

Gavin Grindon \*

# Objetos desobedientes

\*

**Gavin Grindon** escreve sobre arte, teoria e política. Sua pesquisa acadêmica se concentra em arte política e práticas curatoriais; história da arte-ativista; e teorias sobre políticas estéticas. Seus interesses enfocam a história intelectual das ideias dos movimentos sociais, especialmente as teorias da revolução-como-festa. Atualmente é professor de arte contemporânea e curador na University of Essex's School of Philosophy and Art History (UK). <[ggrindon@essex.ac.uk](mailto:ggrindon@essex.ac.uk)>

**Tradução:** Cristiane Mesquita e Mirtes Marins de Oliveira

**Resumo** O artigo enfoca as culturas dos movimentos sociais - especificamente movimentos sociais autônomos, que têm sido uma forma de organização do movimento global dominante nas duas últimas décadas - e o interesse de algumas instituições em realizar exposições sobre eles. Especialmente, é analisada a pesquisa e desenvolvimento da mostra *Objetos Desobedientes*, curada pelo autor para o *Victoria & Albert Museum* (2014). Por objetos desobedientes, o autor entende os objetos de arte e design produzidos pelos movimentos sociais ativistas populares e independentes. O contexto dos movimentos, sua teoria e prática é o contexto primário para uma compreensão fundamentada da arte ativista, tantas vezes mal enquadrada de forma simplista nos debates abstratos e herméticos do mundo da arte, em abordagens teóricas e estéticas. Para tanto, a perspectiva adotada é a da História da Arte Social.

**Palavras chave** Ativismo, design, objetos desobedientes, movimentos sociais.

### **Disobedient objects**

**Abstract** *The article focus on social movement cultures (specifically autonomous social movements, which have been the dominant global movement form of organisation in the last two decades) and the interest of some institutions in exhibiting them. Especially, is analysed the show curated by the author at the Victoria & Albert Museum (2014)- Disobedient Objects -its research and developments. By Disobedient Objects the author understands the objects of art and design produced by grassroots activist social movements. The context of movements, their theory and practice, is the primary context for a grounded understanding of activist art, so often misframed purely by more abstract, internal artworld debates in theory and aesthetics. For this, the perspective adopted is that of Social Art History.*

**Keywords** *Activism, design, disobedient objects, social movements.*

### **Objetos desobedientes**

**Resumen** *El artículo se centra en las culturas de los movimientos sociales, específicamente los movimientos sociales autónomos, que han sido una forma de organizar el movimiento global dominante durante las últimas dos décadas - y el interés de algunas instituciones en realizar exposiciones sobre ellos. En particular, se analiza la investigación y desarrollo de la exposición Objetos Desobedientes, comisariada por el autor para el Victoria & Albert Museum (2014). Por objetos desobedientes, el autor comprende el arte y los objetos de diseño producidos por movimientos de activistas sociales populares e independientes. El contexto de los movimientos, su teoría y práctica es el contexto principal para una comprensión bien fundada del arte activista, tan a menudo fuera de lugar de manera simplista en los debates abstractos y herméticos del mundo del arte, en enfoques teóricos y estéticos. Por tanto, la perspectiva adoptada es la de la Historia del Arte Social.*

**Palabras clave** *Activismo, diseño, objetos desobedientes, movimientos sociales.*

## Introdução

A voga de exposições sobre 'arte ativista', desde *Of Direct Action Considered as One of the Fine Arts* (MACBA, 2000), passando por *The Interventionists* (Mass MoCA, 2005), até a Bienal de Istambul (2009) e a Bienal de Berlim (2012), não só envolveu a criação de espaço e visibilidade para as culturas dos movimentos sociais - especificamente movimentos sociais autônomos, que têm sido a forma de organização do movimento global dominante neste período - mas também implicou um cerceamento e recuperação dessas culturas. Essa ambígua virada artístico-institucional em direção ao "ativismo", levanta a questão sobre como a arte produzida no contexto das culturas dos movimentos sociais pode ser escrita de forma produtiva, dado que as instituições e papéis institucionais que tradicionalmente apoiam variadas formas de escrita em arte estão em desacordo com a cultura e com as relações de produção e circulação dos movimentos sociais. Ao tentar abordar métodos e perspectivas que combinam trabalho artístico e participação política, meu foco não está na área de desempenho ou diálogo, mas nos objetos, a categoria mais negligenciada e aparentemente mais problemática para tal trabalho. Os objetos podem parecer particularmente inanimados, removidos das questões de participação e de ação política e mais prontamente reificados - o que afinal, significa que retornar à condição de objetos - e descontextualizados. Formalmente, a música e a performance que emergem dos movimentos sociais talvez tenham recebido maior atenção dos ensaístas, curadores e cineastas, enquanto os objetos materiais dos movimentos estiveram, muitas vezes, aquém de suas atribuições. Entretanto, por essas razões, tais objetos são particularmente reveladores.

Há muitas maneiras pelas quais as práticas de arte e design podem ser politicamente ativas. Entretanto, não me preocupo primordialmente com os enquadramentos institucionais dos gestos, por vezes isolados, de 'design crítico' ou programas de arte participativa 'intervencionista'. Da mesma forma, 'arte ativista' e, mais recentemente, 'design-ativismo' são termos estabelecidos que se referem alternadamente a uma ampla gama de práticas artísticas ou ao design socialmente responsável<sup>1</sup>. Não me interessa depreciar tais práticas, e é fato que existem muitos tipos de 'ativismo'. Mas, ao mesmo tempo, o amplo uso do termo 'ativismo' também tem funcionado como uma demarcação de valor cultural, autenticidade e impacto, por parte de artistas profissionais, críticos, designers, corporações e até ONGs. Em vez disso, parece imperativo recuar de alguns desses recortes já existentes e começar com as raízes muitas vezes não reconhecidas da cultura dos movimentos sociais, para contextualizar os muitos debates atuais sobrepostos sobre arte, design, participação e transformação social.

## O que são objetos desobedientes?

Por *objetos desobedientes*, compreendo os objetos de arte e design produzidos por movimentos sociais ativistas populares e independentes. O contexto dos movimentos, sua teoria e prática, é o contexto primário para uma compreensão fundamentada da arte ativista, tantas vezes mal enquadrada de forma simplista nos debates abstratos e herméticos do mundo da arte, em abordagens teóricas e estéticas.

A perspectiva que adoto aqui é a da História da Arte Social, especificamente de uma História da Arte contada a partir do ‘povo’<sup>2</sup>. Na história do Atlântico revolucionário dos séculos XVII e XVIII, os historiadores Peter Linebaugh e Marcus Rediker observam que, para os arquitetos com formação clássica sobre a economia atlântica, Hércules representava poder e ordem. Eles viram nos seus trabalhos míticos as suas próprias ambições épicas imperiais e o domínio econômico agressivo do mundo. Assim, colocaram sua imagem em moedas, edifícios e objetos domésticos finamente trabalhados. Imagens dele também foram multiplicadas através de pinturas, esculturas e cerâmicas, em coleções de museus ocidentais. O segundo trabalho de Hércules era destruir a Hidra de Lerna, imagem na qual os líderes do Estado e da indústria viam uma figura antitética de resistência e ‘desordem’. Era um monstro rebelde, parte redemoinho, parte mulher, parte cobra. Quando Hércules cortou uma de suas cabeças, duas outras surgiram em seu lugar. Finalmente ele a matou e, mergulhando flechas na bile da besta morta, aproveitou seu poder para si e seus futuros triunfos:

Desde o início da expansão colonial inglesa no início do século XVII, até a industrialização das metrópoles no início do século XIX, os governantes referiram-se ao mito Hércules-Hidra para descrever a dificuldade de impor ordem a sistemas de trabalho cada vez mais globais. Diversas vezes, eles designaram espíões desapropriados, criminosos em trânsito, trabalhadores forçados, radicais religiosos, piratas, obreiros urbanos, soldados, marinheiros e escravos africanos como mutações numerosas da cabeça do monstro. Mas as cabeças, embora originalmente trazidas para uma combinação produtiva por seus governantes hercúleos, logo desenvolveram entre si novas formas de cooperação contra esses governantes, desde motins e greves, até tumultos e insurreições e revoluções (Linebaugh; Rediker, 2001, p.3,4).

