel para ganhar as ruas. Pude presenciar o funcionamento destes espaços e agir com eles, dentro deles. Alguns, como a Casa da Nuvem no Rio de Janeiro, foram utilizados durante as manifestações para proteger as pessoas que estavam nas ruas sendo ameaçadas pela polícia. A noção de hibridismo e coletividade, tão inerentes a estes lugares, não foi negligenciada. Pelo contrário, eles não recuaram e, ao extremo, estavam completamente amparados e absorvidos por um contexto local e global, um contexto que perpassa a arte, mas que extrapola todos os seus limites.

Foi um momento já histórico e do qual este curto intervalo, entre viver e escrever, foi suficiente apenas para perceber que é possível gerir um espaço autônomo, que a liberdade, mesmo que em fagulhas, ainda persiste como um ideal, como um *modus operandi*.

Realizei cerca de cinquenta entrevistas, a maioria com gestores de espaços autônomos, outras com estudiosos, jornalistas e críticos. Estive em algumas das principais capitais do país: Florianópolis/SC, Curitiba/PR, Porto Alegre/RS, São Paulo/SP, Recife/PE, Salvador/BA, Belo Horizonte/MG e Rio de Janeiro/RJ. Além das visitas aos espaços ativos, entrevistei pessoas que geriram espaços cujas atividades já foram encerradas.

Observei que entre alguns espaços existem redes de conexão, mas que muitos outros sequer possuem semelhantes ou definições precisas do que são ou poderiam vir a ser; estão em constante mutação. Outros possuem uma política clara de funcionamento, com programação, parceiras, equipe de trabalho e público alvo específico. Em todo caso, são todos autônomos. E a autonomia a que me refiro não tem a ver com o tipo de pessoa que gere estes espaços – físicas ou jurídicas –, mas com a liberdade de gestão, de criação, de desvio.

Ao longo da viagem de mapeamento, pessoas e espaços surgiram das mais variadas formas, por vezes insólitas. Foi o caso do encontro fortuito com o artista Jayme Figura, no Pelourinho, em Salvador. Por acaso ele passou por mim – e quem o conhece sabe que não se trata de uma “figura” qualquer – e curiosa, fui ao seu encontro. Deparei-me com duas

portas densas, compostas por argila e fios de luz. Um buraco, uma casa, um espaço cultural, uma galeria, uma toca, um ateliê? Não é possível definir em palavras, mas a sensação do encontro, o espanto e a excentricidade do lugar alteraram minha perspectiva sobre esta pesquisa. Trata-se de um espaço que habita a indefinição e a impossibilidade de ser apenas um.

Quando pontuei que não poderia prever tantas ambiguidades, discursos cruzados e tanto esquecimento, estava me referindo à complexidade de classificar isto que hora chamo de espaço, hora de lugar. Complexo também é o termo “independente”, que no regime neoliberal em que vivemos, torna-se, não raro, esvaziado de sentido. Não conhecemos, no Brasil, instituições que são fortes a ponto de ditar as regras do jogo e do circuito a nível mundial e, em certa medida, lutar contra aquilo que sequer conseguiu se erguer por completo parece, a meu ver, uma negação da negação.

Alguns dos gestores entrevistados apontaram um descontentamento incessante para com as instituições oficiais de arte e com o mercado. Queixam-se de rigidez, de pouco espaço para a experimentação e de nenhum para o encontro, a convivência, a festividade. Não por acaso, a grande maioria dos espaços pesquisados foram concebidos por artistas. O impulso da contestação, da revolta e principalmente da resistência é visível na maioria deles. Embora alguns espaços sejam mais institucionais do que muita instituição no país, eles ainda possuem, em sua espinha dorsal, o desejo de reinvenção de suas próprias práticas.

O referido mapeamento só foi possível porque muitas pessoas colaboraram com esta pesquisa, entre elas diversos gestores, críticos, curadores, jornalistas e artistas. Ao todo, pesquisei 140 espaços autônomos, todos voltados para a arte contemporânea. Parte deles, conheci pessoalmente e, outros, apenas através de leituras, entrevistas, textos críticos e fotografias. Nem todos os espaços puderam ser contemplados, pois muitos deles são de difícil acesso; demasiado informais. Não possuem páginas na internet, contatos disponíveis ou publicações. Além disso, eles surgem e desaparecem a todo momento, antes mesmo de serem nomeados e, neste caso, mapeados.

Parte deste mapeamento pode ser visualizada no *Apêndice D* deste livro. Todos os resumos dos espaços foram realizados em parceria com o crítico de arte Leonardo Araujo, que se responsabilizou pela edição das informações – coletadas através de depoimentos de gestores, artigos de jornais e revistas, sites, blogs e redes sociais – tentando preservar a linguagem original utilizada por cada espaço. Como há uma movimentação muito grande, de espaços que fecham e outros que inauguram, este mapeamento logo ficará desatualizado, embora eu considere importante que ele esteja aqui presente, pois delimita o momento desta pesquisa e seus futuros desdobramentos, como a criação da *Plataforma Artéria*.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que colaboraram com esta pesquisa, que compartilharam leituras e indicações, que disponibilizaram tempo de conversa, debate e, em muitos casos, hospedagem, incentivo e confiança.

#### NOTA SOBRE A PLATAFORMA ARTÉRIA [arteria.art.br](http://arteria.art.br).

O desenvolvimento da Plataforma Artéria começou em 2011, como uma iniciativa do artista e gestor Bruno Vilela, com perspectivas de intensificar o contato e a troca entre os espaços autônomos de arte contemporânea no Brasil. Durante a pesquisa de campo em Belo Horizonte, quando fiz uma entrevista com Bruno sobre o Espaço Experimental de Arte (EXA), ele me informou sobre sua tentativa de criar a plataforma. A dificuldade de Bruno para concluir esse projeto foi a de mapear e contatar os espaços, material que eu vinha coletando há alguns anos. A partir desse encontro fizemos uma parceria para reativar a Plataforma, a partir do conteúdo gerado por esta pesquisa.

A Artéria (palavra que vem do grego ἀείρω: sustentar, elevar), tem como objetivo reunir espaços geridos de forma autônoma, com foco em arte contemporânea, localizados no território Brasileiro. Intensificar o contato e a troca entre estes espaços, disseminar o conteúdo de suas ações, disponibilizar informações que ajudem a entender a vocação destas iniciativas e criar políticas públicas culturais são alguns dos nossos objetivos. Sem o aporte de qualquer tipo de financiamento, o projeto nasceu tão somente do nosso empenho, e dos gestores que estão colaborando conosco, em criar uma rede que possa fomentar as atividades desenvolvidas pelos espaços aqui apresentados.



## **MAPEAMENTO**

Espaços autônomos no Brasil  
dos anos 90 ao Século XXI



## 1M2

Rio de Janeiro, RJ, 2010 – 2013  
*ateliem2.wordpress.com*  
*mairadn@gmail.com*

O 1m2 foi o ateliê da artista Máira das Neves, localizado dentro de uma antiga fábrica de chocolates desativada, a Bhering, atrás dos elevadores do quinto andar. O 1m2 não tinha paredes, portas ou janelas, apenas uma lâmpada, chão, e alguns bancos suspensos por roldanas na viga do teto. O espaço, aberto para atravessamentos, funcionou também como um portal/porto através do qual outras pessoas e iniciativas puderam propor e realizar ações dentro da fábrica. Desta forma, os limites do 1m2 sempre foram pensados para serem expansíveis.

## 803E804

Florianópolis, SC, 2003 – 2004  
*dobbra.com/terreno.baldio*

A criação do espaço 803e804 – Arte Contemporânea surgiu quando a artista e pesquisadora Regina Melim buscava espaços para projetar seus vídeos em lugares que não fossem os institucionais (galeria e museu). A sala conjugada, 803 e 804, no oitavo andar do edifício Dias Velho, em pleno centro da cidade de Florianópolis, foi a sede desta iniciativa, coordenada pelos artistas Edmilson Vasconcelos, Raquel Stolf, Regina Melim e Yiftah Peled. Neste espaço para experimentação aconteciam encontros com artistas locais e de outras cidades, exposições e workshops, que também culminavam em exercícios artísticos de intervenção no espaço.

## A CASA DO CACHORRO PRETO

Recife, PE, 2012  
*facebook.com/acasadocachorropreto*  
*acasadocachorropreto@gmail.com*

A Casa do Cachorro Preto era o ateliê de Raoni Assis. Depois de uma reforma, um grupo de artistas formado por Raoni Assis, Sheila Oliveira e Ravi Moreno passou a organizar exposições e a promover atividades musicais na área externa da casa. Até então, A Casa do Cachorro Preto realizou dez exposições individuais e

quatro coletivas, além de diversas atividades musicais que apresentaram novas bandas e aproximaram outros grupos existentes.

## A GRANDE GARAGEM QUE GRAVA

Curitiba, PR, 2003 a 2011  
*agrandegaragemquegrava.blogspot.com.br*  
*chefatura@gmail.com*

A Grande Garagem que Grava foi um espaço cultural que esteve localizado no bairro Rebouças na cidade de Curitiba. Foi criado por uma dupla de compositores/músicos/produtores/atores/etc., Luiz Ferreira e Rodrigo Barros, que procuravam fazer funcionar a máxima punk “faça você mesmo” e assim fabricaram autonomamente seus discos, livros, programas de rádio, às vezes até filmes, danças e acrobacias financeiras.

## A KAZA VAZIA – GALERIA DE ARTE ITINERANTE

Belo Horizonte, MG, 2005  
*kazavazia.blogspot.com*  
*kazavazia@gmail.com*

A Kaza Vazia é um grupo aberto, em constante mutação. A Kaza não tem uma sede, uma galeria, ou um galpão. Na sua trajetória, ocupou diversos espaços que eram abandonados pouco tempo depois, ou seja, seus projetos são sempre ocupações temporárias: são apropriações de casarões abandonados, lojas comerciais, conjuntos habitacionais, ruas, parques, mercados municipais, etc. Por ser um grupo aberto, conta com diferentes pessoas a cada edição, consolidando uma rotatividade de ideias, práticas e conceitos.

## A MENOR CASA DE OLINDA

Olinda, PE, 2002 a 2008  
*amenorcasadeolinda.blogspot.com.br*

O artista plástico Fernando Peres morou durante seis anos n'A Menor Casa de Olinda, nome que ele mesmo batizou sua morada e ponto de cultura na cidade. O local ficou conhecido pelos agitos culturais, exposições, sessões de cinema e muitas festas. A casa foi ponto de encontro, reverberadora de ações, ateliê e propriamente casa.

## **AGORA – AGÊNCIA DE ORGANISMOS ARTÍSTICOS**

Rio de Janeiro, RJ, 1999 a 2003

Em agosto de 1999, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum se uniram para criar o AGORA – Agência de Organismos Artísticos, cujas atividades envolveram colóquios, seminários e exposições. As atividades da agência foram precedidas por uma série de realizações coletivas, iniciadas em 1988, com a criação do Visorama, grupo de discussão em torno das questões modernas e contemporâneas em arte.

## **AGORA/CAPACETE**

Rio de Janeiro, RJ, 2000 a 2002

Em maio de 2000 o AGORA – Agência de Organismos Artísticos e o Capacete Entretenimentos inauguram o espaço AGORA/Capacete, na Rua Joaquim Silva, Lapa, Rio de Janeiro. Para a inauguração do espaço, foi convidado o grupo Chelpe Ferro, que apresentou a performance “A garagem do gabinete de Chico”. Tanto o AGORA quanto o Capacete continuaram com suas programações de forma autônoma, realizando ações como debates e exposições. Em 2001 o espaço AGORA/Capacete foi selecionado pelo programa Petrobrás Artes Visuais, que resultou no lançamento do website do espaço, na realização de seis exposições e na publicações de dois números da revista item. Em 2002 o AGORA e o Capacete desfizeram sua parceria, mas continuaram com suas programações individuais.

## **AJA – ASSOCIAÇÃO JATOBÁ DE ARTES VISUAIS**

São Paulo, SP, 2009

<http://ajaartesvisuais.wordpress.com>

AJA tem como objetivo promover o acesso a produção, formação e difusão em artes visuais, fomentando a produção de projetos coletivos e individuais, articulando ações com artistas, educadores, instituições públicas, escolas, universidades e organizações independentes. Com uma estrutura profissional aberta e horizontal, a AJA visa aproximar o público do processo de criação e construção do trabalho

de arte, procurando intensificar suas ações na sociedade, gerando espaços de convívio e troca de experiências. Os organizadores e idealizadores do espaço são: Fabíola Notari, Adalgisa Campos, Ana Calzavara, Anderson Rei, Augusto Sampaio, Fabrício Lopez, Márcia Santtos, Matheus Manzoni, Otávio Zani e Paulo Penna.

