

LINGUAGENS

revista eletr nica
artigo publicado em fevereiro/2006

ARTE-ATIVISMO: INTERFERÊNCIA, COLETIVISMO E TRANSVERSALIDADE¹

André Mesquita² [xdedex@hotmail.com]

Um estudo cuidadoso sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atua o dos coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobiliza es sociais. A jun o das esferas da produ o e do consumo, legitimadas pelo neoliberalismo, pela globaliza o capitalista e pelas estratégias p s-fordistas de organiza o e flexibiliza o do trabalho, intensificaram nos anos 90 resistências mundiais, movimentadas pelos chamados “Dias de A o Global”. Protestos transnacionais, como o “Carnaval Contra o Capitalismo”, realizado em 18 de junho de 1999 nos centros financeiros de cerca de 40 cidades espalhadas pelo mundo, e seis meses depois, a dissemina o dessa experiência nos protestos realizados em Seattle – entre 30 de novembro e 3 de dezembro de 1999 – contra a Organiza o Mundial do Com rcio³, traçaram os novos caminhos do ativismo contemporâneo inserido em uma linguagem festiva e visual.

De certa forma, tais manifesta es nem sempre são vistas como arte, mas desempenham em suas fun es uma tarefa similar ao apropriar-se de configura es est ticas, potencialmente criativas, sobre o social, o simbólico e o político. O que nos interessa aqui   salientar a forma como as recentes práticas artísticas coletivas se articulam com o ativismo. A vontade de se realizar a es, interven es e performances na cidade, fragmentada por contradi es sociais e econ micas e pelo aparato mercadológico da publicidade e da m dia, está intimamente ligada com a introdu o de novos modos de engajamento político no cotidiano, transformando os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências, integrando arte e vida.



*Carnaval
Contra o
Capitalismo*
(J18, Londres,
18 de junho de
1999).
Disponível em:
<http://www.urban75.org/j18>

  por meio de uma est tica da resistência que muitos dos artistas-ativistas têm trabalhado, reinterpretado o conceito de “cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis

¹ Texto apresentado no II Encontro de História da Arte UNICAMP, 29 de março de 2006, e será publicado nos anais do congresso no segundo semestre.

² Mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

³ Para uma informa o mais detalhada e uma linha cronológica dessas manifesta es, ver: NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Londres: Verso, 2003.

mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos⁴. E essa re-singularização do coletivo tratou de intervir de forma polissêmica na produção cultural e semiótica do capitalismo, recuperando o espaço através de ações poéticas e efêmeras, ou pelo uso de táticas midiáticas, intervenções no circuito das galerias e alterações nos sistemas oficiais de informação, denunciando problemáticas locais, nacionais e mundiais. No campo artístico, a escolha de um ativismo cultural se define pelo emprego de imagens efetivas e o uso dos meios culturais em busca de mudança social⁵.

Seja qual for a sua forma de mediação, toda a intervenção é uma prática que tem, predominantemente, efeitos políticos e uma tomada de posição. Muito desse trabalho tem ocorrido nas grandes metrópoles de diversos países e é constituído por redes de colaboração entre produtores culturais, grupos autônomos e comunidade local. Em São Paulo, a ação de dezenas de coletivos, como Esqueleto, BijaRi, Centro de Mídia Independente, Contra-Filé, Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Catadores de Histórias e A Revolução Não Será Televisada, com os movimentos de moradia no Centro de São Paulo, constitui uma das realizações mais importantes dessa atual convergência artística com o ativismo social. As intervenções, produzidas por meio de cartazes, vídeos e performances realizadas no edifício localizado na Avenida Prestes Maia⁶, onde 468 famílias vivem desde novembro de 2002 sob constante ameaça de despejo, tornaram-se ações culturais de urgência na maior ocupação da América Latina, chamando a atenção para as condições de uma área visada pela crescente especulação imobiliária, políticas de revitalização e pelo crescente processo de gentrificação⁷. Essa atuação tática, praticada com a cooperação dos moradores, descreve perfeitamente o que Michel de Certeau expõe em *A Invenção do Cotidiano*: a tática como hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos⁸. É da união entre artista e vínculo social que as novas formas estéticas de autogestão são ampliadas, convertendo-se em ferramentas de trabalho comunitário e ultrapassando uma mera transmissão de dados informativos e históricos, ou apenas satisfazendo a demanda de uma “novidade artística” comprometida com a tendência do momento.

⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 170.

⁵ WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990. p.8.

⁶ O imóvel, que já foi utilizado pela Secretaria das Finanças há cerca de 15 anos, foi comprado num leilão pelo empresário Jorge Hamuche, que abandonou o prédio e deve quase cinco milhões de reais em IPTU aos cofres públicos. Ainda assim, o juiz da 25ª Vara Cível de São Paulo concedeu uma liminar de reintegração de posse do imóvel, desconsiderando o direito à moradia dos ocupantes, e até mesmo um relatório da ONU, que declara que "o governo do município de São Paulo, através da Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano e da COHAB, deve promover a reforma do prédio da Av. Prestes Maia para fins de habitação de interesse social, para atender o objetivo da desapropriação do prédio feita pelo município".

⁷ Gentrificação é o processo de especulação, exploração e exclusão articulados pelo investimento em áreas urbanas e a consequente expulsão da população local.

⁸ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 102.



Ação Cultural na ocupação Prestes Maia (fevereiro, 2006). Disponível em: <http://integracaosemposse.zip.net>

Outros coletivos brasileiros também estão atentos a outras formas de reapropriação do espaço. O Grupo Poro, de Belo Horizonte, e Grupo de Interferência Ambiental, de Salvador, têm realizado intervenções e performances de caráter político e efêmero; ações que dialogam, de forma direta ou indireta, com um rico referencial conceitual, teórico e visual vindo das experiências artísticas dos anos 60, 70 e 80 no País, como os trabalhos de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Paulo Bruscky, e mais especificamente, com as intervenções urbanas em São Paulo, em fins da década de 70 e início dos anos 80, representadas por grupos como 3Nós3, Gextu, Manga Rosa, Viajou Sem Passaporte e Tupinãodá⁹. Trabalhos como *Jardim* (2004), do Grupo Poro, chamam a atenção para a tática de se recriar um espaço abandonado plantando flores de papel celofane vermelho nos canteiros das ruas de Belo Horizonte. *Jardim* é uma intervenção que ocupa o território com uma grande sutileza poética, ao espalhar “manchas de cor no cinza indistinto da cidade”¹⁰.

⁹ De um modo geral, inclui-se na atuação social e coletiva na arte brasileira, por exemplo, o Movimento Antropofágico, as *Experiências* de Flávio de Carvalho nos anos 30 e 50, o Neoconcretismo, o poema-processo, a Tropicália, e a Nova Objetividade.

¹⁰ GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, abril e maio, 2005.



Grupo Poro (Belo Horizonte). *Jardim* (2004). Foto: Grupo Poro.



Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Salvador). *Caramujo* (2005, Recife). Foto: Grupo de Interferência Ambiental.

Atua o social, coletivismo, rela o entre práticas est ticas e vida cotidiana são preocupa es antigas nos domínios da arte. As redes colaborativas dos coletivos apresentam similaridades e influências de diversas práticas artísticas e ativistas mapeadas no século XX. Essas referências podem ser encontradas, por exemplo, nas vanguardas no início do Século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo russo, passando por outras manifesta es do pós-guerra, como o Grupo CoBrA (1948-1951), a Internacional Situacionista na França (1957-1972, e sua contribui o com pelo menos duas práticas bastante difundidas entre os coletivos: os métodos de *d tournement* e a teoria da deriva), a contracultura nos anos 60 (representada por grupos como o Provo holandês, os Yippies e os Diggers nos Estados Unidos), o Grupo Fluxus, o legado da Arte Conceitual com a “desmaterializa o do objeto e sua rematerializa o no mundo das idéias”, os *samizdat* (publica es independentes distribuídas na Rússia e leste europeu nos anos 60), o método *cut-up* de William Burroughs e Brion Gysin, a *Mail Art*, o *Punk*, o *graffiti*, o Neo smo, a arte ativista norte-americana dos anos 80, com o enfoque nas questões de g nero, raça, memória e desigualdade, produzida por coletivos como ACT-UP, Gran Fury, Group Material, Guerrilla Girls, REPOHistory e outros, as festas de rua do Reclaim the Streets!, os festivais de “M dia Tática” nos anos 90 e sua contribui o para o uso político e recombinante da tecnologia, o *Culture Jamming* e suas táticas de interven o em *outdoors* publicitários, a produ o de teatros de guerrilha e a