Para Linebaugh e Rediker, a Hydra sugere uma silhueta da história perdida das classes multiétnicas essencial para a construção do mundo moderno. Historiadores como eles tentaram olhar a história de baixo para cima, ao invés de partir da perspectiva dos "grandes homens" e dos agenciamentos do estado e do capital. A história é inevitavelmente uma questão de inclusão seletiva. Isto é igualmente verdadeiro para os objetos

da história da arte e do design, aqueles cujo cânones e coleções são mais frequentemente moldados por um mercado de colecionadores ricos, até mesmo quando alguns artistas críticos, curadores e historiadores tentaram intervir neste campo. Enfocar os objetos desobedientes significa procurar objetos que instauram histórias do fazer ordinário, muitas vezes deixadas de fora da história institucional da arte ou do design. Esses objetos revelam momentos ocultos nos quais, mesmo que apenas em breves lampejos, encontramos a possibilidade de que as coisas poderiam ser diferentes: o mundo também pode ser feito desde as camadas populares, por meio da desobediência coletiva e organizada contra o mundo como está dado. Mas a história ordinária pode ser difícil de ser percebida. Seus protagonistas são pouco documentados e só podemos dizer o mínimo, ao inverter a “prataria”<sup>3</sup>, de dentro para fora, a fim de revelá-los em lógica reversa. A arte, o design e a cultura material desses movimentos não foram, em sua maioria, recolhidos e preservados, foram excluídos de seu lugar na produção da história. De fato, a imagem do trabalhador heroico, que tornou-se familiar nas faixas de movimentos trabalhistas logo após o imaginário colonial de Hércules, apoiou-se na reapropriação da imagem de Hércules como um poderoso corpo trabalhador. A Hidra tornou-se as restrições do capitalismo, mais tarde retratada como correntes a serem esmagadas. A cultura, entendida em sentido limitado, como o conjunto de objetos e imagens que devemos conhecer e valorizar em nossa história da arte e do design também é frequentemente contada a partir da história convencional. Este ensaio é para a Hidra. Ver através dos olhos da Hidra é, muitas vezes, uma questão de perspectiva histórica. Os movimentos sociais, sejam focados no feminismo, no anticapitalismo, na justiça global ou em outras problemáticas, estão no centro das lutas que conquistaram muitos dos direitos e liberdades as quais desfrutamos agora<sup>4</sup>. Elas estabelecem novas maneiras de ver o mundo e se relacionam entre si, de modo a, muitas vezes, serem tomadas como garantias. Os movimentos sociais são um dos motores primordiais que produzem nossa cultura e política. E isso não é menos verdadeiro quando se trata de arte e design.

Os objetos desobedientes possuem uma história tanto quanto a própria luta social. Pessoas comuns sempre os utilizaram para exercer o “contrapoder” (Gee, 2011). Eles desempenharam papel fundamental em mudanças sociais, juntamente com a performance, a música e as artes visuais. A imaginação e a criatividade do fazer no contexto dos movimentos sociais vem desempenhado papel fundamental na realização de mudanças, derubando termos dos debates públicos e influenciando diretamente a arte comercial e o design mais convencionais. O papel da cultura material no movimento social é, em grande parte, uma história não contada. Existiram muitas exposições de gravuras políticas e de histórias de movimentos, principalmente em museus de história social. Essas mostras incluíram objetos, mas não tinham foco específico neles e na sua criação. Da mesma forma, a escrita sobre a cultura dos movimentos focou a gravura, a performance ou a música, mas foi menos frequente a abordagem sobre a criação de objetos.

Os movimentos sociais, embora possam parecer caóticos, são um dos principais ambientes nos quais a cultura brota e floresce. Os estereótipos mais comuns e estagnados, comumente encontrados em certos jornais, apontam esses movimentos como insensíveis, irrefletidos ou inevitavelmente violentos, delineados pelas mais velhas classistas, racistas e sexistas lógicas vitorianas de selvageria colonial, fundadas no medo burguês em relação aos cidadãos pobres e à cultura 'oriental'<sup>5</sup>. Um pouco melhor se coloca a noção da cultura dos movimentos como mecanismo de demandas políticas contundentes, tal como na perspectiva grosseira da 'propaganda' estadista. A expressão de McPhee e Greenwald sobre "culturas de movimentos sociais" os identifica intencionalmente como um lugar de produção de cultura e de valores<sup>6</sup>. As culturas destes movimentos são o ponto zero da arte política e do design, mas tendem a ser propositadamente ignoradas ou recuperadas por instituições de arte e design de maneira problemática.

As instituições possuem uma compreensão do que constitui a boa arte e o bom design, baseada em critérios de excelência estética, enraizados em expertises, infraestruturas profissionais e perspectivas de conhecimento que se retroalimentam e se perpetuam. Por exemplo, o *Victoria and Albert Museum* (V&A, Londres, UK), que sediou a exposição *Objetos Desobedientes* (2014-15) (Figura 1) – da qual emerge esta discussão – coletou principalmente objetos de produção e de consumo privado da elite. Uma exceção é a coleção de gravuras e pôsteres. A natureza múltipla, barata e de fácil distribuição do cartaz significa que, mesmo em sua forma mais elaborada, ele é integrado à vida pública e cotidiana. A partir do final do século XIX, os museus começaram a colecionar cartazes, precisamente porque seu contexto público sugeria um meio de expressão vanguardista e empolgante. Esta forma, que tem sido comumente usada por ativistas (especialmente a partir do final da década de 1960) já foi estabelecida como um tipo de objeto de museu. Assim, os impressos e cartazes das culturas de movimento sociais escorregaram facilmente, por debaixo das portas dos museus. E quanto à presença e visibilidade de outros tipos de objetos desobedientes?



Fig 1. Instalação que reúne diversos itens integrantes da exposição *Disobedient Objects*.

Fonte: Victoria and Albert Museum, 2014.

Mesmo o enquadramento rigoroso do escorregadio termo ‘ativismo’ sobre os movimentos sociais, corre o risco de apagar as diferenças: os pontos fortes e as fraquezas de políticas diversas ou variações no poder, privilégio e acesso encontrados em diferentes movimentos. Isto pode sugerir uma tipologia estreita dos objetos feitos por ‘ativistas’, uma identidade que nem sempre descreve adequadamente as formas de subjetividade envolvidas em movimentos sociais não ocidentais. Também é essencial reconhecer as políticas do cotidiano, nas quais mudanças sociais ocorrem aquém ou para além da composição de uma subjetividade reconhecidamente ‘ativista’.<sup>7</sup>

Pode-se assumir que os objetos desobedientes também podem incluir objetos conservadores, quem sabe para ‘equilibrar’. Uma história radical vista a partir da perspectiva do povo, afasta-se dos métodos de uma sociologia capitalista liberal que, por vezes, apropria-se desta linguagem, fazendo com que os ‘movimentos sociais’ representem agentes de luta contra a dominação, ao invés de uma definição disciplinar diferente de qualquer organização extrainstitucional contestatória. Esta posição negligencia dois aspectos da composição dos movimentos radicais autônomos. Em primeiro lugar, a organização de movimentos autônomos e, portanto, seus modos de produção cultural, tendem a envolver participação democrática, coletividade, coautoria, consenso e solidariedade. Ao contrário, organizações que promovem, hierarquias rígidas, liderança forte, fixidez e exclusividade, ao mesmo tempo que remontam a um passado imaginário, produzem culturas incomparavelmente diferentes, por meios diferentes. Eles tendem, antes de mais nada, a não promover experimentos culturais radicais com objetos, como robôs grafiteiros ou paralelepípedos infláveis. Em segundo lugar, a categorização destes últimos como objetos de ‘esquerda’ ou ‘direita’ baseia-se num esquema geométrico rígido, originado nos arranjos de assentos da Assembléia Nacional Francesa de 1789. Estas nuances são insuficientes para capturar a diversidade de culturas dos movimentos: eles aparecem de formas variadas e complexas, nas quais as convocações de libertação também podem ser nacionalistas; ou implantar valores tradicionais, até mesmo religiosos; ou opor-se ostensivamente a estados comunistas ‘de esquerda’.