## **ALPENDRE**

Fortaleza, CE, 1999 – 2012

Configurado como uma organização não-governamental, o Alpendre surgiu fisicamente em 1999. Alexandre Veras (vídeomaker), Eduardo Frota (artista plástico), Solon Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (vídeomaker e jornalista), Luis Carlos Sabadia (gestor cultural) e Andréa Bardawil (coreógrafa) foram os responsáveis pela articulação do Alpendre em diferentes núcleos: Artes Plásticas, Vídeo, Fotografia, Literatura e Dança. Mais tarde, assumido o interesse pela área de formação, surgiu também o núcleo de Cultura e Cidadania, responsável pelo projeto NoAr, curso de formação na área de vídeo que reunia adolescentes. Os eventos eram em sua grande maioria gratuitos e frequentemente simultâneos, consistindo em mostras, exposições, debates, palestras, ensaios abertos, espetáculos, aulas e etc.

## **ARENA**

Porto Alegre, RS, 2005

[arena.org.br](http://arena.org.br)

[melissa@arena.org.br](mailto:melissa@arena.org.br)

A Arena é um pequeno organismo feito de dois corações: um, é a Arena Associação de Arte e Cultura, uma ONG, integrada pelos artistas plásticos André Severo, Maria Helena Bernardes, Paula Krause, Melissa Flôres e pelo músico Fernando Mattos. O segundo coração é a Arena Cursos, uma sociedade entre Melissa e Maria Helena, que mantém programas de formação teórica em artes. Ambas, Arena ONG e Arena Cursos, funcionam na mesma sede e dão voz e compartilhamento social às práticas artísticas como forma de intensificar, concentrar e exaltar possibilidades humanas

consideradas essenciais para que a vida de qualquer pessoa se dê plenamente.

#### **ARQUIPÉLAGO CENTRO CULTURAL**

Florianópolis, SC, 2007 a 2010

[arquipelagoart.wordpress.com](http://arquipelagoart.wordpress.com)

[cardoleticia@gmail.com](mailto:cardoleticia@gmail.com), [fabianaw@gmail.com](mailto:fabianaw@gmail.com)

O Arquipélago foi um espaço de arte que atuou como centro de pesquisa e debate da produção artística em Florianópolis. Inaugurado em 2007, pelas artistas visuais Fabiana Wielewicz e Letícia Cardoso, realizou projetos que envolviam exposições de arte contemporânea, apresentações musicais, encontros literários e oficinas de artes. Encerrou suas atividades em 2010.

#### **ASSOCIAÇÃO CULTURAL**

##### **ATELIER SUBTERRÂNEA**

Porto Alegre, RS, 2006

[subterranea.art.br](http://subterranea.art.br)

O Atelier Subterrânea é um espaço artístico independente, gerido pelos artistas Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus e Túlio Pinto, que busca ativar uma rede de artistas, críticos, professores e o público interessado em arte com o objetivo de criar, produzir e refletir sobre a produção contemporânea de artes visuais. Desde 2006, são produzidas exposições, conversas com artistas, cursos, exposições de vídeo, performances, lançamentos de livros, palestras e residências artísticas. O espaço funciona como um laboratório experimental que atua como plataforma entre produção artística e esfera pública.

#### **AT | AL | 609 – LUGAR**

##### **DE INVESTIGAÇÕES ARTÍSTICAS**

Campinas, SP, 2010

[at-al-609.art.br](http://at-al-609.art.br)

[cefant@terra.com.br](mailto:cefant@terra.com.br)

Espaço que a partir do ano de 1989 abrigou o Ateliê e Oficina de Cecília Stelini oferecendo cursos: Técnicas em Cerâmica e Vidro e Desenvolvimento de Processos Criativos. A partir de 2010, nomeado AT|AL|609 – lugar de investigações artísticas, dedica-se à difusão da arte contemporânea por meio de projetos, dentre

eles exposições, orientação/acompanhamento de propostas artísticas, cursos, workshops e programa de residência, como atividades que buscam auxiliar o desenvolvimento de processos criativos e promover a reflexão e participação da comunidade através de práticas artísticas.

#### **ATELIÊ 397**

São Paulo, SP, 2003

[materias.atelie397.com](http://materias.atelie397.com)

[contato@atelie397.com](mailto:contato@atelie397.com)

O Ateliê397 é um espaço que promove a circulação, a produção e a exibição da arte contemporânea. Localizado na rua Wisard número 397, na Vila Madalena, o Ateliê realiza exposições de arte, eventos interdisciplinares, que envolvem sessões de videoarte, performances, happenings, shows de música, publicação de livros de artistas entre outras formas de experimentação da arte na atualidade. Atualmente é coordenado por Marcelo Amorim e Thais Rivitti. O espaço cumpre um papel importante de difundir debates, criar oportunidades de exibição de trabalhos de arte e apresentar a produção de jovens artistas de todo o Brasil.

#### **ATELIER 491**

Rio de Janeiro, RJ, 1997 a 2001

O Atelier 491 foi um espaço de produção de diversos artistas, muitos dos quais saídos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Coletivamente produziu a intervenção “Morro no Rio” em 1997. Serviu ainda como base de produção para o projeto “Atrocidades Maravilhosas”. O atelier foi ocupado pelos artistas: Alexandre Vogler, Adriano Melhen, Andre Amaral, Roosivelt Pinheiro, Bruno Lins, Geraldo Marcoline, Clara Zuniga, Arthur Leandro, Edson Barrus, Felipe Sussekind, Marcio Vale e Ana Paula Cardoso.

#### **ATELIÊ ABERTO**

Campinas, SP, 1997

[atelieaberto.art.br](http://atelieaberto.art.br)

[contato@atelieaberto.art.br](mailto:contato@atelieaberto.art.br)

Fundado em 1997, o Ateliê Aberto é um organismo auto-gerido e inter-dependente sediado

em Campinas (São Paulo) voltado para a cultura contemporânea, atualmente o mais antigo em atividade do país. Uma plataforma para fomentar a produção e o debate, articular ideias e unir forças, um laboratório permanente para processos experimentais e colaborativos de criação e convívio. Tem uma produção autoral ao mesmo tempo que idealiza e produz projetos dentro e fora de seu Espaço. Localizado na zona central de Campinas, possui galeria, sala multiuso, espaço de residência, cozinha, Cine-Caverninha (sala de projeção), jardim, área de convívio, biblioteca e a fachada externa – utilizada para intervenções urbanas temporárias. O espaço é coordenado por Henrique Lukas, Máira Endo e Samantha Moreira.

### **ATELIÊ ANA RUAS**

Campo Grande, MS, 2011  
*anaruas.com.br*  
*artistaplastica@anaruas.com.br*

O Ateliê Ana Ruas, da artista de mesmo nome, tem como objetivo propor um novo olhar para a cidade de Campo Grande e para novas discussões. O Ateliê é um espaço que recebe pessoas de outras cidades ou estados: possui acomodações para hospedar artistas e curadores, com o objetivo de promover discussões sobre arte contemporânea e criar diálogos com artistas de Mato Grosso do Sul. É um local transdisciplinar, onde são realizadas diversas atividades culturais.

### **ATELIÊ COLETIVO 2E1**

São Paulo, SP, 2010  
*doiseum.com*  
*ateli@doiseum.com*

Gerido por Carolina Paz, o 2e1 possui interesse no convívio e na geração de conhecimento relacionados às artes visuais contemporâneas. Atualmente, o espaço recebe artistas, críticos e curadores de diferentes cidades do Brasil e do mundo em projetos, como o de residência artística “Nômade 2e1” e o de intercâmbio artístico internacional “Aos cuidados de...”. O Ateliê Coletivo 2e1 é um espaço de trabalho, ocupação, convivência e criação de conhecimento em artes visuais.

### **ATELIÊ COLETIVO OÇO**

São Paulo, SP, 2005 a 2012  
*atelioco.com.br*  
*contato@atelioco.com.br*

O Ateliê OÇO foi um espaço para investigação de linguagens artísticas e promoção da arte contemporânea atuante na cidade de São Paulo. Realizou regularmente eventos ligados às artes visuais e linguagens artísticas contemporâneas, franqueando espaço para jovens artistas, pesquisadores, arte educadores e curadores. Atualmente, após o fechamento de seu espaço físico, o Ateliê OÇO apenas mantém o seu site eletrônico, publicando e disseminando produções e exposições de artistas que nele passaram.

### **ATELIER DE ARTE PLANO B**

Porto Alegre, RS, 2004  
*atelierplanob.com.br*  
*contato@atelierplanob.com.br*

O Atelier de Arte Plano B surgiu da necessidade em prolongar as atividades em artes desenvolvidas na Universidade para um espaço múltiplo. As primeiras artistas a constituírem o grupo foram Adriana Prola, Ana Ledur, Elisete Armando, Luci Sgorla, Kátia Costa, Marisa Saucedo e Tereza Machado. Em março de 2006 ingressou no grupo a artista plástica Adriana Adricopoulo. São realizados encontros semanais, trabalhos individuais e em grupo, além de cursos e exposições.

### **ATELIÊ MAMACADELA**

Belo Horizonte, MG, 2005 a 2009

A ideia de montar um ateliê coletivo surgiu já nos primeiros anos na Escola Guignard. A função do projeto Mamacadeira não se limitava apenas a produção de seus integrantes, Ronaldo Garcia e Gustavo Maia, mas também tinha o objetivo de fomentar o circuito artístico da cidade. E em apenas alguns meses de atividade o Ateliê Mamacadeira já havia organizado diversas exposições. Ramón Martins, Manoel Carvalho e Cecília Silveira, também organizadores do espaço, tinham como principal intenção atrair um público desacomumado a frequentar as galerias tradicionais, organizan-

do festas nas contínuas (re)inaugurações e em todas as exposições.

### **ATELIÊ ORIENTE**

Rio de Janeiro, RJ, 2010

*ateliioriente.tumblr.com / oateliioriente@gmail.com*

O ateliê consiste na fusão de três fotógrafos, Renan Cepeda, Kitty Paranaguá e Thiago Barros, de formação e trajetórias semelhantes que locaram um imóvel comercial (antiga padaria) para funcionar como espaço de trabalho (incluindo laboratórios químicos e digitais fotográficos), exposições e difusão cultural, voltado para a fotografia. Atualmente, devido ao grande potencial físico do espaço e de sua localização na cidade, o ateliê passou a atuar também como espaço de exibição de trabalhos de terceiros e projetos culturais.

### **ATELIER PIRATININGA**

São Paulo, SP, 1993

*atelierpiratinga.blogspot.com.br  
atelierpira@gmail.com*

O Atelier surgiu nas antigas dependências do Laboratório Pharmaceutico Piratinga, do qual incorporou o nome. O grande galpão abrigou inicialmente um pequeno grupo de jovens artistas que buscavam um espaço de trabalho onde pudessem dar continuidade à experiência coletiva que alguns já tinham vivido em ateliês públicos. A partir de 2002 o Piratinga passou a ser coordenado apenas pelo artista Ernesto Bonato. É um atelier gerido por artistas com o propósito de compartilhar espaço de trabalho, informação, ideias, projetos artísticos e educativos.

### **BARRAÇÃO MARAVILHA**

#### **ARTE CONTEMPORÂNEA**

Rio de Janeiro, RJ, 2008

*barracaomaravilha.com.br  
contato@barracaomaravilha.com.br*

Instalado em um sobrado no centro do Rio de Janeiro, o Barracão Maravilha foi concebido pelos artistas Hugo Richard, Natali Tubenclak, Robson e Zé Carlos Garcia e pelo produtor Marcelo Velloso. O Barracão é um misto de

ateliê e espaço expositivo e tem se destacado como importante espaço de produção e de lançamento de novos nomes da arte contemporânea, através da organização de exposições e mostras nacionais e internacionais.

### **BASEMÓVEL**

Fortaleza, CE, 2002

BASEmóvel é um projeto do artista Vitor Cesar realizado em colaboração com diferentes artistas, desde 2002. Entre 2002 e 2004, o projeto 'Transição Lustrada' de Renan Costa Lima, Rodrigo Costa Lima e Vitor Cesar, acolheu diversas pessoas, exposições e debates na BASE, espaço de trabalho dos artistas, em Fortaleza. O espaço fechou as portas e surgiu a BASEmóvel: uma estrutura flexível que objetiva proporcionar encontros, conversas e estudos. A BASEmóvel acontece em diferentes formatos. Sua primeira edição consistiu em uma série de oficinas no interior do Ceará e a segunda foi realizada em colaboração com Graziela Kunsch – uma "poltrona namoradeira" que acolhe uma biblioteca.