veicula o de *pranks*¹¹ midiáticos na imprensa, direcionando suas críticas para as questões do consumo e das grandes corpora es (trabalhos realizados por organiza es e artistas norte-americanos e canadenses, como Billboard Liberation Front, Jorge Rodriguez-Gerada, Carly Stasko, Ron English, Adbusters Media Foundation, Joey Skaggs e Reverend Billy and The Church of Stop Shopping).



Billboard Liberation Front (São Francisco, EUA). *Am I Dead Yet?* (*outdoor* alterado, 1997). Disponível em: <http://www.billboardliberation.com/deadyet.html>.

Diante dessa extensa linha genealógica, a arte-ativista encontrou, em diferentes períodos, vestígios, experimenta es e significados que superassem a sua recodifica o pelo capital, interferindo no campo da cultura como um local de ruptura e conflito. Uma arte ativista   também uma resposta crítica ao culto modernista do artista individual e de sua separa o social, suprimindo a contempla o passiva e estritamente espetacular de uma obra. Não     toa que a dilui o da autoria vem sendo constantemente reafirmada e desconstruída por esses grupos como uma estratégia de garantia da eficácia intervencionista em esferas antag nicas, seja por meio de um trabalho an nimo, ou baseado na utiliza o de nomes múltiplos e mitos coletivos, como Karen Eliot, Luther Blissett ou Monty Cantsin¹².

Atuar coletivamente significa agir no campo da transversalidade, o que significa produzir formas de subjetividade, trabalhar com a coopera o e o predomínio de interconexões múltiplas, fluídas e mutáveis, num intenso processo de desterritorializa o e reterritorializa o das rela es sociais.   necessário ressaltar que essa transversalidade implica, por exemplo, em possíveis articula es com a tecnologia e a ciência, assim como

¹¹ "Trote" seria uma tradu o aproximada para o termo *prank*. Artistas como Joey Skaggs, e mais recentemente, os ativistas norte-americanos do The Yes Men, veiculam notícias falsas na m dia ou, no caso do The Yes Men, produzem *sites*-paródia de grandes corpora es, como o *site* da Organiza o Mundial do Comércio criado pelo grupo (<http://www.gatt.org>), e depois são chamados para entrevistas em universidades e redes de televisão fingindo ser representantes oficiais de organiza es.

¹² Para mais informa es sobre nomes múltiplos, ver: HOME, Stewart. *Neosm, Plagiarism & Práxis*. São Francisco: AK Press, 1995 e o Projeto Luther Blissett: <http://www.lutherblissett.net>. O uso de nomes múltiplos   também uma tática disseminada no campo político. A insurrei o Zapatista em Chiapas  , nesse sentido, um exemplo de como o nome de seu porta-voz, Subcomandante Marcos, tornou-se um nome coletivo na expressão "todos somos Marcos".

a produção de conhecimento autônomo, dialogando com públicos específicos ou de diferentes camadas sociais. Pelos menos dois exemplos recentes desse tipo de prática podem ser explicitados. O primeiro é uma prática de engenharia reversa, desenvolvida a partir das combinações entre arte, ciência e tecnologia e traduzida em obra conceitual, na qual o artista, como pesquisador amador, interfere intencionalmente em um sistema oficial controlado “pelo outro”. Esse tipo de trabalho encontra-se na instalação/performance *Free Range Grain*¹³ (2003/2004), do coletivo norte-americano Critical Art Ensemble com a artista e pesquisadora Beatriz da Costa. Usando o espaço de uma exposição de arte realizada na Áustria, o grupo montou um laboratório portátil de testes de Organismos Geneticamente Modificados (OGMs), convidando os visitantes a participar da performance trazendo alimentos supostamente transgênicos e realizando testes de identificação. Para o Critical Art Ensemble, o trabalho objetiva examinar a relação entre as *commodities* alimentícias e as restrições quanto a importação de alimentos pela União Européia. Da mesma forma que barreiras econômicas são impostas por questões de segurança, recai a suspeita de que medidas de precaução não impedem a entrada de produtos transgênicos nos países europeus. Para Nato Thompson, um trabalho conceitual como *Free Range Grain* interfere nas premissas de como a ciência deve progredir, reelaborando um sistema, ou uma linguagem transformada em acontecimento social ou político. “Quando o Critical Art Ensemble insere suas próprias técnicas científicas caseiras no campo dos alimentos geneticamente modificados, o faz a fim de desafiar o papel dos indivíduos, das corporações e dos sistemas científicos que determinam as regras do jogo da biotecnologia”¹⁴.



