

## “Artevismo” Alimentar

Elaine de Azevedo<sup>1</sup>

Yiftah Peled<sup>2</sup>

**Resumo** Discussões sobre arte social e ativismo político, cultural e alimentar são a base deste estudo, que objetiva explorar o “artevismo alimentar”, definido como práticas artísticas, críticas e/ou dialógicas que incorporam o ativismo alimentar inspirado por questões políticas ou socioambientais. Para cumprir esse objetivo, o presente artigo menciona autores que discutem arte social, estudos sobre o ativismo alimentar e projetos de artistas contemporâneos que usam a alimentação e o ativismo alimentar em suas poéticas. A ideia é explorar métodos criativos de abordar questões socioambientais, bem como enfatizar a possibilidade de deslocar problemas que aparentemente pertencem a uma disciplina específica para um espaço de ambiguidade.

**Palavras-chave:** arte social; sociologia; metodologia; ativismo alimentar.

### FOOD ART-VISM

**Abstract** *Discussions on social art and cultural, political and food activism are the basis of this study. This article aims to explore the food art-vism, defined here as critical and/or dialogical artistic practices that incorporate food activism or feeding inspired by political or socio-environmental issues. To achieve that goal, this*

1 Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – Brasil - elainepeled@gmail.com

2 Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – Brasil - wyiftahpeled64@gmail.com

*article refers to authors involved in the discussion on community-based artistic projects, relational and dialogical art, as well as studies on food activism and contemporary artists that incorporate that theme in their projects. Our idea is to bring up more fluid and creative methods to approach social and environmental matters and to emphasize the possibility of moving problems that apparently belong to specific subjects to an space of ambiguity.*

**Keywords:** *social art; sociology; methodology; food activism.*

## Introdução

Com um pé na arte e outro no mundo do ativismo político (...).  
(Felshin, 1996: 9)

O ativismo político ganhou espaço na década de 1960, como uma perspectiva porosa e criativa de fazer política, na qual todos os espaços – comunitários, públicos, cotidianos e íntimos – foram legitimados como cabines eleitorais e campos de ação política. As diferentes formas de mobilização e contestação social dessa época – protestos antiguerras, a favor da liberdade de expressão e de apoio a movimentos ambientais e sociais das minorias étnicas, raciais e sexuais –, utilizando os emergentes meios de comunicação em massa, questionavam as formas de autoridade, valores e instituições do *establishment*. Valores utópicos modernistas, principalmente aqueles que padronizavam tendências sob uma perspectiva universal ocidental, foram questionados, e pode-se dizer que os espaços das grandes projeções futuristas aliados à racionalização dos espaços públicos foram sendo gradual e paralelamente tomados por ações políticas do cotidiano, cultivando as possibilidades e ações relacionadas ao local e ao presente.

Simultaneamente, foram despontando teorias sobre a cultura política contemporânea, permitindo assim o surgimento de novas abordagens para o estudo das ciências sociais. Ulrich Beck (1997) propõe a “subpolítica”, um desdobramento não institucional do político, que leva a um compartilhamento de poder estabelecido entre esferas políticas formais e informais, entre o governo e a sociedade. Anthony Giddens (2002) define como “política-vida” – ou políticas emancipatórias – as ações que se referem a formas de ativismo por meio das quais o âmbito pessoal torna-se político. Edgar Morin (2002) fala em uma “antropolítica”, que remete a uma prática política civilizatória colocada sob o domínio da humanidade a serviço do planeta. Por último, mas não menos importante, o discurso das “micropolíticas” dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) desloca o poder para as mãos dos indivíduos, grupos e organizações.

Essas teorias apontam atores individuais e coletivos que exercem influência e fomentam o fortalecimento da cidadania dentro de microestruturas decisórias e descentralizadas, essenciais para promover mudanças sociais. São atores externos às arenas formalmente designadas como políticas e executadas por agentes tradicionalmente legitimados, como os partidos políticos, os sindicatos e o parlamento. Beck (1997: 29) enfatiza que, se os “relógios da política” pararem nessas arenas políticas formais, “o político, como um todo, para de funcionar”. O político contemporâneo, para além daquele indivíduo que participa ativamente de políticas partidárias, assume o papel daquele que influencia a opinião de um grupo em favor de uma ideia, construindo conjuntamente a opinião pública e propondo intervenções dialógicas.

A arte social e o ativismo cultural – formatos híbridos de ativismo político desdobrados em práticas interdisciplinares e estratégias artísticas – inscreveram a arte nessa história e em contextos sociais e políticos específicos como uma forma de estetizar a política e a ação social.

Para além do ativismo cultural, em Felshin (1996), outras propostas artísticas serão mobilizadas neste artigo para ajudar a compreender o que se pode chamar de “arte social”, como: a estética relacional, em Nicolas Bourriaud (2009a); a estética social, em Lars Bang Larsen (2000); o contexto dialógico da arte, em Kester (2004); a “*new genre public art*”, em Suzanne Lacy (1995); a “*littoral art*”, em Bruce Barber (2013); a “*art in the public interest*”, em Miwon Kwon (2002); além de outras propostas como “*community-engaged art*”, “*community (based) art*”, “*social justice art*”, “*social practices*”, “*experimental dialogic art*”, “*participatory, interventionist, research-based e collaborative art*”.

O artevismo alimentar, uma tentativa de discutir conjuntamente arte social e comida, é definido neste artigo como práticas artísticas participativas e dialógicas que incorporam a alimentação e algumas manifestações de ativismo alimentar. Para cumprir esse objetivo, foram mobilizados, além dos autores acima, estudos que se debruçam sobre o ativismo alimentar e projetos de artistas contemporâneos que utilizam tais práticas em suas poéticas.

## Arte com engajamento social

Artistas não só criam, mas também criam mudanças importantes.  
(Nato Thompson, 2012: 34)

É crescente o número de artistas que se propõe a mobilizar assuntos atuais em suas ações e projetos, fugindo do âmbito das galerias e espaços de arte para a esfera pública, onde buscam essencialmente problematizar relações sociais (e

não necessariamente encontrar resoluções para problemas sociais), assim como fazem os sociólogos.

Em 1974, os artistas e estudiosos de sociologia Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot decidiram constituir um coletivo de arte sociológica, uma estrutura de ligação entre a arte e a sociedade para acolher o fato sociológico como tema fundamental de pesquisa e prática artística, com a proposta de elaborar uma teoria sociológica da arte. O coletivo pretendia recorrer à teoria e aos métodos de estudos sociais e, ao mesmo tempo, criar um campo de investigação e de experiência para a teoria sociológica. A arte foi apresentada em um contexto sociológico e havia um anseio de atrair a atenção dos canais de comunicação e difusão – uma nova perspectiva na história da arte –, o que implicaria uma nova prática artística. A proposta desse coletivo de arte sociológica era distinguir-se da sociologia da arte e pôr em discussão as superestruturas ideológicas, o sistema de valores, as atitudes e mentalidades condicionadas pela massificação da sociedade<sup>3</sup>. Entretanto, o foco do coletivo acabou se restringindo a ações de críticas ao mercado e ao circuito institucional da arte.

Em 1977, o Artist Placement Group promoveu uma arena de discussão entre artistas e os ministérios da Saúde, Juventude e Bem-Estar, do Interior e da Educação e Ciência, na Alemanha. Os artistas propunham que o governo alemão adotasse artistas em seus departamentos como consultores e observadores das atividades diárias dessas instituições públicas. O argumento era de que tais instituições eram dominadas pelos interesses de curto prazo da indústria e do governo (Kester, 2004). Assim, para além de ações vinculadas ao progresso e bem-estar monetário, os artistas proporiam processos e ideias imaginativas de longo prazo, chamadas por Latham (*apud* Kester, 2004: 62) de “*art of implementation*”.

