



O coletivo e o digital na arte de: COVID Latam e Opavivará

***Lo digital en el arte colectivo:
COVID Latam y Opavivará***

***The digital in collective art:
COVID Latam and Opavivará***

Regina Lara Silveira Mello

*PPG em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
reginalara.arte@gmail.com*

Leslye Revely dos Santos Arguello

*Centro de Comunicação e Letras
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
leslye.revely@gmail.com*

Resumo

O artigo apresenta os modos de produção de dois coletivos de arte latino-americanos que utilizam meios digitais. O COVID Latam, com suas fotografias, e o Opavivará, que desenvolve intervenções artísticas no espaço urbano e realiza o registro expandido no digital. Dessa forma, numa perspectiva de comparação, pretende-se considerar das práticas digitais em ambos às reflexões sobre receptividade e reprodutibilidade na exibição digital.

Palavras-Chave: Coletivos. Arte. Digital. Receptividade. Reprodutibilidade.

Resumen

El artículo presenta modos de producción utilizando lo digital de dos colectivos artísticos latinoamericanos. COVID Latam con sus trabajos de fotografía y Opavivará, que desarrolla sus intervenciones artísticas en el espacio urbano y realiza un registro digital ampliado. Así, en una perspectiva comparada, se pretende considerar el uso de lo digital en ambos, para las reflexiones de receptividad y reproducibilidad en la exhibición digital.

Palavras-Clave: Colectivos. Arte. Digital. Receptividad. Reproducibilidad.

Abstract

The article presents modes of production using the digital of two Latin American art collectives. COVID Latam with its photography works and Opavivará, which develops its artistic interventions in urban space and performs an expanded digital record. Thus, in a comparative perspective, it is intended to consider the use of digital in both, for the reflections of receptivity and reproducibility in the digital exhibition.

Keywords: Collectives. Art. Digital. Receptivity. Reproducibility.

INTRODUÇÃO

No momento de extrema tensão que a pandemia impôs ao mundo todo, as visões se modificaram pouco a pouco ao longo desse tempo, que foi se estendendo. Conforme a realidade era revelada em imagens, algo lá de fora vinha para dentro das casas nas telas dos diferentes dispositivos, para alguns, enquanto outros dependiam de fotos-denúncia que mostrassem, como um grito de socorro, a situação de penúria daqueles obrigados a escolher entre a fome e o vírus.

Desafiadas a pensar nas transformações que estão ocorrendo nas formas de comunicação trazidas pela era digital, apresentamos reflexões sobre os ambientes virtuais e o trabalho artístico de dois coletivos contemporâneos latino-americanos. Consideramos esses ambientes virtuais como plataformas de exibição de imagens para atingir públicos diversos com diferentes receptividades. Para a seleção desses coletivos levamos em conta o fato de ambos estarem ativos atualmente e a utilização das tecnologias virtuais como forma de registro, alcance e interação com o público.

A palavra coletivo vem do latim, "collectivus"¹, relativo ao que abrange ou compreende muitas pessoas, agrupamento; na biologia, seres da mesma espécie, usa-se também para designar o transporte coletivo, onde muitas pessoas podem se deslocar de forma conjunta. Na área teatral, o teatro de grupo é uma espécie de cartão de apresentação do artista, tanto no sentido de se posicionar, quanto na necessidade de se alinhar a seus pares. Para Verônica Veloso (2008)², a associação entre teatro e grupo é muito antiga, vem desde o teatro grego e a *commedia dell'arte* que combinavam a prática teatral ao ambiente íntimo, familiar e ao mesmo tempo público, onde as formações não eram imediatas, mas constituídas e firmadas através de um fator determinante e aglutinante: o tempo. Da palavra em italiano, *gruppo*³, que significa nó, conjunto, reunião, que para o teatro carrega sentido e traduz em unidade, nome, função e linguagem o desejo do grupo. Nas artes visuais, segundo a autora, o termo *coletivo* é mais usado que *grupo*, observando que sua formação não tem necessariamente uma ligação com o tempo, uma vez que a união se dá em nome de uma empreitada específica, um foco, um projeto, um local e artistas avulsos ou fixos flutuam nas composições que envolvem as obras, tanto duradouras quanto repentinas.

Ludmila Britto (2021), no livro "Verbetes moventes", obra-livro criada por artistas visuais, um dos verbetes é o termo coletivo, que além de trazer o significado do dicionário, apresenta extensões do termo nas esferas do fazer artístico:

Além da política, uma outra estética se faz presente na prática coletiva: no lugar do trabalho individual, surgem fazeres que intencionam participar ativamente do entorno sociopolítico e cultural, intervindo de maneira micropolítica em diferentes contextos (no meio urbano, por exemplo). Os fazeres coletivos, então, conclamam novos espaços para reflexão crítica e troca de experiências: é o instante da partilha e fricção entre diferentes pontos de vista. (BRITTO, 2021, p. 152).

¹ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coletivo/>. Acesso em 10 de jan. de 2022.

² VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou coletivo - uma questão de tempo. Anais Portal ABRACE v. 9, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1435>. Acesso em 5 de mar. de 2022.

³ Disponível em <https://www.etimo.it/?term=gruppo&find=Cerca>. Acesso de 19 de mar. de 2022.

A prática coletiva com partilhas e fricções age nos ambientes sociais e com isso, têm a possibilidade de inventar e ressignificar espaços e saberes; nesse jogo, sem certezas cristalizadas, relaciona-se com o diferente e pode promover a dilatação de ações diversas. Para De Masi (2005, p. 23), criar em coletivo significa perceber que é inútil distinguir as contribuições pessoais de cada envolvido, pois a grandeza da invenção está justamente nas ideias colocadas em conjunto, como nos concertos de jazz, no roteiro de um filme ou na criação de um software. Os coletivos de artes visuais têm na partilha, a característica das ideias formadas, em constante confronto com o(s) outro(s).