### **BÊ CUBICO**

Recife, PE, 2011

*bcubico.com  
b.cubico6@gmail.com*

Desde março de 2011, criado e gerido por Edson Barrus e Yann Beauvais, o B<sup>3</sup> vem desenvolvendo no Recife uma série de mostras de artistas internacionais, criando encontros e palestras sobre a cultura digital em relação às artes visuais na contemporaneidade. O B<sup>3</sup> é uma plataforma, um conjunto de dispositivos para germinação, reflexão e difusão de experiências artísticas que utilizam o digital como meio ou que se aproximam conceitualmente desse universo e de seus modos de agir.

### **BECO DA ARTE**

São Paulo, SP, 2007 a 2010

*becodaarte.blogspot.com.br*

A idealização do Espaço Expositivo Beco da Arte surgiu numa conversa entre os artistas Gustavo Ferro e Ronan Cliquet. Motivado a mostrar seus trabalhos, e dos seus colegas,

para o público interessado em artes visuais, Gustavo decidiu fazer de sua casa um espaço de exposição. A segunda edição ocorreu com a mesma essência da primeira e, a partir da terceira, o Beco da Arte passou a funcionar no porão de uma casa, com objetivo de apresentar trabalhos de artistas que não se encontravam em circulação no circuito oficial, e de experimentar outras formas e modelos expositivos. Foram realizados projetos gráficos e editoriais, elaboração de editais, criação de páginas na web e etc.

### **BICICLETARIA CULTURAL**

Curitiba, PR, 2011

*bicicletariacultural.wordpress.com*

*bicicletariacultural@gmail.com*

A Bicicletaria Cultural de Curitiba, celebrando boas ideias para o cultivo de um corpo social, é criada, produzida, agenciada, semeada, organizada e alimentada por Patrícia Valverde e Fernando Rosenbaum. Nascida a partir da iniciativa privada para atender a uma necessidade pública, promove um centro de apoio e serviços ao ciclista com estacionamento, oficina e ações culturais diversas. A Bicicletaria Cultural é motivada por interesse pessoal, numa comunidade interligada por suas experiências, concentrando alto capital de mobilização.

### **BORDEL**

Ribeirão Preto, SP, 2011

*b-o-r-d-e-l.com*

*bordelbordelbordel@gmail.com*

BORDEL é um espaço gerenciado pelo curador Renan Araújo e pela artista Denise Alves Rodrigues. Localizado em um edifício dos anos 30, BORDEL investiga e expõe artefatos que não são necessariamente da ordem da arte: imigrantes, artistas onde sua existência é contestada e conteúdos realizados por canibais brasileiros, para ficarmos em alguns exemplos. Há uma vontade de repensar a função de espaços que não estão associados a instituições e tampouco ao mercado e, principalmente, pensar em contextos fora da zona de conforto e domínio. Nos alegraria ter uma liberdade [ou crer que temos essa liberdade] para realizar o que quisermos.

### **BRANCO DO OLHO**

Recife, PE, 2004

*condominiobrancodoelho.blogspot.com.br*

O Branco do Olho é um grupo com a intenção de agir, discutir, trocar e refletir as questões da arte atual. O grupo iniciou este processo em agosto de 2004, num espaço coletivo na Ladeira da Misericórdia, na cidade de Olinda. O Branco do Olho procura manter uma política de congregação a fim de reunir esforços para a realização de projetos e discussões de questões relativas ao meio artístico num sentido amplo. Esses projetos incluem exposições de artes visuais, projeções de vídeos, performances, intervenções urbanas, bolsas para artistas, palestras, debates e reflexões.

### **CABARÉ DO VERBO**

Porto Alegre, RS, 2008

*cabaredoverbo.blogspot.com*

*cabaredoverbo@gmail.com*

A Mostra Artística Cabaré do Verbo é um projeto de articulação e divulgação cultural. O coletivo propõe o encontro e a intersecção das artes e tem como objetivo fomentar a cena porto alegreense com a produção contemporânea local. Dá-se como uma mostra cultural que reúne múltiplas expressões artísticas e abre espaços para várias instâncias criativas em um mesmo local e em um único momento. Desde 2011 está sediado no mezanino na Casa de Cultura Mário Quintana. Realiza oficinas e exposições no Buraco do Cabaré, um espaço experimental de arte a céu aberto.

### **CAPACETE ENTRETENIMENTOS**

Rio de Janeiro, RJ, São Paulo, SP, 1998

*capacete.net*

*capacete@capacete.net*

O projeto Capacete foi concebido e gerido por Helmut Baptista de 1998 a 2012, até o lançamento de uma convocatória aberta para seleção de novos diretores. O Capacete tem como proposta expor e produzir trabalhos conceituais e contextuais inéditos, abrangendo múltiplas estratégias artísticas. Esta iniciativa passou por diversas fases de reestruturação,

adaptando-se às exigências de projetos cada vez mais complexos. Administra duas sedes com diferentes lógicas de funcionamento, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro.

#### **CASA CAMELO**

Belo Horizonte, MG, 2011

*casacamelo.com*

*casacamelo@yahoo.com.br*

A Casa Camelo é um ateliê coletivo e espaço cultural independente, situada no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte. Sua criação foi resultado de encontros entre artistas visuais nos corredores da Escola de Belas Artes da UFMG, com desejos e propostas em comum. O espaço/casa é gerido por Luiz Lemo e Gabriela Carvalho. Com quase dois anos de existência a Casa Camelo realiza exposições, mesas redondas para discussão artística e feiras de arte, além de ministrar frequentemente cursos e workshops em artes.

#### **CASA COMUM**

Porto Alegre, RS, 2011

*blogcasacomum.wordpress.com*

*casacomum.arte@gmail.com*

A Casa Comum é um núcleo voltado para a pesquisa, produção, compartilhamento e fruição de arte e conhecimento. Tem como tema e interesse aglutinador as múltiplas expressões e reflexões sobre a arte e a contemporaneidade. Localizada no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, um dos pólos culturais da cidade, funciona como ateliê, espaço de exposição de artes visuais, local para realização de atividades de formação e escritório de produção cultural, comunicação, arquitetura e urbanismo. Os integrantes atuais da Casa são: Carla Borba, Ernani Chaves, Gabriela Canale, Gabriela Silva, Giulliano Lucas, Janice Martins Appel, Leticia Castilhos Coelho e Luciano Montanha.

#### **CASA CONTEMPORÂNEA**

São Paulo, SP, 2009

*casacontemporanea370.com*

*casacontemporanea370@gmail.com*

A Casa Contemporânea está instalada em um sobrado da década de 1940 que, com

adaptações pontuais, transformou-se em um espaço voltado para a arte contemporânea e assuntos correlatos. A Casa é um espaço multidisciplinar que realiza exposições, encontros e debates sobre arte, arquitetura, urbanismo, moda, teatro e assuntos correlatos; galeria para exposições de arte contemporânea e comercialização. Uma casa que acolhe novos artistas com interesse e produção em arte contemporânea e áreas afins.

#### **CASA DA GRAZI – CENTRO DE CONTRA-CULTURA DE SÃO PAULO**

São Paulo, SP, 2001 a 2003

A casinha, como ficou conhecida, abriu as portas em 2001, com o pedido de sua moradora, Graziela Kunsch, para as pessoas levarem uma almofada de presente, porque não tinha sofá e ela imaginava receber as pessoas em roda, conversando. Essa “residência pública” não contava com nenhuma espécie de apoio financeiro e por isso não tinha estrutura para trazer artistas residentes fora de São Paulo até ela, mas dava suas chaves para aqueles que apareciam e estes aproveitavam do jeito que queriam. A biblioteca pessoal da artista era compartilhada para uso público no primeiro cômodo do espaço. Entre os residentes estavam uma série de coletivos de artistas brasileiros, como Atrocidades Maravilhosas, Empresa, “GRUPO”, Laranjas, Núcleo Performático Subterrânea, Telephone Colorido, Urucum, Yo Mango (Cidade do México) e rejeitados.

#### **CASA DA NUVEM**

Rio de Janeiro, RJ, 2011

*nuvem.fm*

A plataforma multidisciplinar Nuvem foi concebida para ser móvel, modular e autônoma, e poder dialogar com diferentes aspectos da cidade, através da relação entre seus agentes e espaços. Formado originalmente por sete integrantes vindos de áreas diversas e complementares, o coletivo Nuvem mantém um espaço junto a outros coletivos, a Casa da Nuvem. Esta casa é um espaço de produção e exposição gerido por artistas e ativistas culturais.

### **CASA DA RIBEIRA**

Natal, RN, 2001; São Paulo, SP, 2013  
[casadaribeira.com.br](http://casadaribeira.com.br)  
[casa@casadaribeira.com.br](mailto:casa@casadaribeira.com.br)

Desde 2001, a Casa da Ribeira vem se consolidando como um lugar para as artes contemporâneas dedicado a convivência e a participação dos mais diversos públicos. A Casa nasceu em um prédio de 1911 revitalizado para abrigar um Teatro com 164 lugares, uma Sala de Exposições, um Laboratório de Ideias, um Acervo Literário com mais de 2.000 títulos e um Café Cultural. Desde sua inauguração foram mais de 2.000 espetáculos apresentados e um público de mais de 170 mil pessoas. Hoje a Casa da Ribeira é um espaço cultural independente e além-paredes com atividades espalhadas pela cidade de Natal, como o Circuito Cultural Ribeira e o projeto ArtePraia, e em 2013 iniciou atividades em São Paulo.

### **CASA DA XICLET**

São Paulo, SP, 2001  
[casadaxiclet.com](http://casadaxiclet.com)  
[casadaxiclet@gmail.com](mailto:casadaxiclet@gmail.com)

A Casa da Xiclet é uma galeria de arte e também uma residência. A presença de uma transforma a outra – a galeria é diferente por causa da casa e a casa é diferente por causa da galeria. Além disso, a partir da consciência desse processo, existe a perspectiva da galeria-casa como obra. O conteúdo da 'obra' deriva de três espaços: o espaço da galeria, o espaço da casa e o espaço da identidade, onde a casa e a galeria se fundem, uma vez que o limite entre elas é flexível e pode se esgarçar ou se atenuar, conforme as circunstâncias.

### **CASA DE TIJOLO**

São Paulo, SP, 2011  
[casadetijolo1786.blogspot.com.br](http://casadetijolo1786.blogspot.com.br)  
[casadetijolo1786@gmail.com](mailto:casadetijolo1786@gmail.com)

A Casa de Tijolo é um espaço colaborativo gerido por artistas que promove exposições, debates, cursos, residência artística e outras formas de difusão e aprofundamento da arte através de ações que possam questionar e refletir o fazer artístico. A casa está situada

na cidade de São Paulo, no bairro da Vila Madalena. O espaço conta com dois cômodos que podem ser usados como atelier, espaço de trabalho e expositivo, uma sala expositiva, cozinha, área externa com jardim e quintal.

### **CASA NEXO CULTURAL**

São Paulo, SP, 1998  
[casanexocultural.com.br](http://casanexocultural.com.br)  
[contato@nexocultural.com.br](mailto:contato@nexocultural.com.br)

A Casa Nexo iniciou suas atividades culturais como um Ateliê Coletivo de Artes Visuais, compartilhado entre os artistas Caru Marret, Flavia Vivacqua, Leticia Rita e Marcelo Casanova, com acompanhamento do Professor Bertoneto de Souza. A Casa Nexo Cultural surgiu com a visão de criar um lugar de convergência de uma diversidade de pessoas e conhecimentos voltados para a arte, a cultura colaborativa e a sustentabilidade em todas as suas dimensões. A casa é sede e está gerida pela Nexo Cultural Agência, que é uma consultoria em design de projetos, programas e processos sócio-culturais-ambientais.

### **CASA PARELELA**

Pelotas, RS, 2011  
[casaparelela.com.br](http://casaparelela.com.br)  
[contato@casaparelela.com.br](mailto:contato@casaparelela.com.br)

A Casa Paralela é um projeto que começou a tomar forma em junho de 2011 com o encontro de três artistas visuais que resolveram criar um espaço independente para produção artística na cidade de Pelotas. A necessidade inicial de um lugar para se produzir arte somou-se com a vontade de transformar a casa em um espaço de fluxo de pessoas, através de um conceito de "casa expandida", que engloba a busca de visibilidade para a produção, situações e vivências. É um lugar onde se chega e de onde se parte, mas nunca um lugar onde se estabiliza.