Movimentos e práticas artísticas precursores iniciados na década de 1990 – como o Dadaísmo; o Fluxus; a escultura social de Joseph Beuys; os *happenings* de Allan Kaprow; as intervenções de Gordon Matta-Clark; o movimento Tropicália, de Lygia Clark e Hélio Oiticica; o *community based public art*, de artistas como Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles e Rick Lowe – contribuíram para expandir as formas de atuação dos artistas e suas poéticas (Pastenak, 2012).

---

3 Conforme os *Manifestos da Arte Sociológica*, publicados entre 1974 e 1977 por Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot. Disponível em: <[http://webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/textes\\_critiques/textes\\_divers/2manifeste\\_art\\_socio\\_en.htm#text](http://webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_en.htm#text)>. Acesso em: 7 maio 2014.

Essas práticas de ativismo cultural mescladas com o movimento de contracultura dos anos 1960, e posteriormente institucionalizadas, foram essenciais para diluir as fronteiras entre política, cultura, arte e vida. O contexto em si – a crise da aids, a violência contra mulheres, o sexismo, a imigração ilegal, o racismo e os impactos ambientais, os movimentos em favor dos direitos civis – evidenciava as metodologias, estratégias e objetivos ativistas como uma urgência democrática que possibilitou voz e visibilidade aos marginalizados. Um público mais heterogêneo e amplo ganhou novas oportunidades de se conectar com a arte (Felshin, 1996). Os artistas ampliaram suas formas de atuar, sendo necessária a redefinição do espectador da arte e também das fronteiras das poéticas artísticas, como se pode ver nos exemplos de intervenções artísticas/ativistas descritos a seguir.

Em 2008, o artista Pedro Reyes coletou 1.527 armas doadas por residentes de Culiacán, uma cidade mexicana conhecida pelo alto índice de homicídios relacionados ao tráfico de drogas. Em troca das armas, o artista ofereceu cupons para a obtenção de eletrodomésticos em lojas locais. As armas, derretidas, foram transformadas em pás e distribuídas a uma série de instituições de arte e escolas públicas, onde adultos e crianças assumiram a tarefa de plantar 1.527 árvores em espaços públicos da cidade (Thompson, 2012).

Um barco registrado na Holanda, onde a prática de aborto é legalizada, navegou em águas internacionais de países que não aprovam a prática, oferecendo serviço de aborto assistido por profissionais da saúde. A intervenção ganhou o nome de Atelier Van Lieshout e foi realizada pela organização Women on Waves, fundada em 2001 pela médica Rebecca Gomperts (Thompson, 2012).

Kester (2004) descreve outro projeto, o *Intervention to Aid Drug-Addicted Women*, desenvolvido pelo grupo austríaco WochenKlausur, em 1994. O coletivo de artes promoveu vários cruzeiros em um lago na Suíça – com a presença de profissionais do sexo usuárias de drogas, políticos, jornalistas e ativistas – para discutir a política de drogas local e a problemática dessas mulheres que optaram pela prostituição para manter seus vícios e que estavam sem lugar para morar e sendo assediadas por clientes e pela polícia local. A ideia do coletivo foi fomentar um processo criativo para solucionar o problema na forma de uma intervenção concreta e dialógica. Em vez de materiais de arte – mármore, tintas, telas –, foram utilizadas relações sociopolíticas.

O projeto da artista Amal Kenawy, *Silence of the Lambs*, foi uma intervenção pública em uma esquina congestionada no Cairo, Egito, em 2009, onde as pessoas foram convidadas a engatinhar na rua, numa atitude crítica à submissão

da população às regras autocráticas do então presidente Hosni Mubarak. A *performance* foi uma irônica precursora da Primavera Árabe.

O coletivo norte-americano The Yes Men é formado por Andy Bichlbaum e Mike Bonanno, dois interventores culturais que, por meio de ações midiáticas, evidenciam diferentes problemas socioambientais. A dupla pratica o que chama de correção de identidade, fazendo-se passar por porta-vozes de organizações proeminentes e indivíduos famosos. Em uma de suas intervenções, Bichlbaum concedeu uma entrevista ao vivo à rede britânica BBC como se fosse representante da Dow Chemical, que havia comprado a Union Carbide, empresa responsável pelo desastre químico em Bhopal, na Índia, em 1984, no qual um vazamento de gás afetou milhares de pessoas. Na entrevista, ele prometeu indenizar todas as famílias atingidas pelo acidente industrial. Em minutos, o valor de mercado da empresa americana caiu 2 bilhões de dólares. O grupo mantém o Yes Lab, um laboratório de ideias e treinamento para ajudar grupos ativistas e organizações a promover ações criativas e justiça social, a partir de seus objetivos específicos e locais<sup>4</sup>.

O projeto *Please Love Austria*, realizado pelo artista Christoph Schlingensief em uma praça no centro de Viena, em 2000, era composto de um contêiner de navio decorado com a frase *Ausländer Raus* (Fora, Estrangeiros), uma provocação ao partido de extrema direita *Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ)*, recém-assumido nas eleições austríacas. A *performance* contava com um grupo de estrangeiros aspirantes ao exílio austríaco provenientes de um centro de detenção local. Acomodados no contêiner, eles podiam ser observados e julgados pelo público numa dinâmica ao estilo Big Brother. Ao longo de seis dias, ao anoitecer, os dois indivíduos menos populares eram enviados de volta ao centro de detenção. O remanescente da sarcástica competição ganharia cidadania austríaca mediante um casamento arranjado. Durante o evento, Schlingensief, usando um alto-falante, provocava o público (grupos neonazistas, estudantes, grupos de partidos de esquerda e partidários do FPÖ), pedia fotos dos estrangeiros, emitia opiniões racistas e afirmava ambigualmente: "*This is a performance; this is the absolute true...*" (Bishop, 2012: 43).

Algumas características dessas propostas artísticas de intervenção na sociedade serão destacadas neste artigo com a contribuição de Felshin (1996), Kester (2004), Bourriaud (2009a), Thompson (2012) e diferentes autores compilados

---

4 O Yes Lab esteve recentemente no Brasil, oferecendo propostas de intervenção para grupos que se posicionavam contra a Copa do Mundo de 2014. Mais informações no *site* do coletivo: <<http://theyesmen.org>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

por eles. Naturalmente, nem todas as características são observadas em todos os projetos de arte social, e nem todas os definem, mas julga-se importante levantar aspectos didáticos que permitam uma maior compreensão dessas iniciativas interdisciplinares ainda em situação de construção conceitual.

## Arte como processos, diálogos e encontros

Eu não quero uma arte que aponte algo; eu  
quero uma arte que se torne algo.  
(Tania Brugera *apud* Thompson, 2014: 21)

Apesar da crescente inserção dessa modalidade de arte em programas acadêmicos, tais práticas são ainda desconhecidas e causam estranheza mesmo entre entusiastas e especialistas da arte. Para Pastenak (2012), por não fazerem parte do circuito formal e comercial da arte, os eventos que abordam a arte social<sup>5</sup> ainda são poucos e falta a construção de uma linguagem crítica comum, além de uma documentação histórica abrangente sobre a temática.

Os exemplos acima evidenciam que a arte social pode ocorrer em variados lugares, públicos e privados, não necessariamente naqueles legitimados como “espaços de arte”. Museus e galerias de arte, muitas vezes relacionados a colecionadores e negociantes abastados e a arenas que abrigam um tipo de elitismo esnobe, passam a ser questionados em um momento que exige experiências artísticas mais igualitárias e acessíveis. Assim, diversos locais, inclusive museus e galerias, podem ser transformados em um campo fértil de experimentações sociais que escapam à uniformização dos comportamentos e abrem espaço para práticas de sociabilidade.