Ao mesmo tempo, os objetos desobedientes não tentam definir uma categoria. O termo pretende ser mais uma proposta evocativa ou um convite, do que uma tipologia ou um conceito fechado. Concentra-se nas táticas e nas estratégias baseadas nos objetos que os movimentos adotam para ter êxito. Suas fronteiras permanecem abertas a perguntas: que outras formas de agenciamento envolvem esses objetos? É possível identificar materialidades nas quais a desobediência começa ou transforma-se em outra coisa? Há algumas políticas incapazes de produzir objetos?

## We Want Bread, But Roses Too<sup>8</sup>

Não há estética de protesto. Movimentos políticos são sempre uma questão de ser movido por emoções, mas cada movimento tem sua própria composição estética. Por 'composição estética', entendemos algo próximo da abordagem de Raymond Williams (2011)<sup>9</sup> para "estrutura ou sentimento", neste caso enfatizando o afeto e a estética não apenas como estruturas determinadas, emergentes ou não, mas também conectadas aos processos de composição política e de classe.

Nesse sentido, os objetos que emergem dessas culturas não são unificados por estilos ou formatos. Podem ser monumentos plenos de simbolismo histórico ou pequenos, cotidianos e domésticos. E, embora muitas vezes sejam lúdicos e engraçados, eles também podem ser simultaneamente traumáticos, atravessados por antagonismos e conflitos. Seus fabricantes geralmente sofrem pressões de governos e de interesses econômicos privados, sob a forma de assédio policial, violência, espionagem, prisão e, até mesmo, assassinato.

A questão do valor desses objetos, não menos importante em termos de beleza e pureza estética, é claramente colocada quando eles são exibidos em um museu como o V&A. Posicionados ao lado do acervo de artes plásticas do Museu, os objetos ativistas podem falhar no que tange aos julgamentos comparativos sobre qualidade estética. Mas justamente esta falha, pode ser uma forma de desobediência em si mesma, não menos importante, ao questionar os estritos fundamentos sobre 'qualidade'. A 'fina arte' muitas vezes pertence a condições sociais privilegiadas que envolvem tempo, treinamento institucional, normatização e patrocínio. Está vinculada à disciplina e administração. Como resultado, os objetos de arte são, em sua maioria, falhas na tarefa de produzir transformações sociais. Assim, os objetos desobedientes exploram o que Halberstam chama de "estranha arte do fracasso" (Halberstam, 2011). Eles podem parecer simples nos processos, mas são ricos nas finalidades. Tal como o grupo *Critical Art Ensemble*<sup>10</sup>, é trabalhando em qualquer meio necessário e muitas vezes sob condições de pressão e escassez, que é possível conhecer recursos inusitados, engenhosidade e precisão nas intervenções. Isso não significa equilibrar a qualidade estética e significado social, mas sim começar a repensar o próprio valor estético, tal como Duncombe e Lambert argumentam:

A arte política [...] está engajada no mundo. O mundo está bagunçado. Há muitas partes em movimento. É um material impossível de controlar totalmente ou de dominar [...] Enquanto que o compromisso para o artista tradicional significa sua própria visão, para o artista político o compromisso é a própria essência de seu envolvimento democrático. (Duncombe; Lambert, 2012 s/p)



Desde a década de 1960, *The Bread and Puppets Theatre*<sup>11</sup> tem sido o centro da introdução dos fantoches nos movimentos sociais nos Estados Unidos. Através do apelo arquetípico dos fantoches de *papier-mâché* e do Manifesto da Arte Barata, a companhia nega os estereótipos sobre movimentos sociais tidos como toscos ou ingênuos, porque os objetos são produzidos rapidamente, sob pressão e com recursos limitados. Por outro lado, os criadores dos movimentos são artistas, artesãos e técnicos habilidosos, que produzem respostas consistentes e práticas para problemas complexos, que se mostram eficazes e esteticamente poderosas.

Esta menção nos convoca as palavras de William Morris, em *Um sonho de John Ball* (1888, s/p): “Eu ponderei tudo aquilo sobre como os homens lutam e perdem a batalha e aquilo pelo qual eles lutaram acontece, apesar de sua derrota. E quando isso emerge, não é o que eles queriam dizer. Outros homens têm que lutar pelo que eles queriam dizer, sob outro nome.”

O que é insólito e por vezes ambivalente e amargo é que as vitórias dos movimentos complicam qualquer avaliação do sucesso do design dos objetos. Alguns objetos desobedientes podem parecer uma espécie de ‘esperança no escuro’, nas palavras de Rebecca Solnit (2005). Ou seja, soar como improvável de conquistar qualquer mudança. Mas o ato de compor as coisas de forma não convencional, desafiando tudo aquilo que está errado ao seu redor, pode ser entendido como uma espécie de ‘bonito fracasso’, que questiona as definições teleológicas do sucesso. Além disso, todos os movimentos bem-sucedidos são compostos por um grande número de pessoas realizando pequenos experimentos aparentemente utópicos, sem necessariamente ver ou saber uns dos outros; sem ter ideia das oportunidades, por vezes improváveis, daquilo que seus atos podem criar e sem necessariamente perceber que já estão costurando o tecido da mudança histórica.

Enquanto as organizações que produzem objetos desobedientes têm pouca visibilidade cultural para começar, os movimentos sociais são *instauradores*: pretendem instituir novas formas de viver, leis e organizações sociais. Como observou William Morris, os movimentos sociais, muitas vezes, encontram-se entrelaçados em novos contextos inesperados, que obscurecem suas origens. Ou segundo David Graeber: “O que os reformadores precisam entender é que eles nunca chegarão a lugar nenhum sem radicais e revolucionários para serem traídos” (Graeber, 2013. s/p). Na Bolívia, os movimentos kataristas dos anos 1970 reviveram a bandeira de *Wiphala*, que simboliza *Qullasuyu*, o quadrante do império Inca, como parte de suas políticas rurais, indígenas e anticoloniais. A bandeira do arco-íris de quarenta e nove quadrados relembra os designs pré-colombianos e espalhou-se pelas mobilizações indígenas na década de 1990. Mas entre 2007 e 2009, quando uma nova constituição refundou o país, as ressonâncias da bandeira de *Wiphala* se alteraram quando se tornou uma bandeira oficial do estado, hasteada em prédios do governo e presa aos uniformes da polícia e dos soldados. Se os governos às vezes reivindicam crédito pelas vitórias do movimento e se apropriam de suas culturas estabelecidas, as empresas o fazem mais frequentemente com suas inovações culturais.

A proliferação atual de bicicletas públicas arrendáveis nas cidades começou em Amsterdã com o grupo de artistas anarquistas da década de 1960, chamado Provos, que deixava bicicletas brancas em espaços públicos para qualquer pessoa usar e depois largar para outros usuários. A polícia confiscou as bicicletas, dizendo que as pessoas poderiam roubá-las. Alguns Provos responderam roubando bicicletas da polícia e deixando-as em público, também pintadas de branco. A 'conspiração das bicicletas brancas' acabou levando o governo a apoiar programas semelhantes, desde então adotados por outros governos municipais em todo o mundo. Da mesma forma, a rotulação problemática da recente Primavera Árabe como a 'revolução do Twitter' desmente outra genealogia: o próprio Twitter foi inspirado por um projeto de mídia ativista - o Instituto de Autonomia Aplicada TXTMob - lançado para contornar a mídia de massa e manifestantes das redes durante a Convenção Nacional Republicana de 2004, em Nova York, juntamente com o RNC *Text Alert Service* da Ruckus Society.

Por sua vez, essas iniciativas foram inspiradas nos primeiros experimentos com telefones celulares e mensagens de texto, realizados por movimentos europeus nos anos 1990, especialmente *Reclaim the Streets*<sup>12</sup>, na Grã-Bretanha.