### **CASA TOMADA**

São Paulo, SP, 2009  
[casatomada.com.br](http://casatomada.com.br)  
[producao@casatomada.com.br](mailto:producao@casatomada.com.br)

Criada em outubro de 2009 por Tainá Azeredo

e Thereza Farkas, a Casa Tomada é um espaço independente reservado para práticas, investigações e reflexões de caráter artístico. O projeto surgiu da vontade de construir um espaço que fosse um ponto de convergência entre as diversas áreas de atuação das artes, discutindo assim o hibridismo de linguagens nos processos artísticos contemporâneos. A Casa Tomada tem como proposta incentivar a discussão da jovem arte contemporânea, agindo como espaço catalisador de experiências de conexão entre artistas, pensadores da arte e outras iniciativas independentes.

### **CEIA – CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DE ARTE**

Belo Horizonte, MG, 2001  
*ceia.art.br*  
*info@ceia.art.br*

Criado pelos artistas Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, o CEIA estabelece intercâmbios de diversas naturezas e a criação de uma ampla rede que possibilita uma série de atividades realimentadoras de ideias/processos criativos relativos à produção artística brasileira. É uma iniciativa de artistas destinada a fomentar atividades diretamente ligadas à produção contemporânea de arte na cidade de Belo Horizonte. Em seu foco de atuação, estão incluídas a realização de eventos internacionais e a produção de publicações que valorizem tanto a produção local quanto a mundial.

### **CENTOEQUATRO**

Belo Horizonte, MG, 2009  
*centoequatro.org*  
*contato@centoequatro.org*

O CentoeQuatro foi inaugurado em 2009 num prédio centenário que integra o Conjunto Arquitetônico da Praça da Estação de Belo Horizonte, área priorizada pelo projeto de revitalização do centro da cidade. Para o espaço estão em foco a geração de conteúdo interdisciplinar, a difusão da arte e a democratização do acesso ao conhecimento e aos bens culturais. Mutável e multiuso, o CentoeQuatro é, ao mesmo tempo, café, cinema e galeria. Assume uma programação de duas vias, com projetos próprios e

intervenções propostas por organizações, coletivos e indivíduos comprometidos com a cultura e com a produção artístico-intelectual.

### **CENTRO CULTURAL B\_ARCO**

São Paulo, SP, 2006  
*barco.art.br*  
*comunica@barco.art.br*

Em outubro de 2006, os irmãos Gabriel, Jiddu, Pablo, Thiago e Yan Pinheiro criaram o B\_arco. O projeto surgiu do desejo de criar na cidade de São Paulo um espaço onde artistas e interessados em arte e cultura pudessem se encontrar para desenvolver sua poética, debater questões atuais e produzir conhecimento. É um espaço de pesquisa, reflexão, troca e criação de arte e cultura que investe, potencializa e fomenta debates entre público, artistas e agentes culturais. O B\_arco oferece, semanalmente, uma programação variada, com eventos, shows, peças exposições e performances, além da área de educação e pesquisa, onde são realizados cursos livres, debates e núcleos de investigação.

### **CENTRO CULTURAL CASA SELVÁTICA**

Curitiba, PR, 2012  
*selvaticaacoesartisticas.wordpress.com*  
*selvaticaacoesartisticas@gmail.com*

Criada em 2011, a Selvática Ações Artísticas é uma produtora cultural curitibana interessada em pesquisar e produzir arte contemporânea em um território de intercâmbio artístico e criativo. O Centro Cultural Casa Selvática reúne mais de 20 artistas residentes que compartilham seus processos criativos e desenvolvem projetos destinados a investigação de novas linguagens, sejam elas para a dança, teatro, literatura, artes visuais e performance, bem como suas respectivas fusões.

### **CENTRO CULTURAL ESPAÇO MUNDO**

João Pessoa, PB, 2010  
*coletivomundo.com.br*  
*mundoespaço@gmail.com*

Em 2008 alguns agentes culturais do cenário de música independente de João Pessoa se agruparam numa iniciativa coletiva de gestão

de um estúdio de ensaios. O modelo associativo implantado começou a se mostrar favorável a outras ações, como produções de eventos e promoção artística. Há 3 anos o Coletivo Mundo ocupa um casarão no centro histórico de João Pessoa, chamado Centro Cultural Espaço Mundo. O centro promove anualmente mais de 70 realizações, entre mostras, formações, fóruns, diversas ações e parcerias que difundem cultura independente.

### **CEP 20.000 – CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA DO RIO DE JANEIRO**

Rio de Janeiro, RJ, 1990  
*cep.zip.net*  
*guilhermezavros@uol.com.br*

Em 1990, Guilherme Zavros fundou com outros poetas o CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro) e ainda hoje é um de seus organizadores. O projeto nasceu de outro criado por ele mesmo, chamado Terças-Feiras Poéticas. O CEP não é um lugar. O CEP é um convite, uma proposta, uma creche de lunáticos que salvam o mundo com seus pavios acesos na ponta de suas almas vibrantes. Recusando-se às limitações da cultura midiática, o CEP se apresenta como um espaço de criação/veiculação de outras linguagens, fundando-se, portanto, como espaço alternativo.

### **COLETIVO FILÉ DE PEIXE**

Rio de Janeiro, RJ, 2006  
*coletivofiledepeixe.com*  
*filedepeixe@gmail.com*

O coletivo Filé de Peixe atua desde 2006 realizando ações de intervenção urbana com base no audiovisual e projetos de ocupação artística em espaços não convencionais. Desde 2009 desenvolve o projeto PIRATÃO, que comercializou mais de 6000 vídeos piratas a baixíssimo preço, da produção videoartística nacional e internacional. Desde 2011 mantém o Peixada Arte Contemporânea, espaço/ateliê situado no bairro do Catumbi, zona central do Rio de Janeiro, onde promove encontros, palestras e oficinas sobre arte.

### **CONDOMÍNIO CULTURAL MUNDO NOVO**

São Paulo, SP, 2011  
*condominiocultural.org.br*  
*condominiocultural@condominiocultural.org.br*

O Condomínio Cultural Mundo Novo é um centro de criação, experimentação e manifestação artística que promove e valoriza o diálogo, a expressão artística e a socialização. Vários profissionais ocupam as dependências do prédio e diversos projetos, atividades e eventos são realizados. A administração do Condomínio Cultural fica a cargo do empreendedor cultural Kako Guirado, da produtora cultural Géssica Arjona, do artista visual Vicente Martos e do artista cênico Bruno Di Trento.

### **CONTEMPORÃO – ESPAÇO DE PERFORMANCE**

Florianópolis, SC, 2009 a 2012  
Vitória, SC, 2013  
*dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm*  
*contemporao@gmail.com*

O Contemporão começou suas atividades em 2009, em Florianópolis, voltado para o tema da performance nas artes visuais e seus desdobramentos. A iniciativa surgiu a partir da necessidade de proporcionar um espaço diferenciado de realização para artistas ligados a performance. O espaço tem como objetivo promover projetos que incluem ações ao vivo e também possíveis prolongamentos dessa prática artística, como fotografias, vídeos, ações participativas, entre outros. O Contemporão apóia uma produção experimental que aproveita os riscos dos processos. A partir de 2013, mudou-se para Vitória, ES, e funciona atualmente numa parceria entre os artistas e professores do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo: Yiftah Peled, Marcos Martins, Carlos Eduardo Borges, Pedro Barreto e Ricardo Mauricio Gonzaga.

### **DANÇA NO ANDAR DE CIMA**

Fortaleza, CE, 2011  
*facebook.com/dancanoandardecima*  
*dancanoandardecima@gmail.com*

Dança no Andar de Cima é um espaço de produção, investigação e criação em arte contemporânea. Um de seus propósitos é contribuir

com o processo de descentralização cultural através da confrontação, reflexão e crítica por meio de iniciativas como cursos, mini-cursos, debates, falas, comunicações e exposições, exibições e *jam sessions* que busquem promover e difundir as práticas artísticas contemporâneas e a intensificar a criação de redes de contatos e intercâmbios entre agentes independentes nacionais e internacionais.

### **DESVENDA – FEIRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA,**

Porto Alegre, RS, 2008  
*desvenda.net*  
*desvenda@gmail.com*

A Desvenda surgiu na Travessa Venezianos, em um conjunto de 17 casas tombadas pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre, no atelier de Rodrigo Lourenço e Lia Braga. Esse lugar, culturalmente privilegiado, foi o ponto de partida para a proposta da Desvenda, que se apresenta como uma alternativa para o artista contemporâneo divulgar o resultado de sua pesquisa em arte, junto a um público heterogêneo. Esse intercâmbio inicialmente se dava somente entre os artistas locais, mas rapidamente ganhou outras proporções e passou a abrigar artistas de outras regiões, criando assim uma inédita rede autônoma de artistas/produtores.

### **DESVIO**

Belo Horizonte, MG, 2008  
*odesvio.wordpress.com*  
*odesvio@gmail.com*

Desvio é uma loja/galeria que encara desenho, arte e cultura como parte da vida cotidiana das pessoas e da cidade. O objetivo principal da Desvio é aproximar a arte, objetos de desenho e mobiliário exclusivo de um maior número de pessoas, pois entende que assim estes objetos cumprirão o seu papel cultural. O nome Desvio é referência e homenagem à obra “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles. A Desvio é comandada por Clara Guerra, Júlia Mesquita, Morgana Rissinger e Pedro Morais.

### **EDIFÍCIO GALAXI**

Rio de Janeiro, RJ, 2001  
*marcoraphael@hotmail.com*

O projeto consiste na manutenção de um imóvel de três pavimentos construído no final do século XIX. Neste imóvel, durante cinco anos, funcionou a galeria Loja, um estúdio de ensaio e gravação, cinco ateliês de artes visuais, um escritório de design e um pequeno bar. A Loja foi um convênio do Galaxi com o artista Guga Ferraz e serviu como uma plataforma de lançamento de novos artistas, sendo sempre o principal objetivo desta parceria. Hoje o edifício abarca ateliê de artistas, realiza algumas exposições e tem como produtor o próprio Escritório Galaxi.

### **EPA! – EXPANSÃO PÚBLICA DO ARTISTA**

Curitiba, PR, 2001  
*newtongoto.wordpress.com*  
*gotonewtown@gmail.com*

A EPA! é um organismo autogerido de política cultural. A entidade é, em princípio, a expansão pública de Newton Goto enquanto artista, um eu coletivo. Com a EPA! Goto exerce um olhar sobre a produção de outros artistas, atribuindo relevância a diferentes contextos produtivos. Revolve enunciações históricas, articula redes de parceria, instaura campos coletivos para a inserção social da arte e busca estabelecer relações com comunidades tradicionais. As propostas da EPA! tornam-se coletivas na efetivação de parcerias individuais e institucionais que dão suporte para a realização de cada projeto, e no compartilhamento público dos bens materiais e imateriais gerados.

### **ESPAÇO 512**

Porto Alegre, RS, 2006  
*espaco512.com.br*

Um grupo de amigos decidiu criar um ateliê na Rua João Alfredo, nº. 512, em 1999. Mas só em outubro de 2006 o 512 abriu suas portas ao público proporcionando a arte da gastro-nomia; em março de 2009 surgiu uma parceria em prol da continuidade e reestruturação do

espaço, do cardápio e das atrações oferecidas e, em 2012, surgiu a 512 Produções. Baseada em um modelo de negócio colaborativo, surgiu um novo arranjo de produção em rede, estimulando as boas práticas nas mais diversas relações possíveis. O 512 acolhe diversas atividades culturais, sociais e educativas.

### **ESPAÇO A COISA**

Ribeirão Preto, SP, 2006  
*espacoacoisa.com.br*  
*espacoacoisa@gmail.com*

A Coisa é um espaço para produção e apresentação de arte, conhecimento científico e filosófico, situado no centro da cidade de Ribeirão Preto, idealizado pelos artistas e amigos João Luiz, Callil João, Lucas Arantes e Ícaro Sarantopoulos. Atualmente o espaço conta com um grupo de organizadores composto por Maria Angélica Braga, Callil João e Lucas Arantes. A Coisa age independente da aceitação popular e/ou de qualquer instituição. Além de agregar manifestações diversas, busca fomentar a produção artística, que nasce a partir de grupos de estudos desenvolvidos no próprio espaço.

### **ESPAÇO ARCO**

Florianópolis, SC, 2004 a 2009

Idealizado e gerido pelo artista e curador Roberto Freitas, o espaço Arco funcionou como ponto de encontro entre artistas das mais diversas áreas de atuação na cidade de Florianópolis. Em seus cinco anos de existência, realizou 26 exposições de artistas das mais diversas regiões do país e uma exposição com um artista internacional. Porém, a atuação do Arco na cidade não ficou apenas vinculada as artes visuais, promoveu também atividades com grupos de dança e teatro, assim como um núcleo de literatura e um grupo de estudos musicais e um de cinema, fazendo projeções de filmes em super 8, e vídeo projeções. Tudo sempre regado com muito álcool e festas com DJ e VJ, que duravam até o último participante/visitante ir embora.