Os dois coletivos aqui apresentados pousam olhares diversos no que se refere ao uso da tecnologia no trabalho artístico, tanto do ponto de vista processual quanto no momento da receptividade do público. O objetivo é comparar essas maneiras do digital nas suas produções pensando especialmente o conceito de espectador emancipado, conforme Jacques Racière (2010), de arte participativa de acordo com Claire Bishop (2012) e de reprodutibilidade da obra de arte em Walter Benjamin (2012). Os coletivos serão analisados nos formatos de exibição, como postagens disponíveis nas respectivas redes sociais de cada grupo, sites e entrevistas realizadas com artistas participantes.

A RECEPTIVIDADE, A REPRODUTIBILIDADE E O DIGITAL

Na obra *O espectador emancipado*, o filósofo Jacques Rancière (2010) elabora o conceito de receptividade e nos apresenta reflexões sobre a emancipação intelectual do público. Dessa forma constituímos parâmetros para verificar se, naquelas produções artísticas que estamos analisando, houve a promoção de um contato de forma contemplativa e passiva ou abriram-se estímulos para conscientização e a ação.

Rancière (2010) cita o teatro ao afirmar que um espetáculo, quando pressupõe um público, estabelece lados que colocam o espectador em diferentes formas de participação. De um lado, poderia haver um embrutecimento do seu estado, quando este fica apenas fascinado pela aparência dos personagens em cena, provocando seu estranhamento e entorpecimento. Por outro lado, mais ativo, o espectador é encarado como um investigador, ou seja, entra na busca de suas próprias avaliações e razões, não é imóvel, mas sim emancipado. Como exemplo, compara o teatro épico de Bertold Brecht e o teatro da crueldade de Antonin Artaud, mostrando que no primeiro o espectador deve tomar distância e no outro deve perder toda a distância, apresentando características da participação direta. O espectador emancipado é aquele que quebra a distância entre o que atua e o que olha a cena, percebendo que no momento do encontro todos fazem parte de um coletivo: “Este é o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31).

No lugar do público passivo de espectadores entorpecidos pela cena, surge o corpo ativo e presente como princípio de interação, como forma comunitária de relacionamentos. O autor usa o teatro como exemplo, mas poderia ser a performance, a dança, entre outros espetáculos que coloquem as pessoas para tomar consciência de sua situação, permitindo a discussão dos diversos interesses de maneira corporal e presencial. No teatro de Artaud, como referência, a comunidade é colocada num lugar de posse de suas próprias energias durante a encenação. Portanto a recepção da obra, nessa visão, tem em conta a participação ativa e direta dos públicos envolvidos, os campos da arte e da política estão comprometidos,

pensando numa obra que não está encerrada em si mesma, mas continua a repercutir conforme necessidades coletivas.

Segundo Rancière a eficácia da arte não estaria na transmissão de mensagens, em oferecer modelos e contramodelos de comportamento ou até mesmo ensinar a decifrar as representações, mas na disposição e abertura dos corpos em se relacionar, nos recortes dos espaços e tempos singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, próximos ou distantes, sempre respeitando os modos de ser da comunidade (2010, p. 57). Portanto, pensar a arte sem a questão da representação, que não separa a cena real da performance artística e da vida coletiva.

Ao observar a arte somente pelo aspecto da representação, como um objeto passivo, o seu efeito está nivelado com uma hierarquia social onde aqueles que possuem uma capacidade intelectual ativa, qualificados para produzir e mediar, dominam os que assistem a arte numa relação de passividade. Do contrário, as formas de experiências estéticas que promovem aspectos participativos criam outras maneiras de conexão, ritmos de apreensão, novas escolas e individualidades. O público envolvido configura uma maneira específica de fazer política, formando tecidos e possibilidades de sujeitos emancipados, num desejo de criar mundos incorporando os anônimos. E isso pode acontecer nos encontros, nas manifestações, nos diferentes tipos de colaboração entre pessoas, nos jogos, nas festas, nos lugares de convívio, ou seja, em modos de contato e invenção de relações. O "formar-ação", de acordo com Rancière (2010, p. 72), ou "formar-vínculos" substitui a expressão "obra vista", na medida em que se vê a arte fora de si mesma. Nesse aspecto, o conceito de exibição é substituído por relação e emancipação do espectador, e a receptividade não encerra no momento que o espectador encontra a obra, mas nas conexões durante-e-pós-obra, além disso, nas criações dos espectadores que possibilitam novas obras e reflexões.

As relações durante e pós-obra influenciam a receptividade tornando-a mais complexa, pois inevitavelmente envolvem características políticas e sociais de todo o processo. O alcance, a quem, como e as ferramentas de relacionamentos envolvidos

constituem esse tecido que o autor nos aponta. Além disso, o conceito de obra única e original também é revisado, pois a obra é dissolvida nas relações: não mais única e original, mas plural, reproduzível e coletiva.

A reprodutibilidade técnica, conforme Walter Benjamin (2012), questiona o conceito de autenticidade e originalidade da obra, que não seriam mais aplicáveis à produção artística. Uma vez que a reprodução, no aspecto quantitativo da obra de arte que passa a ser reproduzível em massa, atinge também características qualitativas no seu modo de exibição, pois confere novos valores às obras de arte pelo seu poder de alcance e acesso.