Critical Art Ensemble (Nova York, EUA). *Free Range Grain* (instalação, Frankfurt, Alemanha, 2003). Foto: Norbert Miguletz; Schirn Kunsthalle Frankfurt.

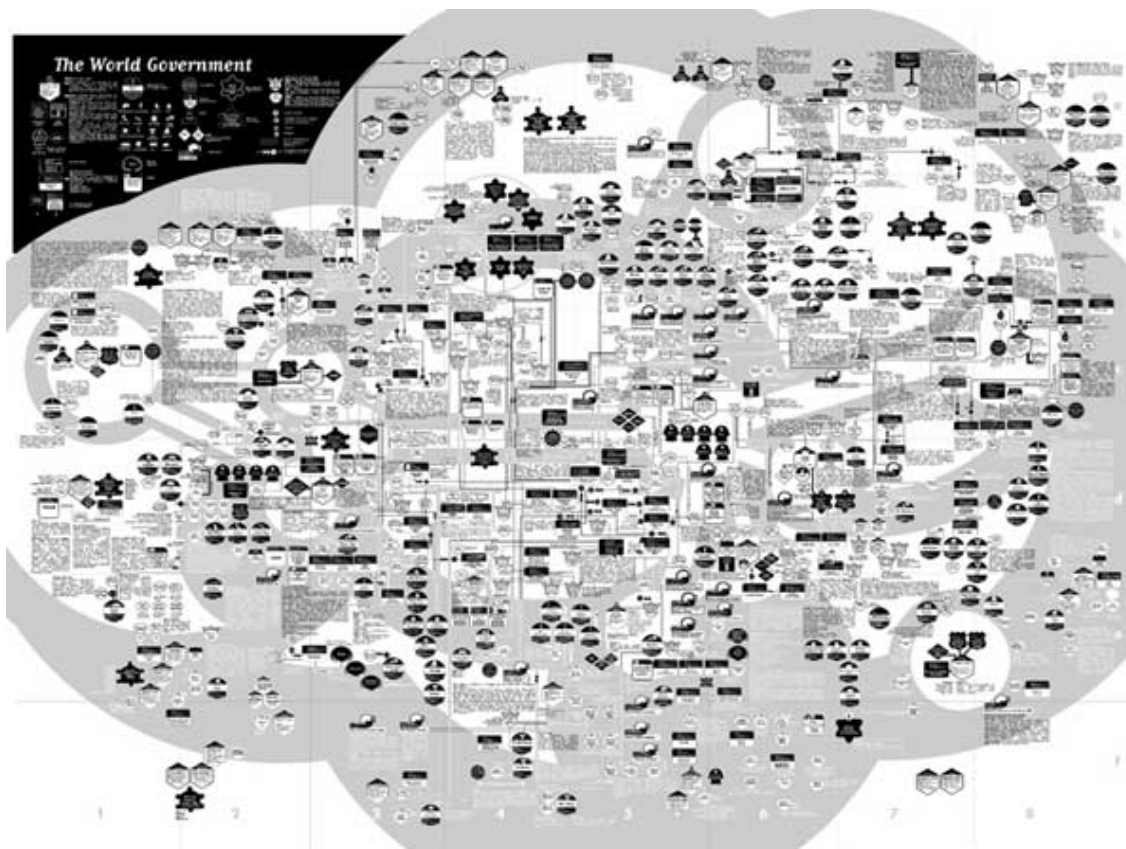
O segundo exemplo encontra-se nos termos de uma produção voltada para os domínios do biopoder, interessada em mapear o monopólio da informação agenciada pelo regime de produção da sociedade capitalista contemporânea. O coletivo francês Bureau d'études tem produzido cartografias como *The World Government*¹⁵ (ou “Governo Mundial”), que evidenciam redes de influência, sobretudo no poder tecnológico, midiático, burocrático e econômico, revelando conspirações entre os interesses das grandes corporações no controle da produção do entretenimento, do consumo, da biotecnologia e da indústria farmacêutica, enquanto outros trabalhos chamam a atenção para redes de conhecimento

¹³ Disponível em: <http://www.critical-art.net/biotech/free>

¹⁴ THOMPSON, Nato. “Trespassing Revelance”, in SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 17.