### **ESPAÇO DE AUTONOMIA EXPERIMENTAL RÉS DO CHÃO**

Rio de Janeiro, RJ, 2002 a 2005  
*facebook.com/resdochao.onlive*  
*edson\_barrus@ig.com.br*

O Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão, localizado num apartamento no centro do Rio de Janeiro, residência do artista Edson Barrus, foi um lugar destinado à experimentação. A produção do Rés esteve sempre em processo, sem um regulamento pré-estabelecido. O local funcionou como um estabelecimento artístico não-comercial, cavando um lugar autônomo no institucionalizado meio das artes. Foi um centro de discussão ativo, também gerador da Revista Nós Contemporâneos.

### **ESPAÇO DUREX**

Rio de Janeiro, RJ, 2003 a 2007

O Espaço Durex estava localizado na Praça Tiradentes, um local histórico no centro do Rio de Janeiro. Além dos três ateliês que abriram a produção de André Alvim, Clarisse Tarran e Mauro Espíndola, artistas visuais e coordenadores do espaço, o Durex contava com uma galeria, um escritório de design e um estúdio de estruturas e molduras para exposições. A galeria ficou aberta à iniciativa de eventos promovidos por artistas e coletivos que visavam a discussão de arte contemporânea. A Durex Arte Contemporânea funcionou de 2003 a 2007 como um espaço alternativo, e de 2007 a 2010 como uma galeria comercial.

### **ESPAÇO FLUXO**

BeLo Horizonte, MG, 2009 a 2012  
*espacofluxo.blogspot.com.br*  
*espacofluxo@gmail.com*

O coletivo Fluxo desenvolveu uma série de proposições artísticas, com o intuito de difundir a arte e discutir questões pertinentes à produção contemporânea. Após um ano e meio de formação, o coletivo sentiu necessidade de um espaço para dar vazão à seus projetos e iniciativas e em julho de 2011, inaugurou sua sede no bairro Santa Tereza. Contribuiu para a produção de pensamento, integração de informações, ideias e ações num espaço de convi-

vência, acolhendo diversos projetos culturais de iniciativas autônomas.

### **ESPAÇO FONTE – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE**

Recife, PR, 2011

[facebook.com/pages/Espaço-Fonte](https://facebook.com/pages/Espaço-Fonte)  
[contato@espacofonte.com.br](mailto:contato@espacofonte.com.br)

O Espaço Fonte é um lugar de residências de artistas e de curadores, de educação imersiva, sem fins lucrativos, gerenciado por um grupo de oito artistas e uma curadora. Localizado no Edifício Pernambuco, o Espaço Fonte dispõe de dois quartos para residentes e toda a infraestrutura para moradia temporária, espaço de estudo, biblioteca e equipamentos multimídia. Seu intuito é criar parcerias com as instituições locais oferecendo hospedagem, networking e aconselhamento para os artistas que vêm fazer pesquisa ou mesmo exposições nas instituições locais.

### **ESPAÇO MUDA**

Recife, PE, 2010

[espacomuda.blogspot.com.br](https://espacomuda.blogspot.com.br)  
[muda280@gmail.com](mailto:muda280@gmail.com)

O Espaço Muda é um lugar proteiforme dedicado a experimentos em artes. Composto por 4 ambientes, o espaço tem por objetivo oferecer um lugar alternativo ao público com sede de cultura e disponibilizar espaço físico para artistas arriscarem novas experiências. Por isso, a casa está aberta a propostas para cada um desses recantos: Espaço Galpão; Galeria; Espaço Moda; Beco da Muda. Todos esses cantos estão reunidos em um só, num ambiente aconchegante, colorido e descontraído. O Muda é um lugar de diálogo e de encontro de todas as artes.

### **ESPAÇO TARDANZA**

Curitiba, PR, 2011

[espacotardanza.wordpress.com](https://espacotardanza.wordpress.com)  
[espacotardanza@gmail.com](mailto:espacotardanza@gmail.com)

O Tardanza surgiu da latência pulsante de produzir, compartilhar, conversar e pensar o processo artístico. É tanto o ateliê das artistas Eliana Borges e Joana Corona, quanto um

espaço que abriga propostas e trabalhos de outros artistas, como parceiros. Durante dois anos de funcionamento o espaço manteve intensa atividade, sendo propositivo e receptivo de proposições, com produção de imagens das mostras, encontros, exposições, conversas, lançamentos, ocupações, performances, e também de textos e publicações no blog do Tardanza.

### **ESTÚDIO ARAGEM**

Piracicaba, SP, 2012

[aragemcontemporanea.blogspot.com.br](https://aragemcontemporanea.blogspot.com.br)  
[aragem.contemporanea@gmail.com](mailto:aragem.contemporanea@gmail.com)

O Estudio Aragem surgiu em 2006 apenas como espaço de produção de sua idealizadora, Luciana Camuzzo. Aos poucos, em função de necessidades detectadas e especialmente no intuito de romper com o isolamento da produção local, o espaço se abriu para exposições e encontros. Em 2011, após a constituição e reforma de uma casa remanescente do séc. XIX, o espaço gerou sua sede fixa e passou a receber algumas iniciativas sazonais como o Projeto Intervalos e o Curto Circuito.

### **ESTÚDIO DEZENOVE**

Rio de Janeiro, RJ, 1998

[estudiodezenove.com](https://estudiodezenove.com)  
[dezenoveestudio@gmail.com](mailto:dezenoveestudio@gmail.com)

O Estudio Dezenove, localizado no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, funciona como um pólo dinamizador na cena de arte contemporânea brasileira desde os anos noventa. Seu mais antigo projeto – Vitrine Efêmera – abre espaço para artistas do Brasil e de outros países para intervenções em uma vitrine construída em suas dependências. Desenvolve relações de intercâmbio com instituições e mantém em andamento o projeto 'Experiência Múltipla'.

### **ESTÚDIO GALERIA MAMUTE**

Porto Alegre, RS, 2012

[galeriamamute.com.br](https://galeriamamute.com.br)  
[contato@galeriamamute.com.br](mailto:contato@galeriamamute.com.br)

A Galeria Mamute é um espaço cultural de exposição e formação em artes visuais, com

investigação de linguagens centradas na imagem-movimento, artes do vídeo e cinema. Concebido por Niura Borges, desde sua inauguração esta galeria vem promovendo inúmeras ações direcionadas a fomentar a produção e reflexão das práticas artísticas, além de ser a primeira galeria de arte com investigação de linguagem em vídeo, cinema e novas mídias.

#### **ESTUDIO VALONGO**

Santos, SP, 2009 a 2011  
[estudiovalongo.wordpress.com](http://estudiovalongo.wordpress.com)  
[contato@estudiovalongo.org](mailto:contato@estudiovalongo.org)

O Estúdio Valongo é um espaço associativo de artes visuais localizado no centro histórico da cidade de Santos. A proposta foi auxiliar artistas visuais desde a execução de projetos até sua reflexão através da concessão de espaço físico para a produção de trabalhos e demais atividades. O Valongo desenvolveu uma política coletiva de produção, difusão e formação em artes visuais. Em 2012 ele assumiu outro formato, com atividades focadas em um único eixo: difusão. Foi coordenado pelos artistas Fabrício Lopez, Fabiola Notari e Márcia Santtos.

#### **EXA – ESPAÇO EXPERIMENTAL DE ARTE**

Bele Horizonte, MG, 2012  
[exa.art.br](http://exa.art.br)  
[contato@exa.art.br](mailto:contato@exa.art.br)

O EXA é um espaço múltiplo dedicado ao desenvolvimento da criatividade, pensamento crítico e artístico, sediado em Belo Horizonte. A proposta dos gestores Bruno Vilela e Brígida Campbell é fomentar a produção, formação, reflexão e a experimentação no universo da arte, em seus diversos campos de diálogo, como arquitetura, design, fotografia, vídeo, dentre outros, oferecendo espaço para exposições, cursos, seminários, mostras de vídeo, lançamentos de livros, etc. A dupla criou o espaço porque acreditam que uma boa formação política e ética, passa também por uma formação estética, e o desenvolvimento do pensamento artístico e criativo pode contribuir para a construção de novos valores simbólicos no mundo contemporâneo.

#### **GALERIA AZUL**

Porto Alegre, RS, 2008  
[azulgaleria.blogspot.com.br](http://azulgaleria.blogspot.com.br)  
[benedyct@gmail.com](mailto:benedyct@gmail.com)

A Galeria Azul é um espaço que oferece as mais diversas experimentações artísticas, viabilizando uma série de ações voltadas ao fomento da arte, tanto internamente quanto com a participação de artistas ou em relação ao público em geral. A Azul é uma produtora, atuando com especialidade em artes visuais, que tem uma galeria para mostrar e oferecer o que produz. A Azul Micro Galeria é um espaço expositivo especial, pois além de ser uma galeria é também uma residência. Seu espaço eventualmente é público, e isso significa possui limites, pois também é privado.

#### **GALERIA CILINDRO**

Campina Grande, PB, 2004 a 2009  
[flickr.com/people/galeriacilindro](http://flickr.com/people/galeriacilindro)  
[julio\\_arte@yahoo.com.br](mailto:julio_arte@yahoo.com.br)

A Galeria Cilindro é um *site specific* criado na cidade de Campina Grande na Paraíba, pelo artista Julio Leite, para dialogar com a arte contemporânea brasileira. Situado numa praça central da cidade, a Galeria Cilindro era uma caixa eletrônico do Banco do Brasil. Seu nome é decorrente do design cilíndrico deste caixa. Entre 2004 e 2009 houve diversas intervenções e ocupações artísticas, por importantes artistas da arte contemporânea brasileira. O principal objetivo foi viabilizar um circuito de arte, mesmo que de forma inusitada e marginal.

#### **GALERIA DO POSTE**

Niterói, RJ, 1997 a 2008  
[galeriadopostero.blogspot.com.br](http://galeriadopostero.blogspot.com.br)  
[galeriadoposte@gmail.com](mailto:galeriadoposte@gmail.com)

A Galeria do Poste foi concebida por Ricardo Pimenta, Luiz Sérgio de Oliveira e Fernando Borges. O que motivou seu surgimento foi a possibilidade de realizar um trabalho com a participação de diversos artistas, a fim de democratizar a circulação da arte. A Galeria do Poste transformava a rua, através de intervenções em postes de luz, em uma grande

exposição, que possuía uma programação mensal. Com isso, os moradores tinham constantemente um contato direto com os artistas e com a arte.

#### **GIA**

Salvador, BH, 2004  
[giabahia.blogspot.com.br](http://giabahia.blogspot.com.br)  
[arquivogia@gmail.com](mailto:arquivogia@gmail.com)

Aleatoriedade, humor e reflexões a respeito da vida cotidiana e suas singularidades: talvez esses sejam pontos-chaves do Grupo de Interferência Ambiental – GIA, coletivo artístico que foge a qualquer tentativa de definição. O grupo é formado por artistas visuais, designers, arte-educadores e (às vezes) músicos que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas e sua pluralidade. As ações do GIA procuram interrogar as condições em que os indivíduos atuam com os elementos do seu entorno, produzindo, assim, significados sociais.

#### **GRAMPO**

Belo Horizonte, MG, 2007  
[grampodesign.com.br](http://grampodesign.com.br)  
[info@grampodesign.com.br](mailto:info@grampodesign.com.br)

A Grampo é parte integrante do ateliê de arquitetura de Manoela Beneti, que abriga exposições de design, arquitetura, moda, artes visuais e cênicas. A Grampo iniciou seu percurso como uma loja de design associada ao escritório de três arquitetas independentes. Esta fase durou quatro anos e deu início a outra, a atual. As exposições que seguiram foram apresentadas durante dois anos, em caráter experimental, colaborativo e sem objetivo comercial.

#### **GRUPO ALUGA-SE**

São Paulo, SP, 2010  
[grupoalugase.wordpress.com](http://grupoalugase.wordpress.com)  
[atelierealugase@gmail.com](mailto:atelierealugase@gmail.com)

Buscar espaços de arte é uma ideia muito poderosa para este grupo de artistas que se reuniu pela primeira vez para apresentar seus trabalhos em uma casa para alugar em São Paulo. O resultado deste encontro, além da própria exposição, foi um ciclo de palestras

e oficinas que durou três meses. A partir daí, o grupo foi se ramificando, configurando-se como uma plataforma aberta de artistas, independente, auto-gerida, cujo objetivo é a construção de estruturas alternativas para a proposição de ações.