## **Criando Problemas: Design de Enxame e Ecologias de Interseção**

Objetos desobedientes são mais comumente objetos cotidianos, apropriados e voltados para um novo propósito, desde o sapato de madeira do sabotador (de *sabot*, termo em francês para sapato de madeira) atirado na máquina de uma fábrica, até o sapato jogado por um jornalista iraquiano no presidente americano George Bush, durante uma coletiva de imprensa, com as palavras: "este é um beijo de despedida do povo iraquiano, seu cachorro."<sup>13</sup> A apropriação coletiva pode ser encontrada no barulho das panelas e frigideiras, usadas nos *cacerolazos* do Chile, na década de 1970. Estes objetos arquetípicos do design doméstico ressoaram numa contraesfera pública, tal como o tilintar em massa das chaves, que trouxeram uma lufada de ar no espaço público, durante a Revolução de Veludo Tcheca (*Velvet Revolution*), em 1989. Da mesma forma, na América Latina, o facão machete - ferramenta tradicional usada pelos agricultores - incorporados em várias tradições populares locais, também assumem poderoso papel simbólico nos protestos. Em 1959, Fidel Castro anunciou o machete como símbolo da revolução cubana, ecoando os arados, foices e martelos da iconografia socialista europeia e russa. A função simbólica do facão é apoiada por sua longa história como arma para agricultores pobres e escravos libertos, em guerras de independência. Ainda sobre seu uso, os machetes são, muitas vezes, carregados como símbolo de luta em manifestações, ao invés de representados graficamente. Em 2012, eles puderam ser vistos em atos estudantis no México, juntamente com as máscaras de Guy Fawkes.<sup>14</sup>

Contudo, objetos desobedientes são tanto sobre fazer quanto sobre subverter. A desobediência pode envolver *hackeamento* DIY (*do-it-yourself* – faça você mesmo) e também o design de novas maneiras de desobedecer. A reutilização de objetos acessíveis, como os barris de carga de embarcação das barricadas (termo que vem do francês *barrique*) no século XIX, implicam esses objetos na dialética inacabada da luta social e os tornam um meio de circulação global de lutas. Por exemplo, os páletes de madeira – estruturas de cargas unitárias – foram produzidas pela padronização do transporte internacional de contêineres, em meados do século XX. Foram trazidos pelo avanço da ideia de eficiência enraizada na desqualificação, com o objetivo de desestruturar o poder de sindicalização dos estivadores. Entretanto, essas molduras de madeira produzidas em massa, projetadas para disciplinar o trabalho e a circulação de mercadorias, tornaram-se em todo o mundo, uma base de infraestrutura compartilhada para as primeiras *tree-sittings*<sup>15</sup> da década de 1970, na Nova Zelândia; elementos de mobília e barricada nas ocupações *Kabouter* dos anos 1970, ou para os *squattings* Okupa na Espanha. Mais recentemente, foram base de 123 projetos do *Occupy*, para apoiar as unidades de protesto das tendas do *Occupy Wall Street*.

Objetos desobedientes não são meros adereços. Ou melhor, como estudiosos da deficiência física observaram, a democracia é “protética”. O sistema de votação, por exemplo, sempre foi apoiado por objetos. Desde o apelo dos Chartistas<sup>16</sup> pelo comprometimento democratizante das cédulas secretas, nas quais o papel substitui as vozes, até as urnas eletrônicas, introduzidas na Índia nos anos 1980, o que facilitou a votação para cidadãos analfabetos. Os movimentos sociais também têm seus próprios adereços e podem até mesmo cair sem eles, embora, nos movimentos ecológicos britânicos, as principais infraestruturas materiais dos eventos de protesto sejam referidas, auto depreciativamente, como ‘*tat-ativista*’.<sup>17</sup> Apesar de evitar o termo, é possível pensa-las como ‘objetos ativistas’, no sentido que são ativas na interseção com mudanças sociais, ou seja, os objetos não são ativos por si, mas promovem mudanças ao serem agenciados como parte de ecologias compostas por outros objetos, músicas, corpos performáticos, tecnologias, leis, organizações e efeitos.

Um poder mais fraco e empobrecido de recursos pode triunfar através de inovações assimétricas e, desde os anos 1980, as vantagens estratégicas da pequenez e da mobilidade aumentaram. Assim, embora os objetos desobedientes sejam frequentemente apropriados, eles também costumam apropriar-se de contextos arquitetônicos ou de situações pré-existentes, desbloqueando-os para reformular uma situação ou produzir novas relações. Como muitos argumentaram, a melhor resposta para um inimigo poderoso pode ser uma história ainda mais poderosa. Os paralelepípedos infláveis do *Eclectic Electric Collective*<sup>18</sup> jogados na polícia desestabilizam as relações entre policiais e manifestantes de forma lúdica, enquanto que o *Book Bloc*<sup>19</sup> implica a polícia em uma espécie de dança com os manifestantes: a tentativa da polícia de controlar as ruas usando a violência na história da austeridade é reenquadrada, ao enfatizar o próprio controle como um

ataque ao acesso à educação. Os buracos forjados pelos cassetetes da polícia nos escudos-capas-de-livros dos manifestantes são parte da própria tática, pois imprimem uma ‘assinatura’ que certifica uma inconsciente coautoria violenta da polícia.

Enquanto seus contextos sociais e geográficos variam amplamente, os objetos desobedientes compartilham modos comuns de produção, de linhas de comunicação e de influência. A história vista na perspectiva popular, implica multiplicidade e nos concentramos no entrelaçamento de diferentes momentos históricos. Esses objetos não se movem do produtor para o mercado na circulação de mercadorias, como no esquema marxista -Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro, MCM, do inglês *Money-Commodity-Money*<sup>20</sup> - mas sim como um meio de uma circulação de lutas, quem sabe Movimento-Objeto-Movimento. Construir um novo mundo é sempre um experimento, mas isso não acontece em um laboratório isolado. Os objetos envolvidos são protótipos que existem por aí afora, modificados e retrabalhados para atender às necessidades de diferentes épocas e lugares. Eles têm uma autoria coletiva e compartilhada, envolvendo múltiplas reapropriações e retrabalhos que os movimentos aprendem uns com os outros e aprimoram as táticas uns dos outros para abordar problemas semelhantes, com abordagens paralelas.

## Tripés

Os tripés, objetos que aumentam a capacidade do corpo de bloquear, são um exemplo arquetípico do design de enxame. Em 26 de março de 1974, madeireiros chegaram à aldeia de Reni, em Uttarakhand, no norte da Índia. As mulheres aldeãs foram ameaçadas com armas de fogo, depois de tentar argumentar, explicando a eles que dependiam das árvores para seu sustento. Em resposta, ampliaram os métodos propostos por Ghandi para *chipko*: abraçar as árvores com o corpo, criando um bloqueio corporal. Seu sucesso na conservação da floresta tornaram-se um ponto estratégico para o nascente movimento ecológico. Em 1978, na Nova Zelândia, como parte dos protestos contra o desmatamento que levaram à fundação do Parque Florestal de Pureora, os ativistas estenderam esse tipo de bloqueio das derrubadas, deslocando-se do fácil acesso, por meio da construção de plataformas de paletes de madeira no alto das árvores. A tática *tree-sittings* também foi adotada no Terrania Creek, na Austrália em 1979, que se tornou a terra dos parques nacionais, incluindo as pitorescas Cataratas dos *Protesters*; e nos EUA, em 1985, para impedir a extração madeireira na Willamette National Forest, em Oregon.

À medida que a tática se espalhava, empresas de poda de árvores ou indústrias de acesso por corda eram por vezes contratadas nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, para ajudar policiais e oficiais de justiça na retirada de manifestantes alocados nas árvores. Mas os manifestantes projetaram as autoridades para fora novamente. Em 1989, durante enormes bloqueios

contra o desmatamento na Floresta Estadual de Coolangubra, na Austrália, os ativistas ergueram um tripé de três pernas com cerca de seis metros de altura, que bloqueou a única estrada madeireira na floresta: a tática do *tree-sit*, sem a árvore em si. O primeiro tripé era um andaime de metal, levado para o local por um veículo, mas outros bloqueios paralelos, como o de Chalundi, usavam troncos de madeira. Uma pessoa sentava-se no topo do tripé, de modo que o ato de remover qualquer uma das pernas faria com que a pessoa caísse e se machucasse. Mais tarde, algumas dessas florestas tornaram-se parques nacionais. O Guia de Bloqueios Intercontinental Deluxe (1991), do grupo de preservação florestal *North East Forest Alliance*, divulgou projetos de tripés e de *lock-on*<sup>21</sup> para o Reino Unido e EUA. Alguns ativistas autônomos também viajaram para realizar ações nesses países e na Austrália. Nos Estados Unidos, os tripés de madeira apareceram pela primeira vez em 1992, protegendo o deserto de Cove Mallard. Na Grã-Bretanha, os tripés foram adotados pelo *Reclaim the Streets*, quando ativistas urbanos com fortes laços com os *tree-sittings* britânicos fizeram tripés nos postes de andaimes de aço. Em um contexto urbano, esta tática também constituía ‘barricadas inteligentes’, que fechavam estradas para carros, mas as mantinham abertas para pedestres e bicicletas. Em 1994, os tripés tornaram possíveis as festas do *Reclaim the Streets*, em Londres, começando na Angel High Street. Este tipo de design se difundiu através do guia prático *Raging Road*.