O processo tende a ser assumido como práticas interventivas com uma temporalidade particular; um tempo presente relacionado a um momento ou lugar específico<sup>6</sup>. As ações podem ocorrer na forma de eventos e *performances* efêmeros ou sob uma perspectiva temporal que transcende a finitude. Nesse caso, Kester (2004: 15) propõe uma redefinição da experiência estética como uma “*durational experience*”, não instantânea. Mesmo assim, muitas dessas formas artísticas susci-

5 Merecem ser mencionadas iniciativas como a Creative Time Summit, uma conferência anual sobre arte e justiça social, realizada desde 2009, que premia projetos de arte social com o Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change. O evento assume temáticas como *The Curriculum at la Biennale di Venezia* (2015), *Summit: Stockholm* (2014), *Art, Place, and Dislocation in the 21st Century City* (2013), *Confronting Inequity* (2012), *Living as Form* (2011) e *Revolutions in Public Practice* (2010 e 2009). Mais informações em: <<http://creativetime.org/summit/overview>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

6 Assim, abre-se um diálogo com a *site-specific art* ou arte desenvolvida em/para um local específico.

tam encontros casuais e fortuitos, sob o signo de uma aparente indisponibilidade física, ao contrário do que ocorre em espaços como museus e galerias.

Além disso, a arte social utiliza, com frequência, estratégias informais e democratizantes de divulgação que subvertem as intenções e as mídias comerciais. São utilizados com frequência cartazes, filipetas, mídias sociais – chamadas comunitárias –, práticas jornalísticas e redes alternativas de comunicação.

Os projetos artísticos socialmente engajados incorporam múltiplas potencialidades de relações e propostas criativas de colaboração e cooperação entre artistas e coletivos de arte e entre artista(s) e o público, promovendo o que Bourriaud (1998: 16) chama de “*specific sociability*”. Com frequência, o visitante acaba sendo ativado e transformado em um participante/*performer*, sob a perspectiva da “artecipação”, conforme Peled (2013).

Tais práticas artísticas são consideradas um jogo cujas formas, modalidades e funções se ajustam a épocas e contextos sociais específicos. Trata-se de uma forma de fazer arte assumida por artistas que procuram construir seus modelos de ação dentro da realidade e das circunstâncias oferecidas pelo presente. Essa arte toma como referência relacional não mais o ser humano e as divindades/forças invisíveis da natureza ou o indivíduo e o objeto. As manifestações artísticas que interessam a este artigo buscam interações inter-humanas, de modo que as reuniões, encontros, manifestações, jogos, festas e todas as formas de relações humanas passam a se tornar interessantes como objetos estéticos, para além do consumo estético.

Essas práticas podem ser percebidas como processo e não como resultado orientado para um objeto. É recorrente o desejo de expandir as fronteiras estéticas e a ênfase em ideias que vão além da forma física ou da definição e da experiência visuais. Também é comum o uso de materiais baratos, reprodutíveis e impermanentes, e não prevalece a preocupação central de dispor obras de arte ligadas ao sentimento de aquisição de um território ou de resultados pictóricos, esculturais ou estéticos que estreitam o espaço das relações. A arte que enfoca as interações humanas passa a se constituir um interstício social e político, questionando as bases de uma sociedade civil que se desenvolveu a partir da ideia de propriedade e posse de território.

Esses ativistas culturais, ou *ativistas*, se tornam “provedores de contexto” mais do que “provedores de conteúdo”, para utilizar os termos de Kester (2004: 1). Seus trabalhos envolvem uma orquestração criativa de valores simbólicos ligados a experiências particulares e promovem encontros colaborativos que acontecem muito além das paredes confinadas das instituições formais de arte.



Pode ocorrer em diferentes espaços para além dos legitimados espaços comerciais ou formais da arte
As práticas têm uma temporalidade particular
Utiliza estratégias informais e democratizantes de divulgação
As práticas são tipicamente colaborativas
Estimula a participação e a socialização do público
Enfoca o processo e as interações humanas
Utiliza materiais baratos, reprodutíveis e impermanentes
Expande as fronteiras estéticas
Enfatiza ideias que podem ir além do objeto físico e da experiência visual
Demanda a construção de uma linguagem crítica comum e de uma documentação histórica abrangente

Felshin (1996), Kester (2004), Bourriaud (2009a), Thompson (2012)

**Quadro 1** - Resumo das características da arte social

## O ativismo alimentar

*Food for thought*<sup>7</sup>.

O ativismo alimentar é considerado por Rudy (2012) um dos movimentos sociais mais vibrantes da atualidade, que inclui discussões sobre multiculturalismo, sentimentos pró-imigração e justiça social com base na orientação sexual, identificação e ética animal.

Na realidade, o ativismo é um guarda-chuva que abriga diferentes movimentos que se debruçam sobre discussões de amplo alcance nas sociedades. Um dos motivos dessa inserção é a necessidade biológica de comer, que une fatalmente todos os seres humanos. E também a recente intensificação, ou pelo menos a maior expressividade, da ansiedade relacionada às incertezas e controvérsias em torno do tripé alimentação-saúde-doença. Um volume enorme de notícias sobre o tema da alimentação passou a ganhar espaço na grande mídia e na internet – a que tem acesso o público leigo da sociedade globalizada –, onde a circulação de informação é uma das características centrais. A frágil fronteira entre a categoria de alimentos saudáveis e a de alimentos que apresentam riscos é outra questão que impulsiona o ativismo. Para David e Guivant (2012), a alimentação é um dos meios mais democráticos pelos quais os riscos entram no cotidiano.

7 *Food for thought: Anything that provides mental stimulus for thinking.* Definição disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/food+for+thought>> Acesso em: 7 Out 2015.

Para além dos riscos alimentares contemporâneos, algumas das diversas premissas e lutas que os movimentos da comida como estratégia de mudanças sociais assumem são: o elitismo alimentar e a perspectiva de acesso ao alimento como direito humano em detrimento da condição de mercadoria ou privilégio; a segurança alimentar e nutricional; o desperdício de alimentos; o direito do consumidor/comedor e a qualidade dos alimentos; o conflito entre a conveniência e a qualidade alimentar dos produtos industrializados; as discussões que se debruçam sobre a (in)sustentabilidade e os impactos culturais, políticos e socioambientais do sistema agroalimentar moderno; a ética e o bem-estar animal; e a alimentação como construtora de simbolismo, como bem cultural e como estratégia de socialização. Outros temas transversais a tais temáticas, como a separação entre cultura e natureza e o antropocentrismo; as questões de gênero e o papel da mulher no cuidado com a alimentação; o feminismo e o retorno à culinária caseira (*homemade food*); a ecogastronomia e a gastronomia regional, tornam o ativismo alimentar um *melting pot* cultural. Outra questão que passa o ativismo alimentar remete à valorização do meio rural como local que abriga uma natureza pluridimensional e que pode produzir um senso de pertencimento, solidariedade e comunidade – ou a quebra desse sentido.

Dentro dessas abordagens dialogam variados movimentos e práticas alimentares. Os mais conhecidos são: a agroecologia e a agricultura familiar; a agricultura orgânica e outros sistemas sustentáveis (permacultura e agriculturas biodinâmica, natural, e ecológica); o comércio justo (*fair trade*); o *slow food*; o “locavorismo”; o vegetarianismo. Sob essas égides conceituais, novas qualidades caracterizam o alimento contemporâneo na ótica dos ativistas: ético, local, colonial, sustentável, tradicional, seguro e adequado, “amigo do animal”, só para citar alguns.

Projetos de artistas e ativistas que dialogam com tais abordagens interessam particularmente a este artigo e serão a seguir explorados. Durante o estudo, percebeu-se que outras formas de engajamento e preocupações sociais estão vinculadas a trabalhos e projetos de arte que se utilizam de alimentos e seus significados, apontando um caminho ainda mais poroso do que o projeto inicial dessa pesquisa conceitual previa.

## Artevismo alimentar

O pensamento se faz na boca.  
(Tristan Tzara, *Manifesto Dadá*, 1916)<sup>8</sup>

8 Referência disponível em: <<http://daliteratura.wordpress.com/2012/04/29/dadaismo-o-mais-radical-dos-movimentos-de-vanguarda>>. Acesso em: 4 jun. 2014.

Neste tópico será abordado um limitado número de práticas artísticas que se propõem a incorporar questões relacionadas ao ativismo alimentar. Naturalmente, não se tem a pretensão de esgotar a temática, mas de fazer um recorte da arte socialmente engajada e apontar um campo de estudos com significados peculiares, além de contribuições para a metodologia em Ciências Sociais quando esta se propõe a abordar questões sociais contemporâneas de maneira criativa e dialógica.

A abordagem de alimentação como construtora de simbolismo e relações e como processo de digestão de crenças e representações coletivas se dá exatamente na dimensão relacional, na comensalidade. As cerimônias sociais implicam quase sempre uma refeição compartilhada com um grupo, sejam eventos religiosos, políticos ou familiares. Essa abordagem remete primeiramente ao artista Gordon Matta-Clark – que em 1971 fundou o restaurante *Food*, em Nova York, onde os próprios artistas preparavam e serviam as refeições, funcionando como espaço de socialização – e ao artista Rirkrit Tiravanija – que organiza refeições em espaços de arte, onde o público é convidado a degustar os pratos preparados. Para Bourriaud (2009b), a proposta de Tiravanija não reside no prato, mas na interação dos comensais visitantes em espaços de sociabilização precários, porém eficazes porque privilegiam o contato humano, a sociabilidade e a efemeridade.

Na mesma perspectiva, no Brasil, o coletivo de artes carioca Opavivará! enfatiza a sociabilidade no ato de comer oferecendo almoços grupais e gratuitos, em espaços como praças públicas. Uma estrutura de cozinha é montada na “praça de alimentação” e os passantes são convidados a preparar e a consumir as refeições coletivamente. A refeição torna-se um momento de agregação social e de uma sociabilidade específica, invertendo a ordem do privado e familiar e da relação entre comida e condição econômica<sup>9</sup>.

No projeto *Banquetes*, um grupo também propõe refeições compartilhadas sobre mesas cuidadosamente colocadas em espaços públicos de Belo Horizonte, expandindo o espaço doméstico para a rua, ampliando arenas de vivência e de convívio das cidades e humanizando o meio urbano. O grupo tem um objetivo espontâneo: o de “tornar a vida melhor, dentro do que a cidade oferece (...)” (Ganz, 2008: 4). A ação favorece a ideia de ocupação de espaços modernistas assépticos e sem vestígios de ocupação; transpõe as fronteiras rígidas entre o público e o privado e faz “uma ruptura com o cotidiano de distanciamentos” (Canuto, 2008: 43).

9 Para aprofundar o trabalho do coletivo, consultar o site: <<http://opavivara.com.br>>. Acesso em: 3 maio 2014.

Peggy Diggs desenvolveu, em 1992, seu *The Domestic Violence Milk Carton Project*, que tinha como foco a conscientização sobre a violência doméstica contra mulheres e crianças. Diggs utilizou alertas e números de telefone para denúncia contra violência impressos em embalagens Tetra Pak de leite para conseguir penetrar em ambientes domésticos e “sagrados”, onde mulheres e crianças ficam vulneráveis, sem respeito ou possibilidade de defesa. O projeto teve início após o relato de uma vítima de violência que assassinou o marido em legítima defesa. Ela contou à artista que o único lugar aonde podia ir desacompanhada era o supermercado<sup>10</sup>.

Compactuando com Barthes (1979), para quem um item de comida constitui-se em um item de informação, pode-se analisar o projeto do artista italiano Maurizio Cattelan, de 1994. Ratos alimentados com queijo italiano *bel paese* foram vendidos como múltiplos de arte. Esse queijo, desenvolvido pelo italiano Egidio Galbani na primeira metade do século passado, foi inspirado na obra literária *Il Bel Paese* (O belo país), do abade Antonio Stoppani, publicada em 1873, que se dedicava a uma descrição detalhada e fiel da geografia e outras características da Itália. Ou seja, um alimento com um apelo local serve como crítica aos políticos; a entrega de um potencial cultural nas mãos de ratos.

A obra *Cloaca*, do artista belga Wim Delvoye, apresentada em 2000 no Museum of Contemporary Art (MuHKA), na Bélgica, consistia em uma máquina monumental composta de seis frascos de vidro interligados por cabos, tubos e bombas. A estrutura, um processador gigante controlado por unidades mecânicas e eletrônicas, recebia diariamente uma quantidade de comida que, ao passar pelos tubos e frascos, misturava-se a ácidos e enzimas, simulando o sistema gastrointestinal humano. Depois de aproximadamente dois dias, o resultado era uma pasta malcheirosa similar às fezes humanas. A comida era preparada por um renomado *chef* de cozinha, que, duas vezes ao dia, nutria o “bebê mecânico”, conforme descreve Fiers (2000). A obra causou grande consternação ao público, ao expor de forma espetacularizada o ato biológico digestório, até então íntimo e silencioso. O trabalho apelava para a ideia de que a comida de luxo, como qualquer outra, também se transforma em fezes, além de relacionar-se com as promessas da gastronomia contemporânea – inéditas sensações e inusitadas expectativas gustatórias –, expondo também resultados do processo de modernização ao forçar a máquina a se humanizar.

---

10 Informações disponíveis em: <<http://creativetime.org/projects/the-domestic-violence-milk-carton-project>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

No projeto *Restaurant*, de 1993, a artista Georgina Starr montou um texto sobre a angústia de comer só, para ser distribuído a clientes que fazem refeições em restaurantes sem nenhuma companhia. Em *Dining Alone*, do mesmo ano, a artista fez uma refeição sozinha em uma mesa posta às margens do rio Sena, em Paris. O trabalho pretendia levar à reflexão sobre a solidão dos centros urbanos e à descolagem da refeição como ritual social de compartilhamento.

O artista espanhol Fernando García-Dory atualmente concentra sua obra na relação entre arte e agroecologia, uma ciência que tem como foco o desenvolvimento rural sustentável e o fortalecimento das comunidades tradicionais – pequenos agricultores, quilombolas, indígenas, pescadores –, que procuram produzir alimentos autonomamente, sem a dependência tecnológica do sistema agroalimentar moderno. Seu trabalho assume a perspectiva do rural como espaço de promoção de solidariedade, de expressão de culturas, latentes ou expressas. Os traços distintos desse território que se opõe ao urbano estão ligados à origem camponesa, à compreensão da importância dos ciclos ecológicos e do contato com a natureza, à atividade manual, ao caráter artesanal e multidimensional da atividade profissional, à racionalidade familiar e também à opressão e ao desprezo que a classe camponesa e a agricultura familiar têm sofrido ao longo dos séculos (Azevedo; Pelicioni, 2012).

García-Dory (s/d: s/p) discute o pastoralismo, os povos rurais nômades e a dignificação do rural como forma de resistência ao domínio da natureza, uma “*unpossessed thing*” que ainda resiste à categoria de objetos que não se dobram totalmente aos caprichos e desejos do ser humano. Ao artista interessa a “terra suspensa entre natureza e cultura, a espera do ritual transformativo da posse” e como a cultura e a criatividade podem ser estratégias de preservação do meio rural (García-Dory, s/d). Em 2007, o artista organizou uma conferência com 200 representantes de comunidades nômades pastorais de 44 países. O projeto, que a princípio seria uma plataforma para discutir reconhecimento mútuo, resultou na criação do World Alliance of Mobile Indigenous Pastoralists (WAMIP), uma organização global que advoga em favor dessas comunidades em escala global. O artista coordena um grupo chamado Arts & Culture Commission of Rural Platform.

A temática de apoio a sistemas agrícolas sustentáveis mobilizou o projeto do grupo de pesquisa Diálogos entre Sociologia e Arte, da Universidade Federal do Espírito Santo, em sua linha Ativismo Alimentar e Ambiental. Com o objetivo de construir um mercado comprometido com a compra de alimentos locais e orgânicos, o grupo promoveu, durante a Semana dos Alimentos Orgânicos de 2014, em Vitória (ES), um encontro entre *chefs* de cozinha locais, potenciais consumidores desses alimentos, agricultores familiares orgânicos e representantes

de instituições públicas de fomento à agricultura familiar orgânica. A dinâmica dialógica Real(a)ção Ecogastronômica, evento no qual se discutiram formas de incentivo ao consumo de orgânicos em Vitória, foi intermediada por membros do grupo de pesquisa e pela *chef* Neka Menna Barreto. Durante a dinâmica, houve a preparação conjunta de uma sopa e foi oferecido aos participantes um macarrão em forma de pequenas letras para que escrevessem suas expectativas e vivências sobre o assunto. Ao final do evento, esse conjunto de palavras foi acrescentado à sopa consumida coletivamente.

O projeto *ArtBarns* envolveu um grupo de artistas internacionais e foi realizado em 1999 na floresta de Bowland, em Lancashire, no Reino Unido, região onde ainda se pratica uma agricultura tradicional de baixo impacto ambiental e o pastoreio de ovelhas. A proposta foi promover um diálogo com o projeto *Merzbarn*, iniciado pelo artista dadaísta alemão Kurt Schwitters na década de 1940, que o chamou de *lifework*. O artista utilizou materiais encontrados em um celeiro abandonado. Sua obra influenciou muitos artistas contemporâneos com suas experiências antifascistas e como artista imigrante na Inglaterra do pós-guerra. Além de uma homenagem a Schwitters, o *ArtBarns* foi proposto como uma intervenção artística e crítica para pensar problemas referentes à agricultura, com o objetivo de gerar apoio público para as comunidades agrícolas da região. Entre as propostas desenvolvidas, destacam-se: um projeto fotográfico em colaboração com os agricultores locais e o projeto *A Better Life for Rural Women*, desenvolvido pela artista nigeriana Mama Toro Adeniran-Kane e pelo artista inglês Nicky Fry, que aproximou imigrantes africanas que viviam em Manchester e os agricultores da floresta de Bowland. A ideia foi promover diálogos, a compra de alimentos *in natura* que faziam parte da dieta original dessas mulheres antes de emigrarem para a Europa, além de um projeto têxtil para a diversificação do uso de lã de ovelhas<sup>11</sup>.

O artista Jorge Menna Barreto, interessado em discutir agroecologia e seus desdobramentos na arte *site-specific*, propôs uma oficina no projeto *Bases Temporárias para Instituições Experimentais*, realizado em Curitiba (PR), em 2014, com apoio da Funarte. A oficina incluiu uma vivência de três dias em uma comunidade de agrofloresta e agroecologia vinculada à Cooperafloresta, no município de Barra do Turvo (SP). No local, o artista e os participantes conheceram e discutiram as práticas *site-specific* para além da arte, a partir do sistema de

---

11 *Artbarns: after Kurt Schwitters. International exhibition in celebration of the Merzbarn project by Kurt Schwitters in England, 1946/47*. Disponível em: <[http://www.littoral.org.uk/project\\_artbarn.htm](http://www.littoral.org.uk/project_artbarn.htm)>. Acesso em: 20 maio 2014.

cultivo agroflorestal. Como resultado dessa oficina, os participantes produziram materiais documentais para integrar o acervo temporário do projeto e propuseram diferentes intervenções ligadas à promoção das práticas de consumo de alimentos provenientes da Cooperafloresta.

A exposição *Vegetation as a Political Agent*, realizada na Itália entre maio e novembro de 2014, com curadoria de Marco Scotini, combinou obras artísticas, cinematográficas e arquitetônicas de catorze artistas internacionais. A mostra teve como objetivo investigar “as implicações históricas e sociais do mundo das plantas à luz do crescente clamor dos “*greens*”, percebido como agente de mudança em relação aos processos neoliberais atuais”<sup>12</sup>. A ideia foi inserir as plantas em um contexto histórico, para além da sua constituição biológica, considerando também os fatores sociais e políticos posicionados no cerne das primeiras formas de globalização econômica. As grandes plantações coloniais e o comércio marítimo dos séculos XVII e XVIII deram origem aos primeiros sistemas de controle de espécies e levaram ao surgimento de casos de desapropriação de terras e de exploração na busca de monopolização de especiarias. A exposição procurou lançar luz sobre as várias fases da história em que a vegetação serviu como símbolo de emancipação social. Dentro e fora dos muros do espaço expositivo foram exploradas, entre outras temáticas: a interação entre a agricultura e os movimentos populares; o papel do ativismo ecológico; a defesa de povos tradicionais rurais; os modelos de reciclagem de resíduos; o uso de OGMs e de sementes crioulas e seu impacto sobre a biodiversidade; as formas de colonização inversa (no caso, plantas africanas espalhadas pela Europa).

A artista austríaca Ines Doujak, em seu trabalho *Siegesgärten* (Jardins Victorianos), de 2007, examinou práticas neocolonialistas de biopirataria e seus efeitos destrutivos sobre as comunidades locais. O trabalho consistia em plantas cultivadas em um canteiro, no qual foram dispostos pacotes coloridos de sementes com informações sobre as consequências da exploração global, da dependência dos agricultores locais em relação às grandes corporações que vendem sementes e tecnologia agrícola, da engenharia genética e da monocultura. No verso dos pacotes havia imagens de *performances* praticadas em um cenário surreal que remetia à violência e ao estranhamento de corpos híbridos e modificados.

---

12 Artistas participantes da mostra: Ayreen Anastas & Rene Gabri, Imre Bukta, Amilcar Cabral, Filipa César, Critical Art Ensemble, Emory Douglas, Fernando García-Dory, Piero Gilardi, Daniel Halter, Adelita Husni-Bey, Bonnie Ora Sherk, Claire Pentecost, Marjetica Potrč, RozO (Philippe Zourgane & Séverine Roussel), Nomedá e Gediminas Urbonas. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/vegetation-as-a-political-agent>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

O grupo dinamarquês Superflex iniciou, em 2003, uma colaboração com agricultores cooperados que cultivam guaraná na Amazônia para produzir o refrigerante Guaraná Power, uma nova marca como resposta às atividades das multinacionais que produzem o refrigerante à base de guaraná. Essas empresas formaram um cartel cujo monopólio de compra da matéria-prima fez baixar o preço das sementes de guaraná em 80%, enquanto o custo dos refrigerantes aumentou.<sup>13</sup> O projeto chamou a atenção para a situação dos agricultores amazônicos na busca de soluções produtivas e sustentáveis e foi mostrado na Bienal de Veneza, de 2003, onde os artistas produziram, engarrafaram e distribuíram o refrigerante ao público. Entretanto, no Brasil, o projeto foi censurado pelo presidente da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 2006, que vetou sua mostra na exposição (Thompson, 2012).

Para problematizar a temática do direito humano à alimentação, os artistas David Burns, Matias Viegner e Austin Young criaram o projeto *Fallen Fruit*, em 2004. O projeto aborda uma ambígua e desqualificada legislação da cidade de Los Angeles que questiona a posse de árvores frutíferas, especialmente as que crescem em propriedades privadas e também os galhos com frutas que ultrapassam os muros particulares e alcançam as ruas. Quem tem a posse dessas frutas? O passageiro pode comê-las? Para encorajar o acesso gratuito ao que a natureza oferece, os artistas criaram e distribuíram um mapa com a localização das árvores frutíferas em um bairro da cidade. *Fallen Fruit* encorajou os cidadãos a considerar as implicações dessa lei não aplicada e a explorar o bairro a pé, promovendo a socialização entre os moradores a pretexto de uma busca inusitada e peculiar – de direitos e de frutas. O mesmo grupo de artistas propôs outro projeto, *Public Fruit Jam*, que convida pessoas a levar frutas coletadas em seus quintais ou nas ruas para museus e galerias a fim de fazer geleia. Sem receitas, durante essa peculiar *jam session*, os artistas encorajam o público a trocar ideias de preparo e mistura de frutas coletivamente, promovendo sociabilidades, discutindo as noções de público e privado e fomentando um sistema de trocas e de investigação de novas maneiras de se relacionar com o meio urbano (Thompson, 2012).

No trabalho *El Paso*<sup>14</sup>, do artista Yiftah Peled, de 2005, visitantes da galeria, em Austin, Texas, foram incentivados a mastigar pedaços de chocolate e, em seguida, fazer uma doação adocicada de saliva sobre linhas de fronteiras dese-

13 Mais informações em: <[http://superflex.net/press/label/guarana\\_power](http://superflex.net/press/label/guarana_power)>. Acesso em: 8 abr. 2014.

14 Imagens e informações em: <<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/elpaso.htm>>. Acesso em: 8 jan. 2014.



nhadas entre o México e os Estados Unidos, causando uma dissolução/digestão externa e o desmonte da geometria restritiva e excludente das demarcações entre os países. A escolha do alimento também não foi ao acaso. A proveniência do cacau, base do chocolate, é atribuída à América Central. A introdução do chocolate em todo o mundo ocorreu após a expansão colonial na América do Sul. Assim, o alimento tem livre acesso à mesma fronteira que, ironicamente, retém os indesejados imigrantes mexicanos.

O artista Cildo Meireles, em 1970, com suas *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola*, gravou informações e opiniões críticas nas embalagens de vidro retornáveis do refrigerante, utilizando o sistema de circulação de bebidas como instrumento de contestação. Em um dos símbolos mais potentes do imperialismo norte-americano, que pode ser questionado como rótulo de alimento, o artista carioca veiculou, durante a ditadura brasileira, a frase “*Yankees go home!*”. Ele utilizou o processo de decalque (*silk screen*) com tinta branca vitrificada, que só aparece quando a garrafa está cheia, pois a inscrição fica visível contra o fundo escuro do líquido<sup>15</sup>.

O fotógrafo Peter Menzel propôs, em 2011, uma interessante reflexão sobre a fome e a distribuição desigual de alimentos nas diferentes sociedades. Percorreu diversos países fotografando famílias e registrando sua dieta alimentar, a disponibilidade de alimentos e a despesa com a comida, durante o período de uma semana<sup>16</sup>.

Muitas instituições artísticas formais também têm explorado as fronteiras da arte e da alimentação, de forma a estreitar a relação com seu público e produzir encontros e reflexões sobre a cultura contemporânea. Um exemplo foram os *Encontros de Arte e Gastronomia* realizados no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2012, sob a curadoria de Felipe Chaimovich e do *chef* Laurent Suau-deau. Nesse evento, artistas e *chefs*, em dupla, ofereceram diferentes propostas. Algumas têm relação com a temática proposta neste artigo, como o Coletivo Opavivará!, já mencionado, e a artista Laura Lima, que serviu um banquete para os animais que normalmente são comidos, invertendo a relação entre comensal e comida e chamando a atenção para a perspectiva do vegetarianismo e do cuidado com os animais. Matheus Rocha Pitta realizou uma escultura com roupas recheadas de produtos industrializados que, somados, totalizavam o peso de um corpo, em alusão à origem e à qualidade dos alimentos. Rochelle

15 Mais informações em: <<http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/coca.htm>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

16 Ver fotos em: <<http://www.revelandoideias.com.br/fotografia/o-que-as-familias-ao-redor-do-mundo-comem-em-1-semana>>. Acesso em: 24 maio 2014.

Costi fotografou pratos de almoço de diferentes classes de trabalhadores, ampliando-os com a exuberância dos *outdoors* publicitários. A artista expôs, assim, a diferença de acesso aos alimentos por parte das diferentes classes sociais ainda existente na estrutura social brasileira (Chaimovich; Suaudeau, 2012).

## Problematização da arte social

A arte confere uma função de sentido e alteridade a um subconjunto do mundo percebido. A obra de arte, para aquele que a usar, é uma atividade de *unframing*, de ruptura de sentido, uma proliferação barroca ou um extremo empobrecimento, o que leva a recriação e a reinvenção do próprio sujeito. (Félix Guattari, 1992: 56)

Algumas das muitas questões que essa temática levanta são: Se tais projetos são analisados como arte socialmente engajada, por que muitas outras organizações sem fins lucrativos que fazem ações sociais não são incluídas como projetos artísticos? Qual o limite para ações formalmente políticas e sociais e aquelas designadas como artísticas?

Nato Thompson (2012) tenta responder a tais perguntas ao afirmar que o espírito participativo e colaborativo, o ativismo comunitário e o desenvolvimento de programações culturais como parte das operações de alguns projetos não formalizados como artísticos têm um *background* que deriva do campo das artes. Em tempos de dissolução de categorias e disciplinas rígidas e de superação da fragmentação do conhecimento almejando a complexidade, tal argumento pode ser considerado, no mínimo, controverso. A melhor resposta para tais questões parece ser na realidade muito simples: é arte quando artistas pensam as ações; assim como seria uma proposta sociológica ou educacional se sociólogos ou educadores a criassem. Ou seja, é preciso considerar a intenção por trás da criação.

Para Kelley (1996), a arte não deve ser vista como arte para ser significativa. Pode ser também vista como uma organização social ou uma proposta relacional. Além disso, é importante legitimar os variados circuitos especialistas que validam o que é considerado arte e que envolvem a documentação do projeto, uma escolha curatorial e dinâmicas performativas do artista, ou seja, sua declaração sobre a obra como arte. Na contemporaneidade, as molduras desse conceito têm se alargado consideravelmente.

Outra questão explorada por Chantal Mouffe (2013) refere-se às concepções de que formas mais tradicionais de arte não podem ser críticas e de que as instituições formais devem ser evitadas por artistas sociais. Para a teórica, o

abandono desses espaços institucionais vinculados à legitimação da burguesia inviabiliza a possibilidade de se construírem embates contra-hegemônicos, capazes de desarticular os elementos constitutivos do neoliberalismo e as molduras da sociedade de consumo. Ignorar e abandonar tais espaços destruiria as tentativas de transformá-los e impediria o reconhecimento da multiplicidade de caminhos abertos para o engajamento político. Para Mouffe (2013: 100), a estratégia é transformar esses espaços em “espaços públicos agonísticos”, ou seja, em terrenos de contestação da ordem hegemônica, como alguns projetos já vêm fazendo. A autora não ignora que os museus pós-modernos abandonaram a função de educar e conscientizar cidadãos a respeito dos problemas relacionados à cultura dominante. Ela reconhece que muitas instituições estão mais interessadas em megaexposições com apelo turístico, que visam ao consumismo e ao rentável retorno financeiro, contribuindo para a comercialização e a despolitização do campo cultural. Entretanto, Mouffe aponta instituições e iniciativas que atuam na contramão da ditadura do mercado de mídia global. Entre 2000 e 2008, o Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), sob a direção do então curador Manuel Borja-Villel, desenvolveu vários projetos baseados na pedagogia crítica, privilegiando jovens artistas e cenas culturais negligenciadas pelos grandes museus, e estabeleceu uma fértil relação entre práticas artísticas e os problemas sociais da cidade. Os projetos *in process Direct Action as one of Fine Arts* e *How do we want to be governed?* abordaram temáticas como desemprego, trabalho precário, imigração, gentrificação e revitalização urbana.

No Brasil, além de iniciativas “gastroartísticas” como as dos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo, acima mencionadas, destaca-se também a proposta educativa da 9ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre (RS), em 2013, que promoveu práticas educacionais de natureza dialógica e ética entre artistas, educadores, alunos, cientistas, agricultores, catadores de lixo e carvoeiros, entre outros atores sociais, sob o instigante título *Se o clima for favorável*. A bienal se comprometeu com uma perspectiva socioambiental de

(...) identificar, propor e direcionar mudanças nos sistemas de crenças e avaliações de experiências e inovações (...), articular questões ontológicas e tecnológicas por meio da prática artística (...) e especular sobre as bases que marcaram distinções entre descoberta e invenção, assim como os valores de sustentabilidade e entropia<sup>17</sup>.

17 Mais informações disponíveis no site: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/bienais/projeto-curatorial/4>>. Acesso em: 29 set. 2015.

Julga-se oportuno citar neste artigo as críticas endereçadas à arte socialmente engajada em Claire Bishop (2006). Para ela, as referências cristãs moralizantes presentes na arte social acabam banalizando a participação e trazendo uma forma de heteronomia à arte. A crítica de arte mostra simpatia à ambição das práticas artísticas sociais, mas enfatiza que o seu discurso vem se concentrando, principalmente, no processo e nas intenções do artista e nos efeitos sociais e éticos do projeto, em detrimento do impacto estético do trabalho. Bishop (2006: s/p) cita Rancière, para quem “a estética não precisa ser sacrificada no altar da mudança social (...)”. Outro problema que Bishop elabora diz respeito às formas de participação e colaboração com o público, que podem remeter a um tipo de manipulação egocêntrica do artista, que estimula os participantes a realizar um projeto, em vez de permitir que tal colaboração surja pelo consenso. A autora também enfatiza que a participação, como ação política, já foi apropriada pelos mecanismos de reprodução capitalista e pode não oferecer a democratização e o controle social que se esperam dos processos participativos. Claire Bishop finaliza mencionando que as melhores práticas colaborativas são aquelas que abordam uma atração contraditória entre a arte – marcada pela autonomia e pelo descomprometimento – e a intervenção social, proporcionando uma reflexão sobre essa antinomia, tanto na estrutura do trabalho como nas condições de sua recepção. Exemplos dessas práticas estão nos trabalhos do grupo The Yes Man e do artista Christoph Schlingensiefel (*Please Love Austria*), analisados anteriormente. Peled (2013: 34) endossa essa visão ao afirmar que “procuram-se poéticas contemporâneas que consigam trazer à tona as contradições que rondam a condição de autoria/poder num plano de ação que implique algum tipo de reciprocidade”.

A arte relacional em Bourriaud foi objeto de crítica de Friques (2013: 13), para quem “os “domínios de troca mais reforçam e reproduzem a lógica do capitalismo de consumo do que resistem ou propõem alternativas a ela”. O autor aborda especificamente a obra de referência da arte relacional de Titarvanija, que oferece refeições em espaços de galerias, promovendo contatos profissionais e a ideia de comunidade entre membros que já têm algo em comum: o interesse pela arte. A arte de Bourriaud (2009a: 22) se situa como lugar de “produção de uma sociabilidade específica”, porém pré-determinada e previsível, revelando ausência de conflito nas propostas artísticas. Nada mais adequado ao mercado das artes, conforme enfatiza Friques, que parece remeter a uma corrente de sociologia que insiste em resistir à lógica do capitalismo.

## Arte social e Sociologia

E como posicionar a arte social em relação à Sociologia? Essa questão foi certamente delineada pelo sociólogo Howard Becker<sup>18</sup>, quando procurado por um historiador de arte para opinar sobre o trabalho do artista alemão Hans Haacke<sup>19</sup>. Segundo o historiador, no meio artístico, Haacke era considerado um sociólogo e, desse modo, um *verdadeiro parecer sociológico* deveria ser emitido por Becker, que visitou a exposição de Haacke. Segue seu *parecer*:

(...) o trabalho de Hans é sobre a estrutura de poder do mercado de artes (...). Sua obra leva a uma conclusão definitiva para quem a vê: que o Museu de Arte Guggenheim foi construído sobre o suor de trabalhadores do Chile e de Angola e de outros lugares ao redor do mundo. O artista nunca diz isso, mas está lá; todo mundo vê e é claro que ele vê também. Então, isso é uma maneira de fazer as coisas diferentes do modelo científico clássico: “aqui é uma hipótese, aqui está a minha prova; QED”<sup>20</sup>.

Da mesma forma que muitos artistas se propõem a mobilizar problemáticas socioambientais em seus projetos, deslocando-se do âmbito das galerias e museus para a esfera pública, onde buscam, essencialmente, problematizar relações sociais e romper com a ideia de objeto de arte autônomo (inserindo-lhe dimensões sociais, como participação, colaboração, diálogo, efemeridade e localidade, entre outras), alguns sociólogos contemporâneos buscam dimensões sociais inerentes à obra de arte, que deixa de ser objeto intermediário para tornar-se mediador da ação social ou artística, assumindo-a sob a perspectiva de um *actante*, ou um ator não humano, de acordo com a perspectiva de Latour (2005). A arte é então percebida como uma ação coletiva que envolve atores humanos e não humanos.

Alguns sociólogos da Escola de Frankfurt, como Herbert Marcuse (1978: 117), atribuem à arte a capacidade de promover mudanças de consciência em homens e mulheres, “pressagiar possíveis verdades” e ativar o senso dormente dos indivíduos para a necessidade de mudanças. Segundo Latour (2014), por meio da arte é possível reconstruir a sensibilidade humana para perceber problemas

18 Entrevista concedida por Howard Becker a Hans Ulrich Obrist, em 20 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/obrist.html>>. Acesso em: 5 maio 2014.

19 Hans Haacke não se encaixa no que é considerado arte social, mas muitos de seus trabalhos revelam o funcionamento de estruturas sociais e criticam o contexto sociopolítico no qual a arte é exibida e comercializada.

20 QED: do latim *Quod erat demonstrandum* ou “como se queria demonstrar”.

socioambientais<sup>21</sup>. Apesar desses esforços de atribuir à arte um caráter altruísta, os projetos de artistas sociais apresentados neste artigo parecem menos ambiciosos e acabam por concentrar-se em promover interações face a face e microutopias, talvez como tentativa de evitar as sombras das grandes utopias e narrativas modernas.

A área da Sociologia que mais se aproxima dessa discussão é a Sociologia Visual, que tem por objetivo promover o estudo, a produção e o uso de informações e materiais visualmente orientados no estudo, na pesquisa e nas atividades aplicadas da Sociologia, com foco para a fotografia, o cinema e as imagens eletrônicas<sup>22</sup>. Ou seja, a Sociologia Visual tem como interesse principal a imagens e outros dispositivos visuais para analisar a sociedade e a cultura. Suas estratégias mais utilizadas enfatizam os aspectos retiniano, composicional e formal como elos de ligação entre arte e sociologia. Nessa “sociedade ocularcêntrica” de Campos (2011: 245), a visão e os seus auxiliares tecnológicos conquistaram uma gradual supremacia, subalternizando os outros canais sensoriais. Essa perspectiva positivista de que a imagem *não mente* é questionada por esse mesmo autor, para quem os registros visuais também podem ser vislumbrados como parciais, incompletos ou ficcionais; ou seja, as fotografias e os filmes expressam tanto os que estão diante da câmara como os que estão por trás dela, em um processo de construção social.

Campos (2011) ressalta também a escassez de referências às metodologias visuais nos manuais de métodos e técnicas de investigação. O autor enfatiza a dificuldade histórica e a resistência que se estabeleceram entre as Ciências Sociais e a imagem, sobretudo porque esta última é uma “entidade extremamente poderosa” capaz de gerar perturbação e violentas reações; por isso são inúmeras as tentativas de domesticação da imagem, e sua docilidade foi sempre “a ambição de regimes e de discursos hegemônicos” (Campos, 2011: 239). Os pesquisadores, amparados pelo aparato teórico-metodológico legitimado pela academia, apontam problemas nos modos mais heterodoxos e experimentais de fazer ciência, que conferem à imagem uma posição centrada em uma índole subjetiva, imprecisa e polissêmica, por isso mesmo renegada pelo aparelho científico. As raízes epistemológicas das Ciências Sociais representadas pelos métodos quantitativo (em Comte e Durkheim) e qualitativo (em Weber) não consideravam a imagem como código

---

21 Entrevista concedida por Bruno Latour a Felipe Reis, em 9 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/bruno-latour-antropologo-escritortemos-que-reconstruir-nossa-sensibilidade-14081447-ixzz3I1pwRMzo>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

22 Segundo a International Visual Sociology Association (IVSA). Disponível em: <<http://visualsociology.org/about.html>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

discursivo ou dado analítico. Assim, as Ciências Sociais sucumbiram à lógica positivista, que desacreditou a imagem, resgatada por subdisciplinas especializadas, como a Antropologia ou a Sociologia Visuais. Entretanto, no momento atual, a imagem e as plataformas audiovisuais têm despertado cada vez mais o interesse de alunos e jovens pesquisadores sociais, que sentem a necessidade de apelar às tecnologias audiovisuais no trabalho de campo (Campos, 2011).

Campos (2011: 253) enfatiza um momento propício de ruptura entre as “arcaicas fronteiras” construídas entre a imagem e a palavra, considerando a capacidade desta última de ser, como o verbo, também geradora de múltiplos sentidos:

Urge, por isso, longe de atitudes dogmáticas e de proposições arrebatadas de iconofobia ou de iconolatria, reequacionar o papel e o lugar das máquinas e das gramáticas visuais para a examinação e descrição do mundo. É isso que se exige a uma comunidade científica com capacidade reflexiva, perspicaz a monitorizar e reavaliar as suas práticas e doutrinas, suficientemente flexível para saber se adaptar a novos ambientes socioculturais e tecnológicos (Campos, 2011: 257).

## Considerações finais

A variedade de estratégias artísticas ligadas à alimentação aponta ironias, críticas e intervenções que demandam participação e revelam microutopias, em diversas formas que se debruçam sobre e com o local presente. O estudo pretendeu mostrar como os artistas estão propondo, por meio de suas poéticas, uma diversificação dos modos de vida existentes – usando, nesse caso, o alimento.

Nos projetos apresentados neste artigo percebe-se uma fértil interação entre a imagem, o conceito – *art/food for thought* – e os elementos participativo e processual. O que interessa centralmente são os recursos artísticos utilizados para compreender as ações humanas. Portanto, o que a arte social oferece à Sociologia é, além de uma metodologia criativa e interativa que objetiva transpassar o elemento visual, uma possibilidade de deslocar problemas que pertenciam a disciplinas específicas para um espaço de ambiguidade. O estudo aponta a tendência contemporânea de dissolução de demarcações disciplinares e permite questionar: Onde está a fronteira entre as ações sociais e políticas formais realizadas por sociólogos e aquelas designadas como práticas de arte socialmente engajada realizada por artistas?

Pensando em um ponto de tensão entre a arte mediada por objetos estéticos e a arte social, pode-se dizer que esta assume maiores riscos, uma vez que

só se efetiva mediante a penetração da obra na vida real, ou seja, se interações propostas acontecem.

Nesse sentido, essa arte é eminentemente sociológica e deve interessar cada vez mais à área de metodologia das Ciências Sociais, além de tornar mais porosos os estudos da Sociologia Visual.

## Referências

- AZEVEDO, Elaine de; PELICIONI, Maria Cecília Focesi. Promoção da Saúde, Sustentabilidade e Agroecologia: uma discussão intersetorial. *Saúde e Sociedade*. São Paulo, v. 20, 2012, pp. 715-729.
- BARBER, Bruce; LÉGER, Marc James (Ed.). *Littoral art and communicative action*. Champaign (Illinois, EUA), The Arts in Society, Common Ground Publishing, 2013.
- BARTHES, Roland. Toward a psycho-sociology of contemporary food consumption. In: COUNIHAN, Carole; VAN ESTERIK, Penny (Orgs.). *Food and Culture: A Reader*. New York, Routledge, 2013, pp. 23-30.
- BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). *Modernização reflexiva*. São Paulo, Editora Unesp, 1997, pp. 11-68.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009b.
- BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Art Forum, 2006.
- DISPONÍVEL em: <[http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/2008\\_8\\_torolab/readings/the\\_social\\_turn\\_cbishop.pdf](http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_torolab/readings/the_social_turn_cbishop.pdf)>. Acesso em: 6 maio 2014.
- BISHOP, Claire. Participation and Spectacle: Where Are We Now? In: THOMPSON, Nato (Org.). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York, Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, 2012, pp. 34-45.
- CAMPOS, Ricardo. Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social*, Lisboa, v. XLVI, n. 199, 2011, pp. 237-259.
- CANUTO, Frederico. Sobre fracassos documentais. In: SILVA, Breno; GANZ, Louise (Orgs.). *Banquetes: expansões do doméstico*. Belo Horizonte, ICC, 2008, pp. 42-63.
- CHAIMOVICH, Felipe; SUAUDEAU, Laurent. *Encontros de Arte e Gastronomia*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.
- DAVID, Marília L.; GUIVANT, Julia. S. A gordura trans: entre as controvérsias científicas e as estratégias da indústria alimentar. *Política & Sociedade*. Florianópolis, v. 11, 2012, pp. 49-74.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo, Editora 34, 1996



- FELSHIN, Nina (Ed.). *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*. Washington, Bay Press, 1996.
- FIERS, Els. *A Human Master Piece*, 2000. Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazine/reviews/fiers/fiers1-9-01.asp>>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Troca e relação na estética relacional. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v. 16, n. 3, 2013, pp. 1-12.
- GARCÍA-DORY, Fernando. *Arts and Agroecology or How Can Culture and Creativity Be Tools to Preserve a Living Rural World*. Disponível em: <<http://agri-cultur.eu/texts/arts-and-agroecology>>. Acesso em: 25 maio 2014.
- GANZ, Louise. Banquetes. In: SILVA, Breno; GANZ, Louise. (Orgs.). *Banquetes: expansões do doméstico*. Belo Horizonte, ICC, 2008, pp. 3-20.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo, Editora 34, 1992.
- KELLEY, Jeff. The body politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina (Ed.). *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*. Washington, Bay Press, 1996, pp. 221-249.
- KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, California, University of California Press, 2004.
- KWON, Miwon. *Public Art and Urban Identities*, 2002. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>>. Acesso em: 6 abr. 2014.
- LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. New York, Bay Press, 1995.
- LARSEN, Lars Bang. *Social Aesthetics: 11 Examples to Begin with, in the Light of Parallel History*, 2000. Disponível em: <<http://www.afterall.org/journal/issue.1/social.aesthetics.11.examples.begin.light.parallel>>. Acesso em: 8 fev. 2014.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*. New York, Oxford Press University, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, Beacon Press, 1978.
- MORIN, Edgar. Por uma globalização plural, *Folha de S.Paulo*, 25 mar. 2002. Tradução de Clara Allain. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft3103200206.htm>>. Acesso em: 5 nov. 2013.
- MOUFFE, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London, New York, Verso, 2013.
- PASTENAK, Anne. Foreword. In: THOMPSON, Nato (Org.). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York, Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, 2012.
- PELED, Yiftah. *Dinâmicas e trocas entre estados de performance*. Tese de Doutorado, Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RELATÓRIO BRUNDTLAND/NOSSO FUTURO COMUM. Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1991.

RUDY, Kathy. Locavores, Feminism, and the Question of Meat. *The Journal of American Culture*, v. 35, n. 1, 2012, pp. 26-36.

THOMPSON, Nato (Org.). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York, Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, 2012.

Recebido em: 09/06/2014

Aprovado em: 20/08/2014

**Como citar este artigo:**

AZEVEDO, Elaine de; PELED, Yiftah. "Artevismo" alimentar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 495-520.