#### **HERMES ARTES VISUAIS**

São Paulo, SP, 2011  
[jardimdohermes.com](http://jardimdohermes.com)  
[hermesartes@gmail.com](mailto:hermesartes@gmail.com)

Hermes Artes Visuais é um espaço onde a prática e o pensar artístico se encontram. É composto por ateliês, um espaço de residência e uma sala de aula/espaço expositivo integrada ao jardim. É uma organização independente, dirigida por artistas. Ao longo de 2011 e 2012 o espaço realizou exposições a partir de cursos de acompanhamentos de artistas em início de carreira. Além dos grupos de acompanhamento, o Hermes promove um projeto de residência para artistas de fora de São Paulo e também realiza aulas de desenho e de história da fotografia.

#### **JABUTIPÊ**

Porto Alegre, RS, 2009  
<http://jabutipe.com.br>  
[antonioaugustobueno@yahoo.com.br](mailto:antonioaugustobueno@yahoo.com.br)

O Jabutipê está situado em uma antiga casa, no Centro Histórico de Porto Alegre, que foi restaurada pelos artistas Thiago Esser, Antonio Augusto Bueno e Ana Zavadil, com o objetivo de se transformar em um misto de atelier e espaço autônomo, equipado com forno para queima de cerâmica e vidro, e também prensas para gravuras em metal e xilogravura. Este espaço é aberto para cursos e disponível para outros artistas produzirem seus trabalhos. No segundo andar funciona um espaço expositivo que prioriza mostras de trabalhos de jovens artistas e exposições da produção resultante das oficinas do atelier.

## **JA.CA – JARDIM CANADÁ CENTRO DE ARTE E TECNOLOGIA**

Belo Horizonte, MG, 2010  
[jacaarte.org](http://jacaarte.org)  
[info@jacaarte.org](mailto:info@jacaarte.org)

O JA.CA – Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia é uma iniciativa para o estímulo e o desenvolvimento da arte no Brasil, atuando como uma importante plataforma para o aprendizado e o intercâmbio de experiências. O Centro promove uma variedade de eventos relacionados à arte, como palestras, oficinas e exposições e tem sua biblioteca e midioteca disponíveis para empréstimo. No ano de 2010 o JA.CA iniciou suas atividades e desde então o programa do espaço procura unir artistas, arquitetos e designers comprometidos com o aprimoramento de suas obras através de práticas criativas e pesquisas rigorosas.

## **JAMAC – JARDIM MIRIAM ARTE CLUBE**

São Paulo, SP, 2004  
[jamacarteclub.wordpress.com](http://jamacarteclub.wordpress.com)  
[cinemadigitaljamac@yahoo.com.br](mailto:cinemadigitaljamac@yahoo.com.br)

O Jardim Miriam Arte Clube é uma associação sem fins lucrativos, formada por artistas e moradores do bairro Jardim Miriam, zona sul da cidade de São Paulo subprefeitura da Cidade Ademar. Desde 2005 é uma OSCIP, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público. Fundada em 2004, o JAMAC surgiu a partir do projeto Paredes Pintura, desenvolvido pela artista plástica Mônica Nador. A partir das ações do Jamac, floresceram uma variedade de iniciativas locais de cunho sócio-cultural, organizadas e apropriadas pelos moradores da região. A partir da oficina de técnica de estêncil, ponto de partida do espaço, e por demanda de seus integrantes, foram fundados o Café Filosófico e o projeto Cinema Digital. Atualmente, o JAMAC constitui um dos poucos centros de acolhimento da produção artístico-cultural da região e, desta maneira, promove a inclusão de centenas de jovens e adultos.

## **JAMBROHOUSE**

São Paulo, SP, 2009  
[jambrohouse.blogspot.com](http://jambrohouse.blogspot.com)  
[jambrohouse@gmail.com](mailto:jambrohouse@gmail.com)

A Jambrohouse está situada no bairro Ipiranga da cidade de São Paulo. A casa é gerida por seus próprios moradores, que além de compartilhar a convivência desta com o público, também realizam, pensam e convidam projetos diversos da área da cultura e da diversão para serem compartilhados. Inicialmente, a Jambro teve como domiciliados Beba (Bruno Baptistelli), Mtera (Filipe Vaz) e Mano (Manoel Hayne), mas atualmente se encontram Luara de Paula, Daniel Lie e ainda Beba, que continua gerindo eventuais atividades na casa e alimentando o seu blog.

## **LABOR**

São Paulo, SP, 2002 a 2004

Labor foi uma iniciativa de jovens artistas que ainda se encontravam cursando artes plásticas, idealizado por Karen Andersen e Roberta Mahfuz, ambas então estudantes da Fundação Armando Alvares Penteado. O espaço era uma antiga fábrica de tecelagem, a Labor, localizada no bairro da Mooca. A fábrica abrigou três exposições, uma a cada ano, Labor I, II e III. Não havia uma seleção nesse projeto, mas o interesse de trabalhar com o contexto. As Labors reuniram instalações, grafites, pinturas, videoarte e esculturas, assim como performances, apresentações teatrais, de bandas de música, de dança do ventre e de DJs.

## **LESBIAN BAR**

Recife, PE, 2011  
[facebook.com/pages/Lesbian-Bar](https://facebook.com/pages/Lesbian-Bar)  
[othonbastos@gmail.com](mailto:othonbastos@gmail.com)

Por mais que pareça, Lesbian Bar não é um bar. É a casa de Fernando Peres. Ele abre as portas todas as quartas-feiras, e só nesse dia é que vira (quase) um bar. O que acontece lá? Três ambientes sonoros, projeções, galpão, quintal, beira do rio, desconhecidos e amigos unidos em prol do alcoolismo e da dança co-especiana. Só isso? Não, tem também exposições e mini residências pontuais, além de sho-

ws e ambiente wi-fi (a senha é CP1145RM2D6, tudo em maiúsculas), absorventes grátis (com/sem abas) e conhaque de alcairão grátis (com/sem leite). O lema do espaço é: “o cliente em último lugar!”.

#### **MATILHA CULTURAL**

São Paulo, SP, 2009

[matilhacultural.com.br](http://matilhacultural.com.br)

[contato@matilhacultural.com.br](mailto:contato@matilhacultural.com.br)

A Matilha Cultural é um centro cultural independente e sem fins lucrativos, localizado bem no centro de São Paulo. Fruto do ideal de um coletivo formado por profissionais de diferentes áreas, o espaço Matilha provoca debates políticos com foco em questões ambientais e de direitos humanos e apóia movimentos artísticos independentes. A programação é sempre acompanhada de debates, palestras e oficinas que consolidam a democratização do conhecimento.

#### **MAUMAU**

Recife, PE, 2009

[maumaugaleria.blogspot.com.br](http://maumaugaleria.blogspot.com.br)

[galeriamau@gmail.com](mailto:galeriamau@gmail.com)

A Mau Mau nasceu da parceria entre Irma Brown e Fernando Peres, para dar continuidade às ações realizadas na Menor Casa de Olinda. A casa funciona de forma cooperativa com ações em diversas linhas, realizando exposição, oficina, bazar e residência artística, além de ser comum a realização de festas temáticas. A Mau Mau é coordenada por Irma Brown em parceria com Daniela Brilhante, que assume toda parte gráfica, assim como a artista plástica Lia Letícia, responsável pelo projeto Cine Cão. O espaço físico da MauMau é dividido com outros artistas e grupos que trabalham de forma autônoma.

#### **MOLÚSCO LAMA**

Olinda, PE, 1996 a 1999

Molusco Lama foi um coletivo/moradia auto-denominado “pseudogrupo”, que morou numa casa em Olinda nos idos de 1990. O grupo desenvolveu atividades na área de artes visuais e colocou no circuito nordestino

uma banda chamada Gnomos da Metrópole. Abrigados em duas casas na bucólica praia dos Milagres de Olinda, cerca de 40 pessoas habitaram ou transitaram por lá, criando um pouco de tudo, ou como talvez prefiram os “moluscos”, muito de nada. Alguns dos integrantes: Fernando Peres, ou como dizem, o Fernandinho Viadagem; Gustavo Grilo, ou Grilovsky; e o Lourival Cuquinha; entre outros, hoje continuam suas proposições autônomas ou circulam nos circuitos diversos da cultura.

#### **MUSEU DO TRABALHO**

Porto Alegre, RS, 1982

[museudotrabalho.org](http://museudotrabalho.org)

[museu@museudotrabalho.org](mailto:museu@museudotrabalho.org)

A ideia de construir um “museu do trabalho” está intimamente ligada ao prédio da Usina do Gasômetro, localizada no centro da cidade de Porto Alegre. É neste espaço, símbolo da industrialização, do trabalho e do processo de urbanização, que este museu foi criado. Mas a concepção de um espaço para a reflexão data do início do ano de 1979. Hoje o Museu está localizado na Rua dos Andradas e desenvolve suas atividades de forma independente e autônoma, produzindo e difundindo a cultura com exposições de artes, cursos e espetáculos de teatro e dança.

#### **NACASA – COLETIVO ARTÍSTICO**

Florianópolis, SC, 2009

[nacasaartes.wordpress.com](http://nacasaartes.wordpress.com)

[olho.magico.arte@gmail.com](mailto:olho.magico.arte@gmail.com)

Nacasa é uma iniciativa de um grupo de artistas que se formou logo após o fechamento das Oficinas de Arte do CIC, em Florianópolis, para as reformas estruturais do prédio onde muitos do grupo ministravam aulas. O grupo passou um período em um ateliê no bairro Trindade, na mesma rua onde estão instalados atualmente, primeiramente com o nome de “A CASA – oficinas de Arte”, depois como “Olho Mágico”, hoje como NA CASA. O grupo oferece diversos cursos, recebe projetos e apresenta exposições no seu espaço sede.

## **N.A.V.E – NÚCLEO DE ARTES VISUAIS E EXPERIMENTOS.**

Recife, PE, 1994

*e-nave.net/nave*

O NAVE foi criado como um núcleo de experimentos, com a intenção de dar suporte a um grupo de artistas atuantes da cidade do Recife, em um período que havia pouco incentivo institucional. Entre os anos de 1994 e 2000 o NAVE funcionou sem uma sede, e produziu os experimentos, 'Os Homens Ocos', três versões do 'Temporal PE' (evento de intervenção urbana e uma exposição no MAMAM – Recife) e 'Os Teleguiados'. Entre os anos de 2001 e 2003, o NAVE funcionou em um sobrado de dois pisos na beira do rio Capibaribe. O NAVE mudou de lugar novamente, mas ainda continua suas experimentações a todo vapor.

## **NAVI – NÚCLEO DE ARTES VISUAIS DE CAIXAS DO SUL**

Caxias do Sul, RS, 1988

*navi-artecaxias.blogspot.com.br*

*navi.artecaxias@gmail.com*

O Núcleo de Artes Visuais de Caixas do Sul é uma entidade de artistas plásticos da cidade com objetivo de desenvolver atividades relacionadas às artes visuais. Uma antiga fábrica desativada, próxima ao centro da cidade, atualmente um prédio de propriedade da Fundação Universidade de Caxias do Sul, é onde se encontra a sede do NAVI. Nele estão a secretaria, a pequena biblioteca, as oficinas de gravura em metal e xilogravura, o laboratório de fotografia pin-hole, o atelier de pintura, a sala para os cursos teóricos e um espaço voltado a exposições.

## **NEBLINA°**

Rio de Janeiro, RJ, 2010 a 2012

Neblina° foi um projeto idealizado e organizado por Julia Pombo e Pontogor, artistas que acreditam em sua atuação como algo que está além da produção de trabalhos de arte. O Neblina° começou com a premissa de realizar eventos periódicos para gerar criação, trocas e discussões sobre as diversas formas de arte.

O projeto aconteceu durante dois anos, reunindo pessoas envolvidas com a vida cultural da cidade. Foi centrado na colaboração entre os organizadores e os "proponentes" de ideias que movimentavam o espaço.

## **NOMEIO, antes ACASA**

Curitiba, PR, 2012

*maisnomeio.blogspot.com.br*

*contato.nomeio@gmail.com*

O projeto Nomeio, antes conhecido como projeto Acasa, mantém a receptividade para projetos artísticos de caráter colaborativo. A atuação do espaço se dá mais especificamente no interesse em arte urbana. Tatiana Alves é proprietária do estabelecimento e tem como proposta abrir um campo de atuação para que coletivos que dispõem de um trabalho autoral voltado às artes visuais possam apresentar suas pesquisas, trabalhos e intervenções.