¹⁵ Disponível em: <http://ut.yt.t0.or.at/site/images/BUREAU%20D%20ETUDES%20-%20PDF/1.2%20world%20government%20ang/3worldGov2004.pdf>

alternativos de poder e movimentos sociais. As complexas linhas e estruturas de poder abordadas por esses mapas levantam não são a possibilidade de uma pesquisa aut noma sobre esses assuntos, como também sintetizam aquilo que Fredric Jameson chama de “mapeamento cognitivo”, no sentido de permitir “a representa o situacional por parte do sujeito individual em rela o àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepens vel, que   o conjunto das estruturas da sociedade como um todo”¹⁶.



Bureau d' tudes (Paris, França). *The World Government* (2004).

  na invisibilidade dessa “totalidade mais vasta” abordada por Jameson que a concep o p s-modernista de um capitalismo voltado para a informa o se alastra, na ascensão da média, da sociedade do espetáculo, da indústria da propaganda, da constru o de marcas globais e da cria o de “mundos”. Mas   também nesse campo da “interferência cultural”, ou *Culture Jamming*, traduzido pelo rompimento simbólico e pelo desvio da linguagem corporativa, tanto no nível espacial (esfera pública), como no nível subjetivo (*meme*, ou unidade de transmissão de cultura), que certos coletivos buscam trabalhar, convertendo-se em manipuladores de mensagens e signos.

Foi no espaço de uma famosa praça em Viena, a *Karlsplatz*, que o coletivo europeu 0100101110101101.org. montou ilegalmente um container de 13 toneladas associado   megacorpora o de calçados Nike. O Projeto, intitulado *Nike Ground*, anunciava a altera o do nome da praça para “*Nikeplatz*” e a instala o de um monumento gigante simbolizando um *swoosh*¹⁷ vermelho. Durante outubro de 2003, o coletivo organizou performances, criou um *site* sobre o trabalho¹⁸ e veiculou campanhas publicitárias

¹⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 77.

¹⁷ Swoosh simboliza tanto a marca do t nis Nike, como a gíria norte-americana para “movimento no ar”.

¹⁸ <http://www.nikeground.com>

anunciando a constru o de monumentos Nike nas principais capitais do mundo. Dias depois, a imprensa local recebeu centenas de reclama es vindas dos moradores locais, perplexos com a instala o do container e com a “venda” da praça para uma multinacional. A Nike ameaçou entrar com uma a o legal, acusando os realizadores do projeto de infringir as leis de *copyright*. A interven o, obviamente, não passou de um *prank* artístico e midiático com a finalidade de assinalar a coopta o da arte e do espaço pelas estratégias corporativas de *marketing*, usando a cidade como “um palco para uma enorme performance urbana, um tipo de show teatral para um público inconsciente, produzindo uma alucina o coletiva capaz de alterar a percep o das pessoas da cidade em sua totalidade e de forma imersiva”¹⁹. Interven es como a *Nike Ground* mostram como as representa es da realidade e da verdade são parciais e motivadas, considerando também a atua o dos cidadãos e suas liga es afetivas com os espaços, reagindo   configura o corporativa do território urbano.



Nike Ground (2003), projeto do coletivo 0100101110101101.org. Ao lado, imagem do projeto para o monumento falso em *Karlsplatz*. <http://0100101110101101.org/home/nikeground/index.html>.