Bipés e monopés, juntamente com complexas combinações arquitetônicas de múltiplos tripés de pernas sobrepostas, proliferaram nos Estados Unidos, na Ásia e na Europa, por vezes em resposta ao desenvolvimento de unidades de remoção de policiais especializados. Grupos investiram em postes de alumínio ou de bambu, mais leves e mais rápidos de serem erigidos sobre andaimes de aço. A partir dos protestos do *British Climate Camp* de 2006, o tripé se tornou um ícone gráfico de protesto e por vezes foi erguido nas entradas dos campos, por razões puramente simbólicas.

Essa ecologia de interseção também envolve diferentes contextos e relações de poder, atravessando e transformando esses objetos. O papel da lei talvez seja o exemplo mais claro. O estado, num paradoxo de soberania, tenta definir o que é legal e o que são formas aceitáveis de protesto contra ele. Muitas formas modernas de ação, como sindicatos ou greves, foram ilegais em outros tempos, e exigiam sigilo, ou explicitavam evidentes infrações legais. Recentemente, na Grã-Bretanha, novas leis redefinem a ‘ordem pública’, bem como cortes na assistência jurídica e investimentos públicos em vigilância e na interrupção de movimentos pacíficos, restringiram o direito de protestar. Objetos estão intimamente envolvidos nessa negociação do que constitui o espaço do protesto ‘legítimo’.

Os *bust cards*<sup>22</sup> a serem carregados no bolso, foram desenvolvidos pela primeira vez por comunidades negras e *queer* americanas e inglesas, detalhando direitos legais e conselhos em caso de prisão, são agora lugares comuns em manifestações públicas, à medida que os protestos democráticos são cada vez mais criminalizados. Nos EUA, ao longo dos anos 2000, os bastões que sustentam fantoches dançantes foram reclassificados como

‘armas em potencial’, o que talvez explique a opção por infláveis, feita por alguns grupos. Na Grã-Bretanha, a Lei de Justiça Criminal de 1994 - Seção 60, fez com que um tipo de máscara utilizada em protestos - por exemplo, em oposição a equipes policiais para a coleta de dados - fosse considerada um delito. Em 2012, a polícia dos Emirados Árabes anunciou que as pessoas não deveriam usar máscaras de Guy Fawkes, pois "os objetos que possam instigar agitação são ilegais", enquanto a importação dessas máscaras para o País pérsico Bahrein foi proibida, em 2013.

O coquetel Molotov, que apareceu pela primeira vez durante a Guerra Civil Espanhola e mais tarde na resistência finlandesa à invasão soviética, nos anos 1930, acarretou uma mudança semipermanente no status conceitual das garrafas de vidro produzidas em massa como objetos cotidianos incapazes de criar problemas. Em Belfast, no início da década de 1990, estudantes de arte carregando garrafas de leite (nas quais costumavam lavar seus pincéis) eram frequentemente detidos como terroristas em potencial, porque - para o Estado - suas ferramentas artísticas haviam se tornado irrevogavelmente associadas a apropriações mais insurgentes. Aqui também é preciso incluir os muitos objetos desobedientes imaginários que foram assim enunciados pela polícia e alimentados pela mídia, que, em muitos momentos, serviram de pretexto para a repressão dos protestos. Apesar de suas potenciais associações simbólicas, esses objetos nunca emergiram em protestos e contam com poucas razões para isso acontecer na prática: dos preservativos cheios de urina, nos protestos contra a Organização Mundial do Comércio, em Seattle (1999) aos desordeiros “armados com espadas e facões samurai”, nos protestos do *May Day*, de Londres, em 2001. Algumas vezes, o imaginativo enquadramento dos objetos, enunciado pelos meios de comunicação é abraçado ou torna-se definitivo para os movimentos, desde a fictícia ‘queima dos sutiãs’, anunciada em reportagens sobre os protestos acontecidos no Miss América, de 1968 (Dow, 2003) até a cunhagem do termo ‘black bloc’ pela imprensa alemã, nos anos 1980, para descrever a vestimenta de alguns dos *Autonomen*<sup>23</sup>.

### **As ferramentas do mestre nunca dismantelarão a casa do mestre (Audre Lorde, *Sister Outsider*, 1984)**

Contexto é tudo. Devemos ser cautelosos com qualquer afirmação acrítica sobre o poder de fazer, ativismo ‘criativo’ ou ‘inovação transversal’, na seara das relações neoliberais das ‘indústrias criativas’. Em vez disso, a contradição permanece em aberto: para produzir qualquer valor, o capital depende da mesma capacidade de ser criativo que também está sempre escapando e recusando esse contexto. Essa criatividade pode vir da mobilização de tradições e valores religiosos ou espirituais, tanto quanto as novidades experimentais, por exemplo. Por exemplo, na densa iconografia da bandeira do sindicato dos trabalhadores britânicos, há uma adaptação das

tradições do teatro de bonecos de *wayang*, do grupo indonésio Taring Padi e um símbolo Maori entalhado, referente à marcha pelos direitos territoriais maori, de 1975. Ou no avatar da Deusa da Boa Governança, que protege vendedores ambulantes no mercado de Sewa Nagar em Deli (Índia), que, em seus muitos braços, segura uma câmera de vídeo para filmar a polícia.

Muitos objetos desobedientes lúdicos ou criativos só funcionam em contextos social-democratas específicos, nos quais os governos, ainda que de forma cada vez mais limitada, reconhecem as pessoas como sujeitos com direito de resistência para falar e agir politicamente. Sem esse reconhecimento, muito frequentemente, no caso de movimentos negros e comunidades indígenas, na autodefesa nas cidades, na guerrilha rural ou no deserto, as lutas por direitos e liberdades por vezes necessariamente assumem diferentes formas. Seus objetos tornam-se necessariamente objetos improvisados pela força física muitas vezes superiores, mas dialeticamente ligados à violência e opressão à qual resistem: das '*fards*' - armas de tiro único feitas por ferreiros de sucata, usadas por grupos de proteção local, nas áreas mais pobres da revolução egípcia de 2011, até os '*technicals*' - veículos de batalha improvisados - criados por rebeldes anti-Gaddafi, também no ano de 2011, na Revolução Líbia.

Mesmo entre outros movimentos, a diversidade de táticas tem sido, muitas vezes, a chave para o seu sucesso, que inclui objetos de defesa da comunidade militante ou destruição de propriedade, como a apropriação de uma garrafa da bebida energética Lucozade como arma entre os antifascistas britânicos dos anos 1980 ao confrontar os neonazistas; ou a tática *tree spiking*<sup>24</sup>, no sucesso das campanhas americanas de proteção florestal (Bari, 1994).

## Sabedoria da Indisciplina

Eu pulei e disse 'Me arme - eu vou matar um cara branco agora!' Toda a reunião [Black Panther] ficou quieta. Eles me chamaram para a frente da sala e o irmão que estava dirigindo a reunião me olhou por um minuto e enfiou a mão na gaveta da mesa. Meu coração estava batendo. Eu estava tipo, 'Oh meu Deus, ele vai me dar uma arma grande!' E ele me entregou uma pilha de livros ... Eu disse: 'Com licença, senhor, eu pensei que você fosse me armar?'. Ele disse: 'Eu acabei de fazer isso'. (Jamal Joseph, em entrevista à Time Magazine. 9 de fevereiro de 2012).