As repetições e múltiplas possibilidades de reprodução colocam a arte como algo acessível e poderia se tornar um grande instrumento político. Apesar de Benjamin (2012) acreditar, na década de 1930, que o homem ainda não estaria preparado para lidar com a tecnologia como bem social igualitário. A aura estabelecida no lugar da magia e sacralidade passa a se constituir através das circunstâncias de relacionamento, incorporando o que acontece entre a arte e o público. Segundo o autor a aura dá lugar, com a reprodução das obras, à nova função da arte, uma práxis política, pois tem mais alcance, mais expectativas de encontro e partilha, sobretudo em quantidade e velocidade.

Em reflexões mais recentes, vivendo em um mundo possibilidades técnicas muito ampliadas, Nicolas Bourriaud (2012) nos aponta os aspectos relacionais da própria tecnologia, observando que esta abre espaço a uma nova aura na intersecção social entre arte e público. A aura acontecerá nas associações livres a partir dos efeitos comunitários proporcionados pelos artistas, numa esfera de lançar a ação e acreditar que a continuidade e os desdobramentos poderiam ser irrefreáveis. A tentativa dos artistas em coletivo, ao operarem o virtual, requer que utilizem a arte como instrumento político e social.

No cruzamento dos conceitos de receptividade, que pensa o espectador emancipado, e das múltiplas possibilidades de reprodução técnica da obra de arte, o ambiente digital caracteriza-se por uma grande plataforma de memória e disponibilidade de imagens ao público envolvido, pois nesse espaço virtual o espectador independente

escolhe navegar por esse ou aquele link entre as infinitas repetições de imagens. Conforme Arantes (2019), as artes migradas para o digital estabelecem novas maneiras de armazenamento e exibição, porém estão condicionadas às programações da linguagem cibernética:

Esta expansão do campo artístico, acrescida das obras de arte colaborativas, participativas, efêmeras, midiáticas sinalizam, portanto, para novas formas de documentar, catalogar e preservar as obras de arte. Acrescentem-se, a este breve relato, as obras digitais que demandam, muitas vezes, por processos de emulação, por se tratar de produções suscetíveis a uma obsolescência 'programada' nas tecnologias utilizadas. (ARANTES, 2019, p. 74).

E, nesse sentido, a leitura das obras no formato digital estabelece parâmetros que devem ser considerados na descrição e análise de cada ação artística. Os coletivos de arte aqui estudados, Opavivará e COVID Latam nos convidam, através de suas obras, a refletir sobre o envolvimento do público em diferentes plataformas.

OPAVIVARÁ: DIGITAL, REGISTRO E MEMÓRIA

O coletivo carioca Opavivará nasceu em 2005, atualmente conta com quatro artistas⁴ no seu núcleo principal e suas obras são pautadas pela ideia de experiência coletiva. São chamadas pelos integrantes de “dispositivos relacionais”, instigam a participação do público em contato direto, corporal e relacional. Uma das ações chamada de Flora Treme (2017), apresenta um instrumento musical de percussão que resulta numa grande bateria; mas ao invés de tamborins, são colocados painéis e utensílios de cozinha, remetendo simbolicamente à cultura popular brasileira e ao momento político onde esses objetos foram usados como protesto. O título da obra faz referência à frase proferida pelo público no contexto político em que Michel Temer, vice da presidente da república Dilma Rousseff, assumiu o governo no Brasil, em dezembro de 2017; além da sentença, o bater painéis na janela caracterizou essa manifestação popular descontente com o aquele governo. O objeto criado pelos

⁴ Julio Callado, Domingos Guimaraens, Ynaiê Dawson e Daniel Toledo.

artistas do coletivo lembra a forma de uma árvore, os utensílios de cozinha estão dispostos para serem tocados e o nome da obra faz um trocadilho inspirado na expressão popular "Fora Temer", neste caso intitulada *Flora Treme*:

O público é fortemente encorajado a se incorporar à experiência tocando os instrumentos coletivamente no ritmo que desejarem. O nome desta obra remete a sua forma arbórea, que cria uma flora que treme na percussão dos batedores, além de ser um anagrama da frase de protesto mais ouvida desde o golpe que colocou no poder Michel Temer: FORA TEMER! (SITE OPAVIVARÁ, 2017).

Na mesma linha e no mesmo ano, o grupo foi convidado a fazer uma performance em Nova York, no Museu Guggenheim, que batizou Bataque na Cozinha: as pessoas poderiam se vestir, como uma banda organizada e tocar um instrumento num movimento livre de intervenções e participações sonoras.



Figura 1: *Flora Treme*
Fonte: Site Opavivará ⁵.

Na mesma linha e no mesmo ano, o grupo foi convidado a fazer uma performance em Nova York, no Museu Guggenheim, que batizou Bataque na Cozinha: as pessoas poderiam se vestir, como uma banda organizada e tocar um instrumento num movimento livre de intervenções e participações sonoras.

⁵ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 03 de março de 2022.



Figura 2: Batuque na Cozinha
Fonte: Site Opavivará.

Nas fotos acima, as duas ações diretas que utilizam a experimentação tátil, sonora e visual do público, colocam o espectador numa posição de emancipado, uma vez que ele escolhe manipular ou não os instrumentos na medida em que considera conveniente e, no caso, da obra *Batuque na Cozinha*, é possível se deslocar em atitudes de livre expressão, ou seja, o público tem um protagonismo ativo e não é um mero contemplador ou realiza uma simples interação.

A festa e o prazer são fatores determinantes na obra do coletivo pois instigam a participação, tornando-a convidativa, envolvendo a cultura popular e a colagem de elementos para constituir a obra. Nessa ação, o que está disponível em registro são as fotos e pequenos vídeos pontuais. As pessoas que não estavam presentes conseguem acompanhar o que foi o evento através das imagens, mas não alcançam a dimensão do que é ter a experiência em si, uma vez que o corpo em contato é processo imprescindível na manipulação da obra. Aqui entram em contradição e ao mesmo tempo se complementam os recursos de receptividade e reprodutibilidade. Se analisarmos a ideia de espectador emancipado como algo direto e extremamente interativo, deveríamos pensar numa receptividade ativa, interativa que convida o público a criar também.

Porém, quando essa ação é registrada e arquivada nos ambientes digitais, as imagens não substituem a experiência presencial, mas proporcionam, através da sua

reprodução, acessos diversos, alcançando públicos em distância de tempo e espaço imensuráveis, oferecendo à obra um lugar de armazenamento e interação. E nesse segundo momento, nos referimos a Benjamin (2012), ao perceber que o alcance de algo que proporciona reflexão e conscientização entra na esfera da prática política. O dispositivo relacional ativado num site, vídeo ou publicação de fotos está na dimensão de alcance em grande escala da obra, do contato com o tema e com o conceito em si, sem a comunicação tátil e sensorial, mas com a possibilidade de estar em zonas improváveis, se considerarmos somente o presencial.

Quando o grupo apresentou uma obra de longa duração, como a proposta realizada na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, maio e junho de 2012, colocou neste espaço público um ambiente de cozinha com fogão, mesa, cadeiras, alimentos, pia etc. à disposição dos pedestres interessados. Esta ação gerou vídeos e, nesse caso, o vídeo teve um papel de reprodutibilidade importante na receptividade do público. Uma vez que a ação durou 2 meses, acreditamos que mesmo os participantes presenciais, não tiveram a possibilidade de ver o todo. Assim, os vídeos na internet mostram o que foi a ação de forma resumida e na sua totalidade, o público não só como participante, mas narrador protagonista da ação, oferecendo ao espectador do vídeo uma visão parcial que traz a conscientização e o conhecimento daquele ato. Com a reprodução da obra dessa maneira digital, é possível entrar em contato com a obra, visualizar o que aconteceu e ainda obter uma visão do público na sua interação com a leitura de comentários e compartilhamentos.

Numa perspectiva ainda mais abrangente do uso do digital, temos a obra Moitará, que também aconteceu por um tempo longo e possui o registro das suas ações num grande diário a disposição, alojado dentro de um blog⁶. Essa obra consistiu na ação de trocar 900 moedas produzidas em argila pelo coletivo, batizadas de Moitará, palavra em tupi que nomeia um ritual indígena frequente no Parque Xingu, em que se trocavam coisas entre diferentes aldeias.

⁶ Disponível em <https://moitara.wordpress.com/> Acesso em 03 de mar. de 2022.

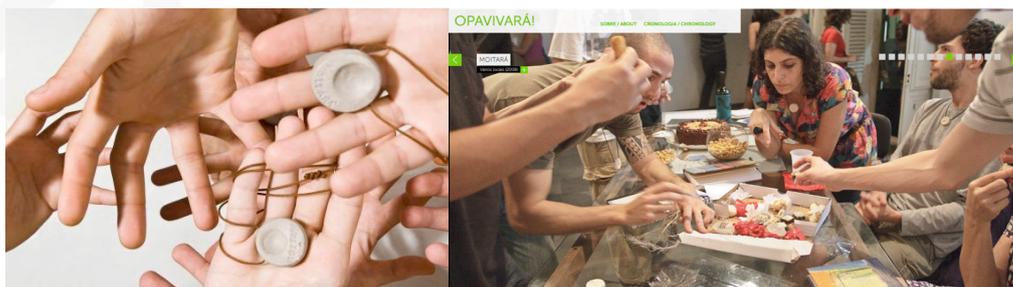


Figura 3: Moitará
Fonte: Site Opavivará ⁷.

Nesta ação artística, o grupo convida à troca da moeda e faz propostas a públicos de espaços diversos, armando uma mesa ou simplesmente em diálogos espontâneos do dia-a-dia, propondo que as pessoas ofereçam algo simbólico e com significado. A troca não é somente material, pode ser simbólica ou um grande gesto, mas a ideia é entender a dimensão da transação em coletivo, estimulando e ampliando a concepção de permuta. Os artistas registram cada interação no blog, escrevendo histórias, relatos, colocando fotos e, na medida do possível, nomeando o público que participou desse momento. A ação se deu junto com outro coletivo chamado Grupo Um (que não está mais ativo) e passou por lugares como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Londres, Paris, Recife, Olinda, Minas Gerais, Bogotá, Israel, entre outros, realizando essa atividade de forma artística, pois as moedas não são regidas pelo mercado, mas por um campo aberto de negociações diversas e ideológicas, de forma espontânea, com um público emancipado que decide e interage de maneira colaborativa e simbólica. Na primeira postagem do blog em 10/06/2008, há um anúncio de que serão publicados textos das trocas, depois uma apresentação da palavra Moitará explicando o seu sentido e uma frase fazendo uma alusão a quem viveu a troca e quem está agora acompanhando pelo blog: “Quem viver verá. E quem

⁷ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 03 de março de 2022.

não presenciar poderá imaginar lendo esta oca-blog na aldeia global” (blog⁸.MOITARÁ, 2008).

O nome do coletivo, Opavivará, vem de uma exclamação sonora sem um significado literal, mas que remete às línguas de culturas dos povos originários yorubá-tupinagô-guarani. Assim como *Batuque na Cozinha*, *Flora Treme*, *Moitará*, *Cozinha Coletiva*, suas obras trabalham com elementos do cotidiano, objetos de uso comum ativados em espaços urbanos como transportes coletivos, redes comunitárias, cartões-postais gratuitos, cangas com frases, interferências diversas nos ambientes que convidam de forma prazerosa e popular o público a não só participar, mas ser um criador ativo nas propostas a partir do momento que entra em contato com o dispositivo.

Ludmila Britto (2017) aponta que, é nesse constante fazer-se que as obras do coletivo se constituem como acontecimentos multifacetados, com elementos comuns do cotidiano, promovendo o encontro e a colaboração para, num esforço conjunto e contínuo, criar comunidades efêmeras de participantes desconhecidos, como em outra obra do Opavivará de 2010, denominada Transporte coletivo: um objeto móvel com 30 pessoas, que pedalam juntas pelo espaço da cidade, subvertendo toda a lógica de mobilidade estabelecida.

Os artistas deixam claras as intenções como grupo, nos remetendo ao pensamento de Hélio Oiticica: a arte não mais como provocadora contemplativa, mas motivadora de criações. Além da colagem como característica do processo criativo, eles enfatizam o aspecto popular da obra, pois almejam alcançar o maior número de pessoas possível nas suas ações e percebem que os elementos populares, reconhecíveis e cotidianos garantem esse alcance, pois qualquer pessoa estabelece uma relação direta com esses objetos. Nesse aspecto da cultura popular, os povos originários são inspiradores para os elementos utilizados garantirem reconhecimentos, valorizações e reafirmações de sua importância social.

⁸ Disponível em <https://moitara.wordpress.com/> Acesso em 16 de mar. de 2022.

A técnica da colagem é algo que atravessa todos os trabalhos do grupo, conforme entrevista concedida às autoras, considerando atuar no campo expandido dos objetos e conceitos. Ao mesmo tempo, um objeto conhecido facilita o caráter convidativo do grupo e a receptividade da obra, pois traz o público para participar em algum nível de reconhecimento, com uma experiência de prazer e festa, proporcionando participações e envolvimento diversos. A ideia do coletivo Opavivará é que o público se aproprie desse acontecimento sem intermediações, manuais ou roteiros.

O corpo, o envolvimento presencial e direto com o público é uma façanha do grupo. Na entrevista comentam que o momento de isolamento social, devido à pandemia, é praticamente um tempo anti-opavivará, pois é no contato que as obras estabelecem a força das relações. E dessa forma, os dispositivos com possibilidade de se tornarem virais alcançam a potência da vacina para provocar os contágios artísticos. Porém o coletivo, quando foi realizada a entrevista (dezembro 2020), reconhecia que ainda não tinha a dimensão do que o virtual poderia proporcionar às suas obras, que atingem naquele momento o caráter de registro digital do visual, e percebem que o presencial é a força maior das suas obras:

A coisa do virtual, eu acho que a gente tem uma resistência ainda para entender como é que o nosso trabalho pode existir no campo virtual. É claro que tem uma dimensão virtual - o Moitará é um exemplo disso, é um pouco, assim, a história, são registros; a gente tem o nosso site com vídeos; a gente tem as nossas redes sociais, onde a gente publica desde divulgações até registros, enfim, compartilha coisas mil, mas tem uma dimensão do trabalho que necessariamente se dá no corpo a corpo, que necessariamente precisa desse contato e dessa experiência do corpo coletivo, porque a gente acredita que tem algo nessa experiência que o corpo se faz necessário. (OPAVIVARA, 2020, entrevista às autoras).

O site do coletivo, por ser tratado no ciberespaço como um ambiente fixo e com credibilidade, possui, logo na primeira página, imagens de todas as obras realizadas até o momento. O coletivo percebe que todas as criações se somam numa só, pois têm ligações, e o site traduz esse sentimento ao produzir um mosaico com fotos-fragmentos de todas; ou seja, ao entrar no site, já se tem uma percepção de todo o

trabalho do coletivo; apesar da separação em outras subpáginas mostrando que cada obra é única, com título, informações, locais, participações variadas, todas têm algo em comum, formam um tecido coerente no virtual. Além dessa disposição de imagens e colagens de cada ação artística, o mosaico se movimenta numa animação dinâmica e expressiva.

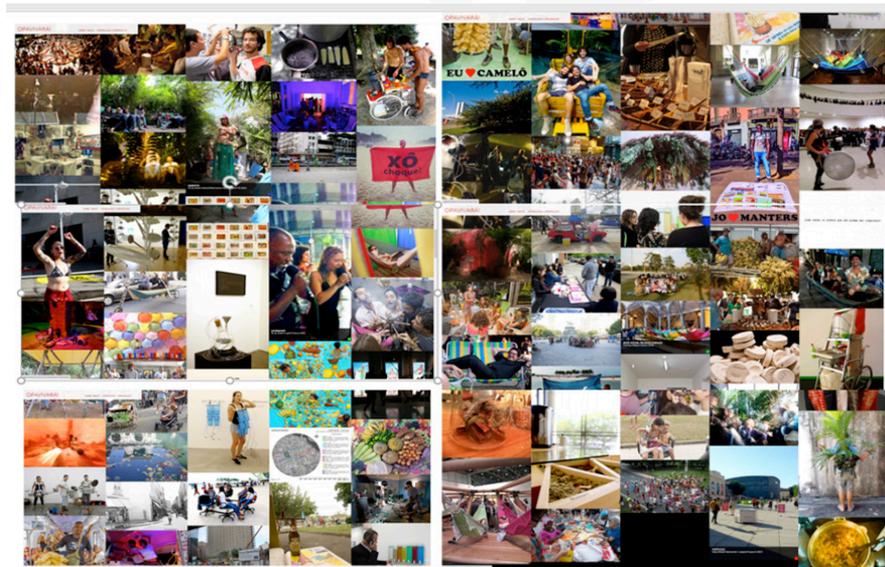


Figura 4: Primeira página do site Opavivará
Fonte: Site Opavivará⁹.

E nessa experiência de corpo coletivo as obras ganham novas dimensões, muito além do controle de meras exibições formalizadas e concentradas no mesmo espaço ou plataforma, pois excedem em significados. Nesse balanço entre a arte pública e o social tudo transborda, gerando relações entre questões sociais e artísticas, e acaba sendo reconhecida como arte comprometida. Conforme Bishop (2012), ações engajadas em arte produzem tecidos sociais revelados nos aspectos criativos e participativos onde a questão estética é secundária, pois o interesse não é “expor” a obra mas usá-la como base para criar novas relações entre pessoas. A intencionalidade aqui pretende focar nos processos, na busca de valores, no

⁹ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 16 de março de 2022.

conjunto de filosofias e na ação política paradoxalmente ao sentido da arte como produto em exposição.

COVID Latam

O coletivo COVID Latam surgiu a partir de uma necessidade do fotógrafo argentino Sebastian Gil Miranda de trocar e produzir em coletivo imagens que traduzissem a situação da América Latina nesse momento especial de possíveis contágios e problemáticas sociais, quando o isolamento nos atravessou em 2020. Sebastian entrou em contato com conhecidos latino-americanos, fotógrafos, que abraçaram a ideia e chamaram mais artistas, 18 pessoas no total, sendo 9 homens e 9 mulheres, pois desejavam também a equidade de gênero. Configuraram um grupo auto descrito como 18 contra 1, em alusão à COVID 19, produzindo imagens nesse momento da pandemia¹⁰.

O movimento inicial e principal de postagem de fotografias aconteceu na plataforma Instagram. A curadoria das postagens era feita de forma coletiva em reuniões semanais online. Em dados atualizados, março de 2022, o perfil do Instagram do coletivo COVID Latam contava com 1012 publicações entre fotos, notícias e comunicações diversas. Hoje são 22.200 seguidores neste perfil da rede, que tem como força a exibição de imagens em rolamento, onde verifica-se um grande agrupamento de fotografias.

¹⁰ Artistas: Sebastian Gil Miranda (Argentina); Fred Ramos (Mexico-El Salvador); Rafael Vilela (Brasil), Daniele Volpe (Guatemala- Honduras); Glorianna Ximendaz (Costa Rica); Matilde Campodónico (Uruguay); Johanna Andrea Alarcón Alvarez (Ecuador); Sara Aliaga Ticona (Bolívia); Andrea Hernández Briceño (Venezuela); Federico Rios (Colombia); Eliana Aponte (Cuba); Rodrigo Abd (Peru); Pablo Piovano (Argentina); Fabiola Ferrero (Colombia). (RED FLAG, 2021).

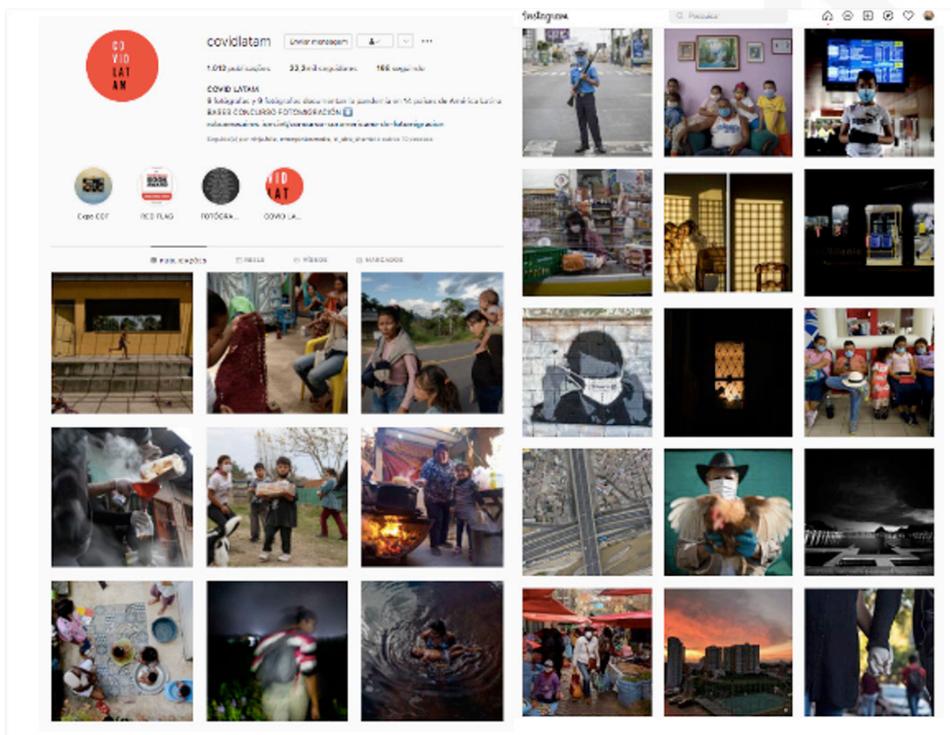


Figura 5: Instagram COVID Latam
Fonte: Instagram COVID Latam¹¹.

A primeira publicação na página aconteceu em 24 de março de 2020 e contou com uma foto de San José, Costa Rica, da fotógrafa Glorianna Ximendaz. A imagem mostra um homem olhando pela janela e o texto da postagem narra o momento de incerteza e dúvida que atinge a todos nesse período. Depois dessa imagem, o que se segue é um diário de imagens e textos cujas temáticas mais fortes giram em torno da questão da desigualdade social que só cresceu na América Latina, além dos problemas de migrações, migração reversa, catástrofes naturais, crises climáticas, pobreza, tristeza, morte, entre outros.

Concomitantemente às publicações do coletivo, o jornal *The New York Times* publica um texto apresentando o coletivo, com o título "Esta es latinoamericana"¹², em 22/04/2020, mostra algumas imagens e levanta questões do contexto:

¹¹ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

Somos un colectivo de 18 fotógrafos latinoamericanos —9 hombres y 9 mujeres—, distribuidos en distintas ciudades y países de la región. Aludimos, simbólicamente, al número 19 de la COVID: 18 fotógrafos registramos un virus. Afectados y atravesados con dureza por esta pandemia, decidimos unir fuerzas. Tomamos nuestras cámaras y salimos a la calle o al interior de nuestras casas a registrar lo que pasa en nuestra parte del mundo. (COVID LATAM, 2020).

Nesse texto o COVID Latam relata que a mudança é mundial e que afeta diretamente o ofício do fotógrafo, cujo trabalho é olhar o mundo e neste momento estão todos confinados. Por isso, muitos olhares, sobretudo os iniciais, retratam a vida doméstica e íntima e, aos poucos, com as saídas necessárias, levam suas câmeras para registrar os arredores. Todos pretendem usar as fotografias como uma ferramenta que leve a reflexões voltadas ao sofrimento da América Latina nesse momento. Ao contrário do Opavivará, é no digital que a arte do COVID Latam se constitui e chega ao público, quando todos estão confinados em casa, o que se vê no Instagram é um mosaico de imagens e reflexões, temas fortes e atuais da situação do artista e da população dos respectivos países. Os temas coincidem e as imagens até parecem conversar umas com as outras, numa dança iconográfica de um continente que ainda possui muitas dificuldades sociais.

Nas fotografias há os trabalhadores informais, sem opção de ficar em casa, uma vez que o raciocínio de passar fome é pior do que o risco de contrair o vírus. Surgem posts com fotos e frases como "Não morreremos de fome ou de vírus", na Argentina, ou "Estamos com fome" na Colômbia, ou ainda em Quito, Equador, manifestantes protestam: "Queremos comida e não bala". Vendedores de rua, malabaristas, flanelinhas, entregadores de flores, ambulantes em geral, são protagonistas de ruas vazias. Como um vendedor de flores em Havana, Cuba, sai porque precisa ganhar o pão e, da mesma forma, trabalhadores de serviços essenciais, pernoitando dentro dos carros, pois precisam atravessar a fronteira México e Estados Unidos.

¹² Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 15 de mar. de 2022

As fotos ganharam visibilidade, foram publicadas na mídia internacional como o *The New York Times*, BBC, CNN, ganharam prêmios de fotojornalismo como o FotoEvidence de 2021, o que proporcionou a publicação de 1000 exemplares do livro *Red Flag* (2021), com apresentação escrita por Jon Lee Anderson e textos com depoimentos dos artistas organizados por Alice Driver e Marcela Turati, que relatam o processo de constituição deste coletivo, entre outras experiências. Nos textos entre as imagens, é possível acompanhar, de forma poética, a relação do artista antes e depois do momento congelado na foto, assim como a relação com o público participante. O nome do livro faz menção às bandeiras vermelhas colocadas nas janelas pela população colombiana em sinal de protesto e pedindo ajuda devido a situação do Covid 19, pois não tinham dinheiro e nem comida durante o isolamento obrigatório; com essa situação, uma série de fotos de pessoas erguendo panos vermelhos como símbolo desse ato, um pedido de socorro.



Figura 5: Bogotá-Colômbia. Autor: Federico Rios
Fonte: Instagram COVID Latam¹³.

O coletivo também realizou exposições presenciais na Argentina e no Uruguai com imagens registradas nos stories da página do Instagram. A exposição presencial foi

¹³ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

montada ao ar livre e registrada em vídeo para publicação na mídia social. Conforme Jon Lee Anderson escreve no texto de apresentação do livro *Red Flag* (2021), as fotos postadas na rede mostram cidades vazias, trabalhadores sem a opção do isolamento, fileiras de sepulturas nos cemitérios, mortos sem qualquer dignidade, intercaladas porém com sinais de resistência de uma população que luta na lama da vulnerabilidade e que tenta achar lastros de esperança e alegria para continuar.

As imagens carregam muitas semelhanças pois, as áreas mais carentes revelam que o vírus é um dos muitos males latino-americanos, além da ausência de eletricidade, sem água nem geladeira para armazenar a comida. Os fotógrafos e as imagens do COVID Latam continuam denunciando que América Latina é uma terra com desigualdades brutais, com governos incapazes de conter o desemprego, a proliferação dos sem-teto e a angústia coletiva aumenta. Quando acontecem manifestações na luta contínua pela sobrevivência, a resposta do Estado segue na truculência das balas de borracha e do gás lacrimogêneo. Nos ambientes domésticos, a morte de entes queridos dentro das casas marca a ferida aberta latino-americana.

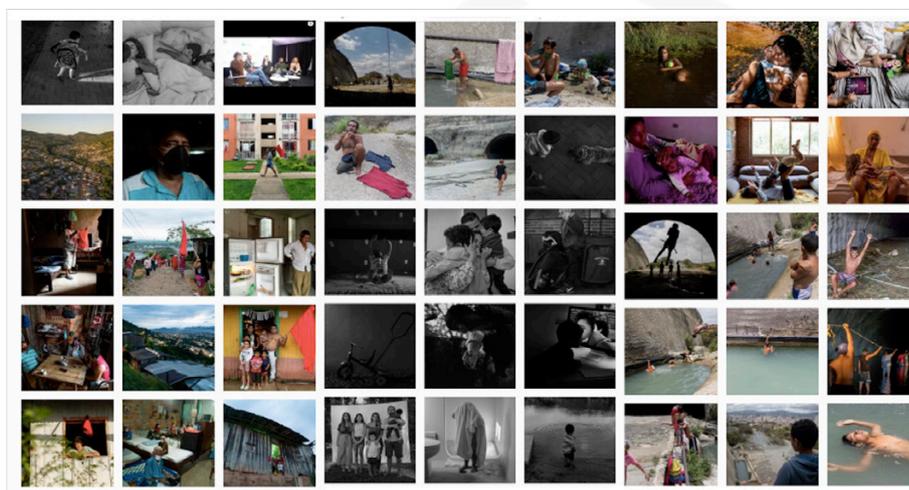


Figura 6: Imagens do InstagramCOVID Latam
Fonte: Instagram COVID Latam¹⁴.

¹⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

Essas imagens, em mosaico, coladas nas redes sociais, somam-se como voz coletiva de denúncia e desconforto com a situação. Os artistas numa situação de isolamento sentiram a necessidade de usar, em caráter de urgência, sua câmera como arma para se posicionar no momento. A escolha das fotos segue uma dinâmica semanal de reuniões para analisar o conteúdo depositado numa pasta do Google Drive, de uso comum, em que os artistas postavam suas fotos assim que as produziam. De maneira prática e veloz, o ambiente virtual serviu de ateliê e espaço de exibição com o propósito de alcançar o maior número de pessoas possível. As fotos são queixas e notificações da situação cultural relatadas de forma jornalística e poética. O conjunto da obra e a força da ação, a reprodução de imagens, a utilização do dispositivo técnico e a ferramenta necessária colaboram não só do ponto de vista do alcance, mas no debate estético e simbólico envolvendo arte e política.

A receptividade do público pode ser analisada como um espectador menos emancipado, segundo conceito estabelecido por Rancière, pois este não cria junto com o coletivo as fotos, mas pode manipular, compartilhar, comentar sobre essa produção de imagens que também o atravessa, comove e diz respeito a sua realidade direta. Dessa forma, o digital para o COVID Latam foi a plataforma principal de exibição, posteriormente aberta à participação de outros fotógrafos, ampliando o número de artistas e a capacidade de produção, e fizeram a diferença neste momento de isolamento. O digital foi a solução para unir artistas e exibir produções em tempo real com a receptividade do público aberta e direta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois coletivos apresentados nesta reflexão utilizam o meio digital com diferentes possibilidades de interação e exibição. O Opavivará como registro e exibição da totalidade de suas ações presenciais e físicas, considerando principalmente seu site e blog. O COVID Latam nasceu no digital, no momento extremo de isolamento social, recorre ao Instagram como rede de propagação e exibição de fotos de vários dos seus artistas, e atualmente convidados, para

mostrar, de forma colaborativa e aberta, sua diversidade de imagens críticas e poéticas sobre a situação da América Latina.

Ambos são coletivos artísticos e nasceram apostando no criar em conjunto como possibilidade de conscientização e proposição de ações a partir de suas obras, se valem do digital como registro e exibição. Porém, o Opavivará tem sua força na participação direta e física, especialmente através dos seus objetos, propondo a interação com o público no relacionamento corporal. O COVID Latam usa o digital como ponte entre artistas e públicos buscando novas formas de conexão além da mera exibição e recepção passiva, com propostas de relação e interação. As imagens postadas pelos dois coletivos, no digital, reproduzem em grande escala de visualização as mensagens agregadas às fotos, que consideram a receptividade como uma das muitas etapas do público, atualmente em pleno processo de emancipação. Conforme Vitor Hugo, citado por Amanda Ruggiero na chamada da Revista ARA 12, sentimos o que parecia uma intuição, crescer e se fortalecer como “pressentimento de que o pensamento humano, mudando de forma, mudaria de modo de expressão”.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARANTES, Priscilla. Museu-Interface: a implosão do cubo branco e a museologia radical. In: GOBIRA, Pablo (org). *A memória do digital e outras questões das artes e museologia*. Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2019.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Porto Alegre: Zouk, 2012[1936].

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: New Left Books, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Ludmila. *Arte Colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos: PORO, GIA e OPAVIVARÁ*. Tese (doutorado) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

_____. Coletivo. In: KRUCKEN, Lia & LINKE, Ines (org.). *Verbetes Moventes*. Salvador: Laboratório de Livros, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RUGGIERO, Amanda Saba. *Chamada Aberta ARA YMÃ 12 Artes: outros modos de produção e recepção?* Revista ARA. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/announcement/view/1236>. Acesso em: 16 mar. 2022.

VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou coletivo- uma questão de tempo. In *Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação*. Anais ABRACE v. 9, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1435>. Acesso em 5 de mar. de 2022

Fontes eletrônicas e sites

www.opavivara.com.br

<https://www.instagram.com/covidlatam>

<https://moitara.wordpress.com>