Deste modo, podemos afirmar que o processo de privatiza o do espaço público, reformulado de acordo com a economia simbólica,   somente uma das consequências de uma arquitetura globalizada. Mas esse espaço, para os ativistas, não   apenas determinado pelas estratégias corporativas de poder, mas também da maneira como algumas táticas são aplicadas nesses domínios. Em Barcelona, o coletivo Yomango   uma dessas iniciativas de inser o ativista dentro dos aspectos do consumo, ordenando uma livre circula o de bens e de desejos, opondo-se   comodifica o das subjetividades reproduzidas pelo capitalismo e sua produ o de identidades reificadas. O coletivo, que pretende tornar-se uma organiza o global,   composta por artistas, estudantes, ativistas e outros interessados nas a es de *mangar*, gíria espanhola para “afanar”²⁰. Performances como a *Yomango Tango*²¹, realizada nos dias 20 e 21 de dezembro de 2002 em solidariedade   revolta argentina que, naquele ano, comemorou um ano de existência, são interven es criativas e formas de “desobediência social” bem-humoradas, conduzidas pela natureza de gestos subversivos. Dentro da loja de uma rede mundial de supermercados, localizada no centro de Barcelona, os artistas-ativistas do Yomango realizaram um protesto festivo que incluiu casais dançando tango ao redor das prateleiras e o furto cuidadoso de garrafas de champanhe. No dia seguinte, as garrafas foram

¹⁹ <http://0100101110101101.org/home/nikeground/story.html>

²⁰ *Mango*   também o nome de uma famosa grife de roupas na Espanha.

²¹ Disponível em: <http://sindominio.net/lasagencias/yomango/es/acciones/yomangotango.htm>

abertas em uma agência do banco Santander (um dos grupos financeiros responsáveis pela crise argentina) aos gritos de “que se vão todos! Começando pelas multinacionais e pelos bancos”.



Yomango (Barcelona, Espanha). *Yomango Tango* (20 e 21 de dezembro de 2002). Disponível em: <http://www.sindominio.net/lasagencias/gallery/yomangotango>.

A es como as do Yomango, e de outros coletivos aqui esboçados, são modelos de como diferentes linguagens visuais podem recuperar o rumo de uma prática social, participativa e aut noma. Tendo como base o trabalho coletivo e suas redes horizontais de relacionamento e de cria o, o ativismo cultural sintetiza o hibridismo entre arte e política, criando territórios de conhecimento, zonas aut nomas temporárias e condi es de interven o no contexto urbano, além de propor uma maior liberdade de cria o desvinculada do sistema institucional de arte. Sua est tica relacional só pode ser julgada e compreendida com base nas rela es humanas.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupa o Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs). *Modos de Hacer: Arte crítica, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLOCK, Ren  e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativit t*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 01/05-17/07, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Inven o do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. “Observations on Collective Cultural Action”. Disponível em: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>.
- DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, in *Conversões: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p.219-226
- DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993.
- FELSHIN, Nina. *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.
- FOSTER, Hal. *Recodifica o: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulistana, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Coll ge de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, abril e maio, 2005.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HOLMES, Brian. "The Flexible Personality: For a New Cultural Critique". Disponível em: <http://www.16beavergroup.org/pdf/fp.pdf>.

_____. "Cartography of Excess. Bureau d'Études & Multiplicity". Disponível em: http://distributedcreativity.typepad.com/on_collecting/files/CartographyofExcess.pdf

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KELLY, Susan. "The Transversal and the Invisible: How do you really make a work of art that is not a work of art?". Disponível em: http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.pdf.

NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Londres: Verso, 2003.

PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34: EXO experimental org., 2005.

SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004.

SLATER, Howard. "The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art". Disponível em: <http://www.infopool.org.uk/hs.htm>.

STIMSON, Blake e SHOLETTE, Gregory. "Periodising Collectivism". Disponível em: http://www.gregorysholette.com/essays/docs/01_periodising.pdf

WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990.

Nota dos Editores

Os artigos publicados em LINGUAGENS não refletem opinião ou concordância da equipe editorial da revista, sendo o conteúdo e a veracidade dos artigos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Os autores ao submeterem os artigos a LINGUAGENS consentem no direito de uso e publicação dos mesmos por meios eletrônicos e outros (eventualmente em parcerias com terceiros), com finalidades acadêmicas, culturais e artísticas, de debate e divulgação de informação. Ou seja, os artigos publicados passam a fazer parte do acervo de LINGUAGENS.