Objetos desobedientes também nos levam a pensar sobre como os movimentos produzem novas formas de conhecimento e estratégias que nos ajudam a enxergar a partir do povo. Enquanto se pode encontrar pontos de apoio em várias disciplinas, eles também criam a partir das tradições populares globais e locais, nas margens da arte e do design profissional.

Algumas delas são evocadas por muitas publicações sobre 'como fazer', que indicam aos leitores sobre o design da desobediência: os diagramas de barricadas de 1866 de Auguste Blanqui, em *Instructions for an Insurrection*; 68 *Ways to Make Really Big Puppets*, do grupo Bread and Puppet Theatre; *Eco-defense: A Field Guide to Monkeywrenching*, de Dave Foreman; *The Squatter's Handbook*; *The Activist Tat Collective Recipe Book*, direcionados para acampamentos e convergências, ou a recente coleção *Beautiful Trouble*.

Esses objetos incorporam conhecimentos e habilidades. Eles não vêm do nada. Poderíamos considerar a seção de *Grundrisse* de Marx (1993), na qual ele argumenta que o capital fixo das máquinas fabris incorpora materialmente o "intelecto geral" dos trabalhadores: suas habilidades e conhecimentos sociais agregados. Isso pode nos levar a imaginar que, em outras máquinas anticapitalistas, o intelecto geral pode imaginar e se implicar. Poderíamos pensar nos objetos e performances dos movimentos sociais como tais máquinas, que incorporam o conhecimento de outra forma.

Há certamente um motim de conhecimento profissional nesses objetos, incluindo arte e design. Mas eles também são moldados pelo conhecimento coletivo, informal e experimental das leis locais, em torno do protesto, de como negociar com a polícia, de reuniões políticas e de dinâmicas de protesto nas ruas. Além disso, eles nascem de uma base de habilidades domésticas e de lazer - dos acampamentos ao tricô e à costura - que se tornam ferramentas políticas. Por trás do design dos tripés, destacam-se outras mudanças no lazer e na educação, como por exemplo, o crescimento da escalada como atividade esportiva e o aumento do exercício de subidas *indoor*, na década de 1980, que apareceram primeiramente em academias universitárias. Tais conhecimentos são um exemplo do que Harney e Moten chamam de "*undercommons*"<sup>25</sup>. A exposição dos objetos desobedientes no museu, faz ecoar seu papel no ambiente acadêmico. Documentá-los sem traí-los aqui, é uma tentativa de apropriar-se da academia (ou do museu) como um meio de amplificação, transmissão e reflexão.

Não se pode negar que a universidade é um lugar de refúgio e não se pode aceitar que a universidade seja um lugar de iluminação. Diante dessas condições, é possível entrar na universidade e roubar o que se pode. Abusar de sua hospitalidade, apesar de sua missão, juntar-se à sua colônia de refugiados, ao seu acampamento cigano, para estar dentro, mas não ser de lá - este é o caminho do intelectual subversivo na universidade moderna. (Harney; Moten, 2003, p. 26)

Essa posição, ao mesmo tempo 'dentro e contra' uma instituição, emerge principalmente da atenção cuidadosa a esses objetos e ao seu próprio poder institucional (Raunig, 2005). Não se trata apenas de antagonismo, embora isso seja importante. Pelo contrário, implica um simultâneo "com e para", no sentido de criar uma aliança em favor dos objetos. À me-



didada que os espaços de autonomia do projeto se desenvolvem, menos tempo pode ser gasto em antagonismos e mais em pesquisas cooperativas para um projeto coletivo, compondo muitos 'sins', por trás dos 'nãos' que se apresentam institucionalmente. Ao atender a esses objetos, deve-se retornar, em certo sentido, a uma ideia bastante tradicional das raízes etimológicas de um curador, como alguém que se importa, que cuida. O 'cuidado' é aqui usado não no sentido de administração burocrática ou disciplina, mas como uma ética de solidariedade, ajuda mútua, até mesmo amor<sup>26</sup>. Cuidar desses objetos, envolve se posicionar 'com' e 'em favor' deles, escutá-los e compreender como sua criação está vinculada a uma produção histórica, ambas negligenciadas e incompletas.

## Objetos inacabados

Os cartazes produzidos pelo Atelier Populaire são armas a serviço da luta e parte inseparável dela. Seu lugar de direito está nos centros de conflito, isto é, nas ruas e nas paredes das fábricas. Usá-los para fins decorativos, exibi-los em lugares de cultura burgueses ou considerá-los como objetos de interesse estético, é prejudicar tanto sua função quanto seu efeito. É por isso que o Atelier Populaire sempre se recusou a colocá-los à venda. Mesmo mantê-los como evidência histórica de um certo estágio da luta é uma traição, pois a luta em si é de importância primordial e difere da posição de um observador 'externo' - uma ficção que, inevitavelmente, toca nas mãos da classe dominante. É por isso que estas obras não devem ser tomadas como o resultado final de uma experiência, mas como um incentivo para encontrar, através do contato com as massas, novos níveis de ação, tanto no plano cultural quanto no plano político. (Declaração do Atelier Populaire, 1968)

Objetos criados na lógica do design-enxame são necessariamente coisas brutas e cruas, cujas margens estão abertas a modificações e apropriações adicionais. É o contexto de uso que os tornam 'completos'. E isso imprime outros sentidos, mais teleológicos, nesses objetos inacabados. Documentados ou exibidos, em vez de estarem 'mortos' como uma borboleta dentro de um estojo, os objetos desobedientes estão incompletos, como um adesivo político que resiste à retirada: sua esperança e raiva ainda se mantêm firmes, no verso laminado do suporte. Sua aura é a de uma promessa não cumprida. Mas essa incompletude não precisa ser um sinal melancólico de fracasso, mas sim de algum possível.

Um conjunto de chá sufragista, promotor do direito de votos para mulheres, é um objeto confortável de se contemplar, na medida em que se formou um consenso sobre a luta que o produziu, ou seja, sobre o que aconteceu, quem ganhou e o que isso significa. No entanto, o perigo, o trauma e

a dor encapsulados em muitos dos objetos desobedientes contemporâneos, são crus e contínuos, de maneiras a torná-los desconfortáveis ou perturbadores. Eles incorporam verdades incômodas sobre o presente e desestabilizam a diretriz oficial de políticos e de organizações midiáticas. Eles estão cheios de incerteza e das ideias fortalecedoras e aterradoras de que nossas próprias ações - e nossa inação - podem fazer diferença.

A crítica do *Atelier Populaire*, embora totalizadora, é bem fundamentada. Os movimentos sociais, ao contestarem nossos modos de ver e agir, se veem envolvidos por uma longa e recente história de deturpação, na qual são ignorados ou difamados pela mídia de massa, sendo simultaneamente apropriados em sua vitalidade e autenticidade. Os museus não estão imunes a esse processo de caricaturização. Visitando o arquivo de Documentação e Disseminação Política do MoMA em Nova York, dois pesquisadores independentes encontraram uma coleção de cartazes não documentados do movimento dos índios americanos. Dentro da gaveta, havia um post-it que dizia: "não é legal o suficiente para catalogar" (Sholette, 2011, p.88)<sup>27</sup>. Outros grupos, como o *Laboratory of Insurrectionary Imagination* ou os vários movimentos Occupy, viram-se convidados a participar de programas de museus, como parte do conteúdo.

Frequentemente, o museu tenta conter ou sufocar a mesma vitalidade organizadora que originalmente o atraiu, quando torna-se claro que isso poderia atrapalhar patrocínios ou relações trabalhistas.<sup>28</sup> A resistência do *Atelier Populaire* à institucionalização se cruza com uma proposta do grupo Panteras Negras, que sugere que a reflexão pode ser tão importante quanto a ação. Mas os termos nos quais se produz essa reflexão são cruciais e o problema da representação deve ser a principal preocupação ao (re) apresentar objetos dos movimentos sociais. Quando esses objetos aparecem em museus, geralmente são apresentados como efêmeros e são exibidos sem atenção própria, como objetos incidentais, presentes enquanto uma mudança social importante estava acontecendo. Mais raramente, eles vêm sendo mostrados como fetiches, valorizados como capital cultural 'fronteiriço' ou 'vital' e, assim, mercantilizados de formas contrárias às causas políticas que originaram seus objetivos. Essas duas condições - efemeridade e fetichização - são os principais perigos.