## **OBRA ABERTA**

Porto Alegre, RS, 1999 a 2002

Este espaço foi criado por um coletivo de três artistas, Carlos Pasquetti, Patricio Farias e Vera Chaves Barcellos. Durante seu período de atividades realizou vinte e uma exposições que receberam cerca de setenta artista. Obra aberta nasceu em torno de concepções partilhadas sobre arte, e as formas de exibição para proposições que os museus e galerias da cidade de Porto Alegre não ofereciam. O espaço foi estruturado como galeria de arte comercial, tendo sido registrada como tal, mas mesmo assim seus integrantes costumavam afirmar que o que se apresentava na galeria não tinha um cunho comercial.

## **OFICINA CULTURAL 3º ANDAR**

São Paulo, SP, 1995 a 2000

A Oficina foi uma escola criada por Eduardo Brandão, atual proprietário da Galeria Vermelho, Felipe Chaimovich, curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e pela artista Dora Longo Bahia. A "Escolinha", como era chamada pelos alunos, situava-se num prédio na Barra Funda e hospedava aulas, ateliês de artistas recém-saídos da faculdade, exposi-

ções, palestras, sessões de vídeo e super-8, música ao vivo e festas. Aos sábados à tarde, alunos e idealizadores se reuniam para discutir trabalhos, projetos, textos e, uma vez por mês, assistir a um palestrante convidado.

### **ORLÂNDIA, NOVA ORLÂNDIA E GRANDE ORLÂNDIA**

Rio de Janeiro, RJ, 2001 a 2003

O projeto OrLândia foi um ciclo de três exposições organizadas por artistas (OrLândia, Nova OrLândia e Grande OrLândia). As duas primeiras mostras aconteceram em uma casa em reforma no bairro de Botafogo e a última ocupou um imóvel em São Cristóvão. Bob N teve participação na primeira edição e, as duas subsequentes, foram organizadas por Elisa de Magalhães, Ricardo Ventura e Márcia X. As OrLândias contaram com performances simultâneas e diversos grupos de artistas, de distintas idades e linguagens.

### **PIOLHO NABABO**

Belo Horizonte, MG, 2011

*piolhonababo.blogspot.com.br*

*odesali@gmail.com*

Idealizado por Warley Desali e desvinculando-se do conceito estático das galerias e, especialmente, repensando o lugar da arte na contemporaneidade, o que se propõe através do Projeto Piolho Nababo Itinerante é a construção de uma galeria de arte que se desloca e que busca, além de capturar o olhar atento do expectador, promover a participação deste enquanto construtor deste espaço. Com mais de dez edições de seus leilões realizadas de modo independente, a performance “Leilão de Arte Piolho Nababo R\$1,99” corresponde a uma sátira aos tradicionais leilões e negociatas que integram o mercado de arte.

### **PIVÔ**

São Paulo, SP, 2012

*pivo.org.br*

*contato@pivo.org.br*

O PIVÔ é uma associação cultural sem fins lucrativos, fundada em 2012, que atua como plataforma de intercâmbio e experimentação

artística com o intuito de propor questionamentos críticos no campo da arte, arquitetura, urbanismo e outras manifestações contemporâneas. A programação é ampla e contempla desde exposições, projetos específicos, intervenções, até edições, cursos e palestras alinhados aos objetivos do projeto. O PIVÔ tem como objetivo envolver artistas e pesquisadores numa discussão contínua sobre seu espaço físico no edifício Copan e a região central da cidade.

### **PHOSPHORUS**

São Paulo, SP, 2011

*phosphorus.art.br*

*mariaphosphorus@gmail.com*

Phosphorus é um espaço para a experimentação artística localizado em uma casa histórica no centro de São Paulo, gerido e concebido pela curadora Maria Montero. Phosphorus é o desejo da criação de um lugar para o encontro, sítio de reuniões, ambiente de convivência e plataforma de desenvolvimento de projetos colaborativos. A casa, construída em 1890, possui espaço de trabalho coletivo, ateliês temporários, espaço para residências, ambientes expositivos, escritório, cozinha, biblioteca aberta e sala de “estar”. Sua missão é buscar e encontrar formas alternativas de independência material e mental.

### **PREGO – ESPAÇO DE ARTE**

Vila Velha, ES, 2012

*revistaprego.com*

*revistaprego@gmail.com*

A Revista Prego surgiu em 2007, com a ideia de publicar quadrinhos e outras manifestações artísticas. É uma publicação impressa, lançada uma vez por ano desde a primeira edição. A revista nasceu da mesma proposta dos fanzines punks “faça-você-mesmo”, porém num contexto mais amplo e voltado especificamente às artes visuais. A ideia foi ganhando força e depois de cinco anos foram conquistados alguns espaços. Um dos espaços mais significativos foi a Prego – Espaço de Arte, que se tornou uma loja/galeria/espaço de encontro e troca de ideias. Desde então foram realizadas algumas exposições e lançamentos neste espaço.

## **PROJETO CONTRAMÃO**

Florianópolis, SC, 2005 a 2007

A inauguração do espaço Contramão aconteceu na “casa da Jô” em 2005, vulgo Tamara Willerding, a sua idealizadora. Contramão foi um espaço móvel que migrava através de residências (casas) e outros espaços propondo intervenções artísticas fora do ambiente institucional. Por concepção, ele se moldava e se adaptava de acordo com o espaço de ocupação do momento e a configuração das pessoas envolvidas nele. O espaço surgiu como iniciativa das artistas Adriana Barreto, Bruna Mansani e Tamara Willerding, através da percepção do meio em que estavam inseridas na cidade de Florianópolis. O projeto funcionou por 13 edições, a última exposição ocorreu em outubro de 2007 e foi uma edição de aniversário, intitulada claramente como tal: *2 Anos Depois*.

## **PROJETO FIGURA**

Rio de Janeiro, RJ, 2002

[projetofigura.com](http://projetofigura.com)

[projetofigura@binoculoeditora.com.br](mailto:projetofigura@binoculoeditora.com.br)

O projeto Figura foi criado pelas artistas Cláudia Tavares e Dani Soter, com objetivo de criar novos espaços para a exibição da produção artística contemporânea. Apartamentos, casas, galpões, lugares não destinados à exposição de trabalhos de arte, tampouco à visitação pública, são utilizados como alternativa ao circuito das artes visuais. Pelo caráter não institucional, as exposições propostas pelo projeto são efêmeras e geralmente duram apenas um dia. Desta forma, os artistas são convidados a apresentar sua produção ou intervir especificamente nos locais destinados.

## **PROJETO MALOTE**

sem sede fixa, 2006

[malote.wordpress.com](http://malote.wordpress.com)

[luanaveiga@gmail.com](mailto:luanaveiga@gmail.com)

O projeto começou com uma seleção de vídeos de amigos artistas de Fortaleza, que a artista Luana Veiga levou em sua mala para Florianópolis. A ideia inicial era promover uma troca de correspondências. Daí em diante começou

a recolher trabalhos que coubessem em uma mala, ainda sem definição de onde seria a próxima mostra. Não há uma equipe ou um modo de se sustentar. Ele ocorre ocasionalmente, quando existem apoios institucionais para produzir as exposições. Enquanto isso, a coleção vai ficando guardadinha dentro das malas.

## **PROJETO VIZINHANÇA**

Porto Alegre, RS, 2012

[projetovizinhanca.wordpress.com](http://projetovizinhanca.wordpress.com)

[projetovizinhanca@gmail.com](mailto:projetovizinhanca@gmail.com)

O Projeto Vizinhança nasceu em 2012 a partir de reflexões advindas do cotidiano de pessoas que se interessam por sua cidade e pelas relações de vizinhança e identidade que nela se constroem. Muitas coisas em comum uniram Márcia Braga e Aline Bueno nesta iniciativa, que busca ativar espaços ociosos da cidade, transformando-os, através da participação coletiva, em lugares, palco de novas experiências, estimulando a convivência entre vizinhos, a troca e a aprendizagem em um ambiente lúdico, criativo e informal.

## **RESTAURANTE POPULAR**

Belo Horizonte, MG, 2011 a 2013

[restaurantepopular.org](http://restaurantepopular.org)

[contato@restaurantepopular.org](mailto:contato@restaurantepopular.org)

O Restaurante Popular foi um espaço criativo pensado coletivamente por seis sócios de diferentes áreas, que aglomerou práticas disciplinares em arte, arquitetura e design. Instalado no Edifício Maletta, o espaço aglomerou iniciativas de trabalhos individuais e coletivos sob a forma de ateliês, exposições, palestras e oficinas.

## **ROMADO STOCHIERO 54**

Belo Horizonte, MG, 2012

[facebook.com/RomanoStochiero54](https://facebook.com/RomanoStochiero54)

É uma residência artística permanente que se abre ao público para exposições de um dia, ou melhor, ROMANO STOCHIERO 54 é a residência (artística) de C. L. Salvaro, Rafael Perpétuo e Shima. O desejo antigo dos moradores relativamente novos do apartamento ganhou espaço e oportunidade para acontecer

em datas específicas. Já aconteceram mais de dez exposições no espaço.

### **SALA DOBRADIÇA**

Santa Maria, RS, 2009

[saladobradica.art.br](http://saladobradica.art.br)

[sala.dobradica@gmail.com](mailto:sala.dobradica@gmail.com)

A Sala Dobradiça é constituída por um grupo de artistas e produtores culturais de Santa Maria, Rio Grande do Sul, que concebe/viabiliza exposições artísticas visuais de propositores tanto da região sul quanto de outras localidades do Brasil e exterior. Fundado por Alessandra Giovanela e Elias Maroso, os projetos da Sala Dobradiça estão direcionados à práticas que condicionam o lugar de exposição e a experiência da arte como bases poéticas. O grupo gestor também atua como propositor artístico e educacional.

### **SALA RECIFE**

Recife, PE, 2009 a 2013

[salarecife.com.br](http://salarecife.com.br)

[salarecife@gmail.com](mailto:salarecife@gmail.com)

A Sala Recife foi uma iniciativa privada, não comercial e sem fins lucrativos, idealizada com o intuito de afirmar, resgatar e revelar artistas, promovendo a produção artística e a formação do olhar crítico. Sem editais, inscrições ou processos seletivos, os artistas que participaram do espaço eram convidados através do conselho da Sala Recife, formado pelos artistas plásticos Eduardo Frota, Gil Vicente, Manoel Veiga, Marcelo Silveira e Renato Valle. A partir daí, foram elaboradas as programações para cada exposição. A Sala Recife ficava no bairro de Boa Viagem, em uma área do ateliê do artista plástico Gil Vicente.

### **SALÃO DAS ILUSÕES**

Fortaleza, CE, 2010

[salondelasilusiones.com](http://salondelasilusiones.com)

[salondelasilusiones@gmail.com](mailto:salondelasilusiones@gmail.com)

O Salão das Ilusões é um oásis multicultural no Centro da Cidade de Fortaleza. Sediado no edifício Dona Bela, construído na década de 1950 pelo mesmo arquiteto do Iracema Plaza e Lord Hotel. Além de uma programação super

variada, funciona dentro do Salão: A Boutique, uma loja de roupas de estilistas locais e argentinos, O Tao Café, com delícias super delicadas, cafés variados e cervejinha gelada, A Sala Vazia, um lugar que abriga exposições de obras de artistas, *jam sessions* musicais, oficinas, apresentações de dança, teatro e etc, além do O Sebo Fatal, uma livraria/sebo com livros novos e usados, cds e dvds.

### **SECHIISLAND – REPUBLICA CORPORAL**

Rio Claro, SP, 2003

[facebook.com/sechiisland.sechi](https://www.facebook.com/sechiisland.sechi)

[sechiisland@gmail.com](mailto:sechiisland@gmail.com)

No ano de 2002, o artista José Roberto Sechi lançou o termo “Sechiisland” na rede de arte postal, como uma proposta de criação de um país virtual, um objeto de arte ou um *work in progress*. A partir daí a casa/ateliê do artista começou a se transformar em um espaço cultural independente. Em 2003 foi inaugurada a “Sechiisland’s Micro Gallery”, uma sala da casa, e a “Sechiisland’s International Library”, a biblioteca de arte. Depois, o conceito foi se ampliando e acrescentando assim o termo “República Corporal”, quando o próprio corpo de José passou a ser também o espaço que leva para outros lugares os dispositivos do país virtual. A Sechiisland é um espaço para festivais de performances, residências artísticas e para encontros diversos.

### **SOLAR DA MARQUESA**

Olinda, PE, 2013

<http://www.soldamarquesa.com>

Solar da Marquesa é um espaço criado para divulgar e convergir pensamentos artísticos das diferentes gerações que se encontram ativas, interagir e propor diálogos entre linguagens e tecnologias, pensar novos formatos que facilite a produção emergente de artes visuais, música, literatura, cinema ou qualquer manifestação artística contemporânea. Sediado em um sobrado restaurado da época colonial, no bairro Varadouro em Olinda, o espaço foi adequado e equipado para receber qualquer tipo de projeto. É coordenado e gerido por Daniella Miranda e Flavio Emanuel.