Essa discussão, essencialmente metodológica, sobre como podemos começar a abordar a arte ativista com fundamentação nas culturas de movimentos sociais, foi acompanhada por um experimento prático: uma exposição com o mesmo nome - *Objetos Desobedientes* - realizada em uma importante instituição cultural.

Qualquer que seja nossa reação emocional ou identificação com esses objetos inacabados, nós os encontramos apenas em breves momentos, e em geral, sempre mediados por outros objetos e relações sociais: talvez a centímetros de nossos corpos em uma multidão, carregados por ou até mesmo sustentando os corpos de nossos amigos ou companheiros, em imagens e notícias sobre pessoas que poderiam ser nós mesmos, em fotografias de dias que se vão com o tempo, ou repentinamente, reaparecendo em um tri-

bunal de justiça. A exposição ou a documentação acadêmica desses objetos é um momento que você pode realmente passar um tempo maior com eles, bem à sua frente, podendo examiná-los lentamente. Como esse momento, quando os objetos são colocados e relativizados em contextos históricos, se relaciona com essas outras ocasiões pontuais, seu uso por ativistas, fotógrafos de jornais, e assim por diante? Os *undercommons* testam a alegação de um museu ou universidade sobre de fato ser um espaço ‘público’, de participação. O convite para uma conexão com a manobra que o crítico cultural e pesquisador americano Brian Holmes chama de “*game of liar’s poker*” (Holmes, 2007)<sup>29</sup>, apresentando objetos desobedientes em contextos institucionais, define a aposta no que a instituição faz com os objetos desobedientes e o que eles fazem à instituição. De maneira crucial, é isto o que pode ser instituído como um por vir. O processo de escrever ou expor é por si só uma crítica institucional, mas também pode ser um processo contrainstituinte.

Objetos desobedientes não foram criados com a ideia de um museu em mente. Eles também não confiam no museu para legitimá-los - mas isso não significa que não tenham nada a ganhar aparecendo ali. Que uma exposição pode fornecer um espaço considerável, longe do ímpeto de uma ação política ou da hipérbole dos meios de comunicação, isso foi demonstrado no espaço de trabalho coletivo chamado ARTPLAY<sup>30</sup>, em Moscou, durante as manifestações (ou comícios por “eleições justas”), contra a eleição de Putin como presidente, em 2012. Reconhecendo que um novo estilo de protesto público estava surgindo na Rússia, exemplificado por cartazes artesanais individualizados e, muitas vezes, espirituosos, o Design Center ARTPLAY convidou manifestantes a empresta-los à galeria do espaço, por um curto período de tempo, quando organizaram uma exposição intitulada *You don’t even represent us / You can’t even imagine us* (Você não nos representa / Você sequer pode nos imaginar). Assim, muitos dos cartazes foram coletados pelos frequentadores do espaço e levados em outras manifestações.

O guia de como fazer uma máscara de gás improvisada (Figura2), integrante da exposição do V&A, (Londres, UK), baseado em um projeto usado na ocupação do parque Gezi em Istambul (Turquia) no ano de 2013, foi compartilhado em blogs e no Twitter, durante a exposição (2014), com a *hashtag* #Ferguson. Isto por causa do pesado uso de gás lacrimogêneo nos protestos na cidade de Ferguson (Missouri - EUA), motivado pelos tiros da polícia sobre um adolescente desarmado. Os manifestantes americanos fizeram máscaras a partir deste projeto, para se protegerem e cuidar uns dos outros. As máscaras baseadas no projeto do V&A foram feitas e usadas em escala ainda maior, durante os protestos pró-democracia de Hong Kong (China), em 2014. A visibilidade do museu como um lugar de ampliação do olhar projetou e generalizou esse saber em torno de uma solidária criação de máscaras, de um *undercommons* para outro (Bell, 2014).



Fig 2. Guia de como fazer uma máscara protetora, de Marwan Kaabour e Barnbrook Design, integrante da exposição **Disobedient Objects**.

Fonte: Victoria and Albert Museum, 2014.

Bolhas de carbono infláveis, feitas durante oficinas educativas do V&A apareceram nas ruas durante as marchas pela justiça climática (2014) em Nova York e Londres. Nesse sentido, como historiador ou curador, vale mencionar por fim que o engajamento com as lutas inacabadas, das quais a arte ativista faz parte, não é apenas uma questão abstrata de metodologia, representação ou crítica (institucional ou não), mas de estratégia. A estratégia implica a posição do narrador como participante, e essa perspectiva crítica deve incluir uma reflexão sobre nossa própria participação, privilégio e responsabilidade.

1 Exemplos podem ser encontrados nas exposições Design for the Other 90% (Nova York, 2007 \_ <https://www.designother90.org/>), Design for the Elastic Mind (Nova York, 2008 \_ <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/>) e em THORPE, Ann, Ed. Routledge. Londres: 2012.

2 Nota das Tradutoras: O termo usado pelo autor é "history from below", em tradução literal, "história vista de baixo". Esta perspectiva – oriunda da História Social - procura tomar como sujeitos as pessoas comuns e ordinárias. Concentra-se em suas experiências e pontos de vista, procurando contrastar-se com o estereótipo da história convencional e seu foco nas ações dos "grandes homens". Doravante, as notas serão identificadas como NT:.

3 NT. O termo "prataria" está relacionado à exposição Mining the Museum, (1990), em referência à prataria da "casa grande", em contraposição aos grilhões dos escravos, que produziam ambos.

4 'Movimento social' é um termo sociológico que nomeia as organizações que organizam o que é comumente chamado de 'protesto', 'ato' ou 'ação'. Os sociólogos ainda debatem sua definição exatas, suas fronteiras e limites. Entretanto, essencialmente, um movimento social engloba grandes grupos informais e não institucionais de pessoas, que se concentram em questões políticas e sociais.

5 Sobre essa abjeção social no contexto contemporâneo, ver Tyler, Imogen. *Revolting Subject: Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*. Zed Books, NY: 2013.

6 Mais sobre o assunto em Greenwald, Dara; McPhee, Josh (Ed.) *Signs of Change: Social Movement Cultures 1960s to Now*. AK Press. Edinburgh, 2010). Sobre este estereótipo, veja Tyler, Imogen. *Revolting Subjects. Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*. Zed Books, NY: 2013.

7 Mais sobre essa perspectiva em Andrew X, 'Give Up Activism', *Do or Die* 9 (2000), pp.160–6 (publicado originalmente em Londres como parte do panfleto *Reflections on June 18th*, 1999). Disponível em <https://theanarchistlibrary.org/library/andrew-x-give-up-activism> Acesso em 09 Set 2020.

8 NT: Sobre a expressão "Nós queremos pão, mas também queremos rosas", vale mencionar que o termo "Bread and Roses" é título de um poema de James Oppenheim. Como slogan político, é atribuído à Rose Schneiderman, em discurso realizado por ocasião da greve da Lawrence Textiles, em Massachusetts (USA), 1912. "The worker must have bread, but she must have roses, too" diz respeito às reivindicações de direitos para além das condições de subsistência.

9 Ver também Gould, Deborah, *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. University of Chicago Press, Chicago: 2009.

10 NT: CAE é um coletivo de mídia táctica formado por cinco profissionais com várias especializações, incluindo computação gráfica, web design, cinema, vídeo, fotografia, texto e performance. <http://critical-art.net/>

11 NT: <http://breadandpuppet.org/>

12 NT: Movimento anárquico representado por ocupações coletivas dos espaços públicos e ruas. Tem cunho ecológico e contesta os efeitos negativos da globalização sobre a vida urbana, como o uso predominante do automóveis.

13 O aiatolá Ahmad Jannati pediu esses sapatos, 'mais valiosos do que coroa', para serem colocados em um museu iraquiano, mas eles foram destruídos pelas forças de segurança dos Estados Unidos. O jornalista Muntazer al-Zaidi foi condenado a três anos de prisão no Iraque, pelos quais cumpriu nove meses. Ver, por exemplo, *The Nation* - <http://nation.com.pk/international/20-Dec-2008/Iranian-cleric-Jannati-dubs-Muntazer-act-shoe-intifada> (Acesso 5 de nov 2014); al-Zaidi, Muntazer, 'Why I threw the shoe' e *The Guardian*, 17 de setembro de 2009, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/sep/17/why-i-threw-shoe-bush> (Acesso em 5 nov 2014).

14 NT: Esta máscara é uma representação estilizada de Guy Fawkes, soldado inglês integrante da "Conspiração da pólvora", cujo plano era assassinar o rei inglês Jaime I e todos os membros do parlamento, durante uma sessão em 1605 - ato que significaria o início de um levante popular. Em protestos no Brasil, a máscara foi associada ao grupo hacker Anonymous.

15 NT: Ato de desobediência ambientalista na qual um manifestante se posiciona em uma pequena plataforma construída numa árvore, para protegê-la de ser cortada, contando que madeiros não colocarão vidas humanas em risco ao cortar uma árvore "ocupada".

16 NT: Movimento britânico da metade do século XIX, partido político representante de classes trabalhadoras.

17 NT: O termo inglês *tat* pode ser traduzido como bugiganga, que, na adjetivação da palavra ativista, pode ser entendido como um certo menosprezo.

18 NT: Grupo que cria peças infláveis para manifestações e protestos. Imagens disponíveis em <https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen>. Acesso em 05 Set 2020.

19 NT: O movimento book bloc aparece em protestos desde o ano de 2010, em diversos países, usando reproduções de capas de livros como escudos de proteção. <https://www.mhpbooks.com/book-covers-for-protests-the-rise-of-the-book-bloc/> e <https://theoccupiedtimes.org/?p=13145> Acesso em 05 Set 2020.

20 Para uma introdução da ideia de 'circulation of struggles', see Witherford, Nick Dyer, *Cyber-Marx: Cycles and Circuits of Struggle in High-Technology Capitalism*. University of Illinois Press. Chicago: 1999.

21 NT. Baseada em estratégias mercadológicas, de promoção de dependência entre cliente e fornecedor para produtos e serviços, nas quais a ideia de mudar de fornecedor é dificultada ou impossibilitada por custos de troca substanciais, reais ou ilusórios. Em termos práticos, uma empresa torna extremamente difícil para os clientes deixá-los, mesmo que o cliente queira.

22 NT. Este termo refere-se à carta de baralho que apresenta instruções do tradicional jogo Black Jack. No caso dos protestos, inclui instruções úteis para manifestantes, em casos de repressão ou detenção, de modo a garantir por exemplo, o número de telefone de advogados de defesa, experientes nesses casos. Podem incluir também uma lista com os direitos civis em caso de revista ou registros policiais, entre outras informações relevantes.

23 NT. Foi no movimento autonomista, ocorrido em Berlim Ocidental, que a tática black bloc foi empregada pela primeira vez. As referências origens ideológicas dos Autonomen variam entre marxismo, feminismo radical, ambientalismo, anarquismo, diversidade praticada como 'garantia de liberdade'.

24 NT. Espigões de metal ou cerâmica, cravados nas profundezas das árvores, com o objetivo de danificar serras ou lâminas dos madeiros.

25 NT. Conceito relativo a postura crítica que pode ser produzida numa espécie de "intervalo" entre o que está posto em uma dada situação e, ao mesmo tempo, um deslocamento disruptivo da mesma.

26 Mais sobre o assunto em Hardt, Michael, *The Procedures of Love*, Documenta Series 068 [Documenta 13] of 100 Notizen—100 Gedanken/100 Notes, 100 Thoughts (Kassel, 2012), e Heckert, Jamie, 'Listening, Caring, Becoming: Anarchism as an Ethics of Direct Relationships', in Benjamin Franks and Matthew Wilson (eds), *Anarchism and Moral Philosophy* (London, 2010), pp.186–207.

27 Mais sobre o assunto em Jordan, John, 'On Refusing to Pretend to do Politics in a Museum', *Art Monthly* 334

(March, 2010), p.35, disponível online em <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/on-refusing-to-pretend-to-do-politics-in-a->. Acesso em 09 Set 2020.

28 Um outro lugar não público que eu e meu cocurador não buscamos foram aqueles de posse não divulgada de objetos apreendidos ou roubados pelo Estado, embora tenhamos encontrado vestígios desses arquivos fantasmas em histórias de um confiscado e não documentado banner de protesto usado como decoração zombeteira em uma delegacia de polícia britânica ou o suposto arquivo de longa data do governo chinês de objetos entregues ou deixados na rua após as manifestações,

ou as barricadas de Occupy Wall Street que reapareceram do lado de fora do escritório do chefe de polícia em seu aniversário, conforme relatado em 'Whodunit at Police Headquarters: Occupy Accuses Police', New York Times, 17 November 2012.

29 NT: O jogo de mentiroso combina raciocínio estatístico com blefe e é jogado com os oito dígitos do número de série nas notas de dólares americanos.

30 NT: O espaço colaborativo de trabalho reúne designers, arquitetos, lojas de iluminação, artesanato, cerâmica e decoração, além de fornecedores, de equipamentos para essas áreas de atuação.

## Referências

- Bari, Judi. "The Secret History of Tree Spiking," in *Timber Wars*, Common Courage Press Monroe, Maine, 1994, pp.264-282.
- Bell, Alice, 'The Global Network of DIY Tear Gas Masks', [http://www.howwegettonext.com/Article/VEQ\\_cTUAADeAjFQ3/the-global-network-of-diy-tear-gas-masks](http://www.howwegettonext.com/Article/VEQ_cTUAADeAjFQ3/the-global-network-of-diy-tear-gas-masks) and *Designing Protest*, BBC Radio 4, 25 November 2014, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b04ps6py>. Acesso em 1 Dez 2014.
- Dow, Bonnie J., 'Feminism, Miss America, and Media Mythology', *Rhetoric & Public Affairs* 6/1 (2003), pp.127-49. Michigan State University Press. Volume 6, Number 1, Spring 2003. doi:10.1353/rap.2003.0028.
- Duncombe, Stephen and Lambert, Steve. An Open Letter to Critics Writing About Political Art; Center for Artistic Activism, 20 October 2012. Disponível em <http://artisticactivism.org/2012/10/an-open-letter-to-critics-writing-about-political-art/>. Acesso em 10 Dez 2014.
- Gee, Tim, *Counterpower: Making Change Happen*. World Changing. Ed. London, 2011.
- Graeber, David, online question and answer session on reddit, 28 January 2013, 16:58 UTC, reply to 'effigies'. Disponível em [http://www.reddit.com/r/IAMA/comments/17fi6l/i\\_am\\_david\\_graeber\\_an\\_anthropologist\\_activist/](http://www.reddit.com/r/IAMA/comments/17fi6l/i_am_david_graeber_an_anthropologist_activist/). Acesso em 5 Nov 2014.
- Halberstam, Judith Jack, *The Queer Art of Failure*. Duke University Press. Durham: 2011.
- Harney, Stefano; Moten, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Minor Compositions Ed. London, 2013.
- Brian Holmes, "Liar's Poker," in *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagination* (New York: Autonomedia, 2008)
- Linebaugh, Peter and Rediker, Marcus. *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Beacon Press (Boston, 2001), pp.3-4.
- Marx, Karl, *Grundrisse: Outlines of the Critique of Political Economy*, trans. Martin Nicolaus. Penguin Books in association with New Left Review (London, 1973), pp.690-712
- Raunig, Gerald, 'Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming', *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, ed. Gene Ray and Gerald Raunig. May Fly Books (London, 2005).
- Sholette, Gregory, "'Not Cool Enough to Catalog": Social Movement Culture and its Phantom Archive', in *Peace Press Graphics 1967-1987: Art in the Pursuit of Social Change*, exh. Cat. CSU Long Beach University Art Museum (Long Beach, 2011), pp.87-96
- Solnit, Rebecca. *Hope in the Dark: The Untold History of People Power*. Canongate (Edinburgh, 2005) .
- Williams, Raymond. *The Country and the City [1973]* (Nottingham, 2011) Spokesman Books.

**Recebido:** 08 de maio de 2020.

**Aprovado:** 19 de junho de 2020.