## **STUDIO CLIQ INSTITUTO DE ARTE & HUMANISMO**

Porto Alegre, RS, 2005

*studioclio.com.br*

*imprensa@studioclio.com.br*

O Studio Clio inaugurou uma agenda de atividades originais – banquetes, almoços, oficinas, concertos, shows, exposições, curadorias – , todas realizadas com a cooperação de artistas, docentes, equipe profissional, entidades e eventos parceiros, curadores, frequentadores e demais colaboradores. Assim, desde 2005, a musa Clio, da história e da criatividade, foi convidada a provocar o imaginário nas diferentes expressões e celebrar as realizações humanas com sabedoria e beleza.

## **SUBSOLO GALERIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

Curitiba, PR, 2009

*subsologaleriadearte.com.br*

*galeriasubsolo@yahoo.com.br*

O Subsolo Galeria de Arte Contemporânea conta com duas salas de exposição, uma loja, um bistrô, um jardim externo e uma sala de projeção. A galeria foi criada tendo em vista a preservação da obra do artista Delima Medeiros, bem como realizar exposições itinerantes de sua obra e promover a arte contemporânea através da organização de exposições e da realização de eventos culturais.

## **TEATRO ESPANCA!**

Belo Horizonte, MG, 2004

*espanca.com*

*ola@espanca.com*

O Espanca! é um grupo de pessoas a procura de uma arte que seja reflexo do tempo em que vivemos. Grace Passô, Gustavo Bones e Marcelo Castro fundaram o Espanca! no ano de 2004, junto aos atores Paulo Azevedo e Samira Ávila e às produtoras Fernanda Vidigal e Juliana Sevaybricker. Em 2011, inauguraram o Teatro Espanca!, um espaço no hipercentro de Belo Horizonte que pretende popularizar o acesso a trabalhos de arte contemporânea.

## **TORREÃO**

Porto Alegre, RS, 1993 a 2009

O Torreão foi concebido pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira. Foi um híbrido entre ateliê de artista e espaço autônomo, onde todos os trabalhos desenvolvidos foram fruto de empenhos pessoais e da participação daqueles que frequentavam suas ações. As intervenções no Torreão aconteceram de uma forma periódica, recebendo uma média de seis artistas por ano, completando cerca de oitenta formas de pensar este espaço específico e particular: uma torre.

## **VARANDA – PROJETOS CULTURAIS**

Brasília, DF, 2010 a 2012

*lanavaranda.com*

*cursos@lanavaranda.com*

Varanda foi um espaço de pensamento da imagem, que se concretizou sem perder os traços mutáveis de uma ideia. Celebravam o nomadismo e a transversalidade, articulando arte e vida, com todo o frescor que a Varanda guardava em si: um lugar da casa onde se sente à vontade; lugar de trocar ideias, contemplar o mundo e arejar. O Varanda era formado pelas artistas e fotógrafas Ana Helena Abreu, Janaína Miranda e Rosy Mari e também pela produtora Ana Dalloz. Para elas o lema ainda é: “Puxe a cadeira e sinta o vento com a gente!”

## **VILA HAUER CULTURAL**

Curitiba, PR, 2013

*villahauercultural.com*

*villahauer@gmail.com*

O Villa Hauer Cultural, com olhos voltados para as artes cênicas, é um espaço que se propõe a promover a arte e os artistas, oportunizando acesso ao melhor do talento, da criatividade, da expressão e da liberdade. Este centro cultural foi idealizado por Alfredo Gomes Filho, Geraldine Marie Gomes, Claudia de Lara e pelo escritor Joel Samways.





## BIBLIOGRAFIA

- BEY, Hakim. *Taz: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende. 3ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2000.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CALABRE, Lia (org.). *Oficinas do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.
- CARVALHO, Ana Maria Albani (org.). *Espaço N.O., Nervos Ópticos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo. A arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GUARNICCIA, Matteo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Livros, 2003.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: "Éramos o time do Rei"*. São Paulo: Alameda, 2009.
- MARANDOLA, Eduardo Jr., HOLZER, Werther, LÍVIA, de Oliveira (org.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da Curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.
- REZENDE, Renato, SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- ROSAS, Ricardo, VASCONCELOS, Giseli (org.). *Net\_cultura 1.0: ditofagia*. São Paulo: Radical Livros, 2006.
- SEPÚLVEDA, T. Jorge. *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Córdoba: Curatoria Forense, 2013.
- ZATTI, Vicente. *Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

## PERIÓDICOS E REVISTAS

- Arte/Estado*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- LIMA, Daniel, TAVARES, Tulio (org.). *Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*. 2003.
- Políticas para as Artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.
- Revista *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 5, março 2003.
- Revista *Número. Os lugares (e o trânsito) da arte*. São Paulo, ano 2, n. 4, 2004.
- Revista *Número. [Circuito]*. São Paulo, ano 1, n. 1, maio/junho 2003.

## CATÁLOGOS

*Espaço N.O.*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

GREGGIO, Luzia Portinari. *Flávio de Carvalho. A revolução modernista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

## PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES

BATISTA, Helmut (org.). *livro para ler: 10 anos de capacete*. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008.

GOTO, Newton. *Coisa Pública: Goto*. Curitiba: EPA!, Fundo Municipal de Cultura de Curitiba, 2012.

----- *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. Curitiba: Epa!, 2005.

----- *Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos OBS*. Curitiba: EPA!. 2008.

KUNSCH, Graziela, CESAR, Vitor. *CONVERSA COMO LUGAR*. São Paulo: Editora Pressa, 2011.

RIVITTI, Thais. *Espaços Independentes*. São Paulo: Edições 397, 2010.

## TESES

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil*. Tese de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFGRS, Porto Alegre, 2011.

CESAR, Vitor. *Artista é Público*. Escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo, 2009.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. *O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978|1985*. Tese de Mestrado. Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

MANSANI, Bruna. *Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana: análise de situações e procedimentos performativos de uma prática artística*. Tese de Mestrado. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

PAIM, Claudia Teixeira. *Espaços de arte, espaços da arte*. Tese de Mestrado. Departamento de História, Teoria e Crítica da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

## ENTREVISTAS

Maíra das Neves. Rio de Janeiro, agosto de 2013.  
Irma Brown. Recife, julho de 2013.  
Leonardo Araujo. São Paulo, julho de 2013.  
Yann Beauvais. Recife, julho de 2013.  
Adriana Matos Alves Duarte. São Paulo, julho de 2013.  
Gestores da Casa da Ribeira. Natal, julho de 2013.  
Gestores do AT|AL|609. São Paulo, julho de 2013.  
Gestores do Ateliê Mamacadela. Belo Horizonte, julho de 2013.  
Gestores da Sala Dobradiça. Santa Maria, julho de 2013.  
Gestores do Espaço Fonte. Recife, julho de 2013.  
Gestores do Barracão Maravilha. Rio de Janeiro, julho de 2013.  
Gestores do Ateliê 397. São Paulo, agosto de 2013.  
Gestores do Ateliê Aberto. São Paulo, agosto de 2013.  
Gestores do Atelier Subterrânea. Porto Alegre, agosto de 2013.  
Gestora do Neblina°. Rio de Janeiro, julho de 2013.  
Gestor do EPA! Expansão Pública do Artista. Curitiba, julho de 2013.  
Gestor do Espaço ARCO. São Paulo, julho de 2013.  
Gestores do Romado Stochiero 54. Belo Horizonte, setembro de 2013.  
Gestora do Projeto Malote. Agosto, 2013.

## INTERNET: SITES E BLOGS

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>  
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?p=160>  
<http://bicicletariacultural.wordpress.com>

**Editora Circuito**

Rua Joaquim Silva 98, 2º andar, sala 201, Lapa  
CEP 20241-110, Rio de Janeiro-RJ. Brasil

Tel. 21 22053236

[www.editoracircuito.com.br](http://www.editoracircuito.com.br)

## AGRADECIMENTOS

Este livro é resultado da Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais 2012. Antes de tudo, gostaria de agradecer aos meus amigos e familiares pelo apoio e incentivo durante esta trajetória de trabalho, em especial aos meus pais, a Juliana Schmidt, Philipi Nunes, Pedro Alípio, Sandra Meyer, Elisa Schmidt, Fabio Morais, Marta Mestre, Leonardo Araujo, Teresa Siewerdt, Letícia Weiduschadt, Debora Pazetto, Bruno Vilela, Paula Borghi, Vitor Cesar, Walmor Corrêa, Clarissa Diniz, Rodrigo Braga, Marco Antônio Motta, Raquel Stolf, Marta Martins, Bia Lemos, Brunete e Alejandra Muñoz.

Durante as viagens, eu pude contar a generosidade de diversos gestores, que abriram seus espaços, casas e ateliês para conversas e entrevistas. Por isso, agradeço a Amilton Santos, Ana Prado, Antônio Augusto Bueno, BobN, Bruno Vilela, C. L. Salvaro, Cristiana Tejo, Cristiane Cubas, Cristiano Lenhardt, Daniela Miranda, Dora Longo Bahia, Edson Barrus, Eliana Borges, Fernando Peres, Fernando Rosembaum, Flávio Emanuel, Gabriel Machado, Gil Vicente, Graziela Kunsch, Gustavo Ferro, Gustavo Wanderley, Hugo Richard, Irma Brown, Jaime Lauriano, Joana Corona, João Perdigão, Juan Parada, Júlio Catani, Laura Formighieri, Leonardo Araujo, Lilian Maus, Maira das Neves, Marcelo Amorim, Marcelo Salles, Maria Montero, Natali Tubenchlak, Newton Goto, Niura Borges, Paulo Bruscky, Quito, Alex Topini, Rafael Perpétuo, Regina Melim, Renato Valle, Ricardo Pimenta, Roberto Freitas, Robson, Rodrigo Lourenço, Silvia Leal, Tainá Azeredo, Tales Bedeschi, Thais Rivitti, Warley Desali, Yann Beauvais e Zé Carlos Garcia.

Esta pesquisa contou com muitas camadas de colaboração, desde o início do mapeamento e pesquisa de campo, até o processo de escrita. Não posso deixar de agradecer às leituras atentas e sinceras de Renato Rezende, Leonardo Araujo, Marta Mestre e Fabiana de Moraes, que foram fundamentais para que eu pudesse perceber minhas falhas e limitações. Paulo Miyada e Renato Rezende ainda contribuíram com valiosos textos, que podem ser lidos neste livro, e que ampliam a discussão sobre este tema; e Leonardo Araujo colaborou com a edição do mapeamento aqui presente, além de ter sido um importante interlocutor, presente durante todo o processo de elaboração e execução deste projeto.

Também agradeço à Funarte, por tornar possível esta pesquisa, e a todos que colaboraram neste processo, sobretudo os artistas e gestores que incentivaram este projeto, enviando informações sobre seus espaços.

**KAMILLA NUNES**

Florianópolis, 1988

é curadora independente. Graduiu-se em Artes Plásticas pelo *Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina* (CEART/ UDESC). Foi curadora do programa de exposições do *Memorial Meyer Filho* de 2007 a 2011. Entre suas últimas curadorias, encontra-se a participação na equipe da *Bienal Internacional de Curitiba* [Prêmio Jovens Curadores, PR, 2013]; *“Sumidouro”* [Laboratório Curatorial da SP-Arte, coordenado por Adriano Pedrosa, SP, 2012]; *“A extensão das coisas”* [Memorial Meyer Filho, SC, 2011]; *“Faça algo errado, e diga que fui eu que mandei fazer”*, [Galeria VK/SESC Joinville, SC, 2011]; *“Ó lhó lhó”* [Sessão Corredor do Ateliê 397, SP, 2011]. Organizou os livros *“Exercício de imaginação: Meyer Filho”* e *“Memorial Meyer Filho”*. É autora, junto à Clara Fernandes, do livro *“LUME: Clara Fernandes”*. Participou como curadora da residência *“TAC Terra Una”* [Minas Gerais, 2013] e da residência editorial da *“Revista Tatuí”*, nº 10 [Olinda, 2010].



ESPAÇOS  
ALTERNATIVOS DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS  
AUTOGESTIONADOS  
DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS INDEPENDENTES  
DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ESPAÇOS EXPERIMENTAIS  
DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ESP  
AUT  
DE A  
CON

ESPAÇOS INDEPENDENTES  
DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CIRCUITO



ISBN 978-85-64022-33-1

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. PROIBIDA A VENDA.

ESPAÇOS  
ALTERNATIVOS DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA