

## O “SALTO” E “LA VICTORIA”: O COLETIVO DE ARTISTAS E O MOVIMENTO DE INVASÃO DOS SEM-TETO, EM SANTIAGO DO CHILE

Sainy C. B. Veloso / Univesidade Federal de Goiás

### RESUMO

O artigo aborda o coletivo de artistas chilenos intitulado SALTO, formado em 2007, em sua inter-relação com a história de um grupo humano, protagonista de uma das primeiras invasões de sem-teto, no Chile, em 1957. A questão que perpassa a investigação trata da ação política e reconfiguradora de espaços artísticos e sociais desse coletivo, em seu encontro com a comunidade de La Victoria. O objetivo é buscar compreender a dinâmica e o compromisso social desses artistas com a vida cotidiana do Chile e sua performance cultural. Para tanto, recorreremos a entrevistas orais e troca de e-mails com os representantes do grupo – que se revezam –, em dois momentos distintos, a saber, em 2013 e 2015, e em autores como Erving Goffman (2011 [1959]), Jacques Rancière (2012), entre outros.

### PALAVRAS-CHAVE

coletivo de artistas; performance cultural; invasão de sem-teto; memória.

### RESUMEN

El artículo analiza el colectivo de artistas chilenos titulado SALTO, formado en 2007, en su interrelación con la historia de un grupo humano, protagonista de una de las primeras invasiones de los “sin techo”, en Chile, en 1957. La pregunta que permea la investigación se ocupa de la acción política y (re)definición de los espacios artísticos y sociales, de esto colectivo en el encuentro con la comunidad de La Victoria. El objetivo es comprender la dinámica y el compromiso social de estos artistas con la vida cotidiana de Chile y su performance cultural. Para llevar esto a cabo, se recurre a entrevistas orales e intercambio de correos electrónicos con representantes del grupo – que rotan – en dos ocasiones diferentes, es decir, en 2013 y 2015; en autores como Erving Goffman (2011 [1959]); Jacques Rancière (2012), entre otros.

### PALAVRAS-CHAVE

coletivo; América Latina; memoria; invasión de “sin techo”; performances culturales.

## Introdução

O amalgamento de artistas em coletivos no contemporâneo aponta para novas *performances* culturais que têm em comum a sobrevivência das experiências sensíveis compartilhadas, diluentes do ego do artista no coletivo. Essas *performances*, desempenhos na vida social, balizam um movimento paradoxal ao advento da indústria das imagens de si, das “tirantias da visibilidade” (AUBER; HAROCHE, 2013) e das performáticas apresentações do eu (GOFFMAN, 2011 [1959]) na vida social. Falamos de grupos de artistas atuantes em uma “sociedade espetacular” (DEBORD, 1997) onipresente em imagens e telas (BARUS-MICHEL, 2013). Esse cenário de injunção da visibilidade na sociedade atual ressalta, por sua disparidade, esses elos de interesses comuns, sensíveis, de afetos e elaboração partilhada de sentido.

Historicamente, em um século, passamos da concepção modernista do artista solitário e afastado do contexto social aos diferentes movimentos de artistas, que os agrupavam em vanguardas artísticas ou históricas do século XX. Hoje, sob um mesmo guarda-chuva se encontram reunidos artistas com suas maneiras informes e pulsionais de viver e trabalhar. Agrupam-se, não somente em torno de um ideal ou para se protegerem economicamente como nas guildas surgidas na Baixa Idade Média, nos séculos XIII ao XV. O interesse hoje é, também, de comunicação, troca de experiências, cooperação, reconhecimento. Comumente, os artistas se agregam em torno de uma temática, uma atitude política, um acontecimento social ou, e até mesmo, por suas sensibilidades compartilhadas de apreensão e visibilidade do real. De tal modo, a produção dos coletivos, muitas vezes, dá, também, sentido e visibilidade à realidade. Esses coletivos escolheram habitar o mundo, o que é uma ação política – como afirma Nicolas Bourriaud (2011).

Nesse sentido, essa operação é dupla. De um lado os coletivos dão forma a mundos informes e (des)focam, por esse mesmo movimento, equívocos interpretativos, deslocam pensamentos desgastados pela tradição e interpretações repetitivas. Portanto, impossível não pensar as suas produções artísticas como

fundamentalmente críticas, mas com uma positividade voltada para o compromisso social e (re)criação do mundo.

Com suas práticas e procedimentos esses grupos diluem a noção de autoria e estabelecem uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Igualmente temos registros de formatos de agrupamentos diversos, no contemporâneo, como as parcerias temporárias de Jason Rhoades e Paul McCarthy; as parcerias permanentes, como a de Gilbert Prousch & George Passmore; os grupos com integrantes fixos, como o Group de Recherche d'Art Visuel – GRAV (1960-1968) –, Guerrillas Girls (1985) e outros abertos, com um número indeterminado de artistas como o Fluxus (1962) e o Art & Language (1968). Há ainda outros, formados por casais como Ulay & Marina Abramovic ou Christo & Jeanne-Claude; grupos compostos por grupos de amigos como o General Idea (1967-1994); grupos feministas como o Women Artists in Revolution – WAR (1969) –, entre outros. (Olivares, 2002).

Percebemos, no surgimento das práticas colaborativas dos artistas acima mencionados, uma aglomeração recorrente na década de 1990. De fato, historicamente, a partir de então e início dos anos de 2000, ocorre uma proliferação de um número expressivo de coletivos no mundo e no Brasil. Dentre tais agenciamentos podemos destacar, segundo Fernanda Albuquerque (2006), os projetos “Arte Construtora” (Porto Alegre/RJ, 2001), “Linha Imaginária” (São Paulo/SP, 1997), “Inclassificados” (Rio de Janeiro/RJ, 2003), “Contemporão” (Porto Alegre/RS, 2004), entre outros (PAIM, 2004). Com formatos variados, os coletivos brasileiros trazem em comum a busca por autonomia em relação às instâncias tradicionais do sistema das Artes Visuais. Questionam as dinâmicas de produção, circulação e legitimação engendradas por esse sistema.

Para Martin Grossmann (2001), essa estratégia de parceria se constitui para vencer certas barreiras impostas pela precariedade do sistema de artes. O que estaria em jogo era a criação de realidades para a arte contemporânea no país, ou seja, a invenção de estratégias que viabilizassem a produção e a circulação de arte no

Brasil, frente a uma inexistente política de fomento à criação artística e valorização cultural do Estado. O que se estende por toda América Latina.

Ainda que na América Latina<sup>1</sup> não haja uma cartografia aprofundada sobre esses coletivos,<sup>2</sup> penso nelas existir especificidades, necessidades, discursos e abordagens diversas, decorrentes de nossa diversidade cultural. Nesse sentido, Francisco Ortega (2000, p. 23-24) afirma que a amizade é uma forma possível de prática social e política, na sociedade contemporânea, pois é representativa de um apelo a experimentar novas formas de sociabilidade e comunidade. O que é possível perceber nos coletivos que nela têm sua articulação e formação, em busca dos interesses acima mencionados. A amizade e a confiança ligaram Luis Pazos, Hector Puppo, José Altuna, Claudia Castro e Adriana Fayad, no coletivo argentino “Escombros” (1988); os artistas chilenos Rodrigo Vergara e José Pablo Díaz, para a criação da galeria nômade *Hoffmann`s House* (1999); os brasileiros Luciano Zanette, Marcelo Gobatto e Claudia Paim, no coletivo “POIS – Palavras, Objetos e Imagens Instalados” (2003), em Porto Alegre/Brasil (PAIM, 2011), entre outros, e o coletivo chileno SALTO, aqui objeto de nosso estudo.

### **O coletivo SALTO e La Victoria**

A história do coletivo chileno intitulado SALTO se entrelaça com a história de um grupo humano, protagonista de uma das primeiras invasões de sem-teto, no Chile. O coletivo foi formado em 2007, com as letras dos fotógrafos Samuel Shats (1952), Arthur Conning (1936), Lincoyán Parada (1947), Teodoro Schmidt (1955) e Oliver Harthey (1973), de distintas formações e áreas.

O encontro entre eles ocorreu quando Lincoyán Parada decidiu comemorar os cinquenta anos de aniversário do bairro La Victoria, bem como a continuidade de sentido da comunidade por meio de um projeto artístico documental, em 2007. Ele desejava registrar fotograficamente a vida cotidiana dessa comunidade e os murais sociopolíticos de suas ruas, na esperança de exibi-los no Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), em Santiago.

Para enriquecer o projeto, Lincoyán convidou quatro amigos, fotógrafos de arte, com diferentes estilos fotográficos, formação e profissão para unir-se a ele. Arthur

Conning (2015) conta que desde o início, apesar de suas diferenças, Parada insistiu que os cinco membros participariam como iguais em todas as decisões. Dessa maneira o Coletivo SALTO incluiu um engenheiro (Samuel), um advogado (Teodoro), um especialista em computação (Oliver), um sociólogo-demógrafo (Arthur) e, por certo, Lincoyán, que sempre viveu da fotografia. Todos são chilenos, exceto Arthur Conning, um estadunidense que, diferentemente de Lincoyán, não tinha nenhuma experiência em populações marginais, ainda que estivesse em Santiago do Chile trabalhando nas Nações Unidas, durante os anos 1971 a 1973 (governo de Salvador Allende, que antecedeu a ditadura de Augusto Pinochet).

Parada conheceu cada um dos outros membros do Coletivo, por meio do Foto Cine Club de Chile,<sup>3</sup> em diferentes momentos. Primeiramente conheceu Samuel Shats e Teodoro Schmidt, por volta de 1980; Oliver Hartley, desde 1995, e Arthur Conning, em 2003, quando este se fez membro do Cine Club. Lincoyán, Samuel e Teodoro já eram nomes destacados no Chile e com muita experiência em trabalhos conjuntos direcionados aos projetos *ad hoc* do Cine Club. Para Arthur Conning, esta foi sua primeira participação em um projeto fotográfico conjunto.

Lincoyán Parada estava com dez anos quando, junto com sua mãe e cerca de 1.200 famílias de sem-teto, provenientes do chamado Cordón de la Miseria,<sup>4</sup> foco de incêndios, sentiram a imperiosa necessidade de encontrar outro lugar para viver. Essas famílias invadiram, em 1957, o espaço centro-sul, da cidade de Santiago, para ali se instalarem após o descrédito das inúmeras promessas de solução por parte do governo de Carlos Ibañez Del Campo (1952–1958).

Assim, o bairro de La Victoria foi fundado em 30 de outubro de 1957, em ação conjunta dos sem-teto. As famílias lotearam os terrenos, definiram os espaços públicos e os construíram; conformaram comitês de vigilância, encarregados de controlar a delinquência e dar segurança à população; criaram também um jornal interno, chamado de *La Voz de La Victoria*. Hoje, a comunidade é assentada em um bairro com cem quadras aproximadamente, no centro-sul da cidade de Santiago do Chile, na comuna de Pedro Aguirre Cerda, e guarda sua história, em seus murais e em suas ruas (NAVARRO, 2005).

Para comemorar os cinquenta anos dessa invasão e resistência, Parada idealizou o projeto em 2007, e assim começa a história do coletivo. Durante os três anos que se seguiram, os cinco fotógrafos percorreram as ruas de La Victoria para registrar tanto o cotidiano como esse micro e extraordinário universo existente dentro da metrópole de Santiago. Refere Arthur Conning (2015):

Tuvimos mucha suerte en nuestras relaciones con la comunidad porque siempre empezábamos nuestras visitas en la casa de la madre de Lincoyan que vive en una calle de la Victoria. También tratábamos de entregar copias de 10x15cm a las personas fotografiadas en la visita anterior. Como esto no siempre fue posible, al cabo de los tres años, colgamos de cordeles un gran número de fotografías en una pared de la calle cerca de la feria de los sábados, de manera que la gente pudiera ver sus propias imágenes y llevarse éstas o aquellas con sus amigos o familiares.

Devolver à comunidade o que lhe foi captada é uma forma de devolver o olhar ao olhado, modificado na e pela relação de alteridade. É mostrar, em imagens, a superação dessas pessoas que, unidas, lutaram e ainda lutam por dignidade e saírem da marginalidade. Ações de coletivos como essas, ao mesmo tempo em que reavivam o orgulho da condição simbólica de ter protagonizado um feito ímpar, mostram a possibilidade, a outros, de forjar com suas próprias mãos as realidades desejadas.

Todos os artistas trabalharam com fotografias digitais coloridas, com exceção de Oliver Harthey, que se sentiu mais bem representado em fotografias pretas e brancas. Todos enfocaram a vida das ruas com suas conversações, trabalho, diversão, descanso, e até mesmo crianças levantando suas pipas. Nas fotografias percebemos um forte sentido de pertencimento à comunidade. O que também é reforçado pela população de La Victoria, por meio de sua história contada nos grandes murais pintados, realçados por fortes cores e formas que avivam a força da memória coletiva. Uma força nascida do compartilhamento de memórias, produto de interações múltiplas, emolduradas em marcos sociais e em relações de poder (JELIN, 2002). Nas fotografias, muitas vezes, os transeuntes ocasionais parecem fazer parte integrante dos murais.

La Victoria foi foco de oposição da ditadura de Augusto Pinochet – de 1973 a 1990, alojando grupos de esquerda política em Santiago. Foi ainda epicentro de numerosas invasões de terrenos, protestos e incidentes com a polícia. Há um forte sentimento de união em torno de suas conquistas sociais e apoio a outros grupos marginalizados. Visíveis, inclusive, em suas ruas, batizadas com nomes de pessoas ou feitos relacionados com as problemáticas sociais. Podemos tomar, como exemplo, a rua Ramona Parra – nome de uma jovem comunista assassinada em um protesto em 1946 e que na ditadura designou um grande e ativo coletivo com o mesmo nome; as ruas Ránquil e La Coruña, que aludem às matanças de trabalhadores no século XX, no Chile, entre outros.

De uma maneira mais pessoal, os fotógrafos do coletivo SALTO fizeram retratos de indivíduos e famílias, os quais mostram, em algumas ocasiões, o frágil equilíbrio entre as crenças políticas e religiosas da comunidade. Ao final de 2010, se inaugurou La Victoria de Todos (LaVdeT) no Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA), com mais de cem fotografias selecionadas em conjunto com três curadores. A exposição ganhou o Premio Ciudad 2010 da Fundación Futuro de Chile e foi convidada para o Festival Bienal de la Luz (2012), na Argentina, com fundos de viagem aportados pelo Estado do Chile.

Com vários prêmios e exposições, o Coletivo SALTO continua reunindo-se para promover seu interesse em internacionalizar La Victoria de Todos e assegurar sua permanência histórica. Atualmente, a colaboração entre os fotógrafos de SALTO prossegue na fundação de uma nova entidade, a Corporación Cultural Trimagen. Essa corporação é um organismo que agrupa todos os clubes fotográficos do Chile, não tem fins lucrativos, e tem como objetivo “promover, cooperar, patrocinar, coordenar y difundir iniciativas destinadas al fomento del Arte y la Cultura, en sus diferentes manifestaciones, en especial al arte fotográfico” (PARADA, 2015).

Hoje, assim como o Coletivo SALTO, La Victoria se autogestiona, pois vive às margens do Estado e conta com experiências enriquecedoras como a Señal 3 – um canal de televisão –, a rádio 1º de Mayo, clubes esportivos, centros culturais, os

muralistas Acción Rebelde e um grupo intitulado Identidad y Memoria Popular, que retransmitem e preservam a memória e identidade do lugar.

### **Práticas artísticas colaborativas: entrelaçamentos**

O entrelaçamento entre o Coletivo SALTO e a história de La Victória é inseparável de uma atitude política, assim como propõe Jacques Rancière (2012), e reconfigura as experiências sensíveis, nas e pelas quais definimos objetos e/ou a vida comum. Assim, as questões que perpassam a obra *La Victória de todos* pulsam, em suas imagens, diferentes sentidos. Sua faceta rememorativa, de uma experiência passada, é ativada para se unir à intenção comunitária. Na medida em que estas memórias são ativadas pelas imagens – não somente em sua figurabilidade, mas como expressões da experiência sensível de nosso drama existencial, fragilidade e desamparo no mundo –, elas se transformam em ações orientadas a dar sentido ao passado, no presente. Desse modo, interpretam-no e o trazem ao cenário do drama presente e cobram centralidade no processo de interação social.

Quando pensamos a construção do tempo e do espaço como construções sociais, percebemos que na ação do Coletivo SALTO, ao instaurar a exposição *La Victoria de todos*, altera o marco social do tempo quando evoca o passado, expandindo-o no presente, interpretando-o e trazendo-o ao cenário do drama presente, situando-o dentro de um marco que lhe dá sentido. São essas evocações que cobram centralidade no processo de interação social, no qual identidade e espaço se confundem.

Por suposto, quando falarmos de espaço, não estaremos falando somente de espaço físico, mas da experiência de compartilhar um lugar comum, com uma superposição de trajetórias de vida dos habitantes de La Victoria, dos artistas envolvidos e pelas particularidades das circunstâncias vividas e contextos habituais que significam a tomada e a reorganização do terreno (TOMPSON, 1999).

A colaboração não é restrita somente entre os componentes do Coletivo, mas se amplia nas ações do grupo, no sentido de participação e união de forças, ativa e responsável, nas realidades sociais vividas conjuntamente, independente dos lugares de suas conquistas individuais. É uma maneira – ação política – de se



construir um compromisso novo entre o que representou o acontecimento passado e a problemática atual a respeito desse passado, ressoando no presente.

Não obstante esses artistas fotografarem um acontecimento com espaço e tempo localizado, eles trazem em suas imagens um redimensionamento da questão da força de uma população marginalizada em se incluir no espaço, fabricá-lo, sustentá-lo, pela tomada de poder popular. Por sua vez, o Coletivo foi à fonte, para beber dessa pulsão de vida, expandindo a ação artística fora do circuito tradicional da arte, ao devolver suas imagens à comunidade e, simbolicamente, incluiu La Vitoria dentro dos espaços culturais institucionalizados como o Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA). Como fotógrafos consagrados no Chile, teceram relações entre uma multiplicidade de vozes que prevaleceram e se projetaram por intermédio de diversos mecanismos de circulação.

Na contramão de uma sociedade por onde se insinua uma injunção da visibilidade exibicionista por meio das imagens captadas pelos aparatos tecnológicos (celulares, internet, *webcam*, televisão, entre outros) e da fabricação performática de si, essas ações conjuntas, coletivas, constroem momentos de sociabilidade e/ou objetos produtores de sociabilidades, assim como fez o coletivo SALTO. Esse coletivo, ao expor as imagens na comunidade, já determinou as relações que deveriam ser estabelecidas e, a partir de então, produziu relações entre as pessoas da comunidade e delas com o mundo, quando, posteriormente, expôs suas imagens no Museo Nacional de Bellas Artes. As fotografias são objetos estéticos que operam em um horizonte prático e teórico das relações humanas, em uma comunhão ritualística, realizada entre os artistas, a comunidade e os demais atores sociais. A população de La Victoria e os artistas demonstram com essas práticas que são sujeitos sociais capazes de desbordar linhas limitadoras da institucionalização vigente e, sobretudo, que podem tomar para si as soluções e construir suas próprias alternativas.

A ruptura realizada por ambos – artistas e comunidade de La Victoria – contém, em si, uma mesma ruptura, ou seja, a desconsideração da lógica institucionalizada e do princípio fundamental das democracias liberais que privilegia espaços e edifícios, propriedades. Ambos tomam para si a responsabilidade de criar condições de

direito, para atender às suas necessidades. Dessa maneira, para Alexis Cortés Morales (2013), situam-se acima da legitimidade procedimental e formal do Estado Moderno.

De uma maneira pessoal, os artistas jogam com sua própria imagem no espelho. Misturam-na com as demais outras, para se desembaraçar da alienação de sua própria imagem ali refletida. Nessa articulação – entre imagens de si, refletidas no espelho, e suas diluições, pela sobreposição de outras – se aloja o efeito cultural. O artista não é o que o espelho mostra. Está muito além como sujeito, em um lugar móvel e indefinido.

### **Considerações finais**

Não obstante apresentarem particularidades entre si, nos coletivos, de uma maneira geral, não se estabelece uma relação hierárquica. Seus participantes buscam realizar projetos de maneira cooperativa, compartilhando decisões, e suas iniciativas são voltadas não necessariamente para a criação coletiva, mas para o desenvolvimento de exposições, como espaço de difusão, publicação, eventos, bem como para a troca de conhecimentos e ideias entre artistas.

Trabalhar coletivamente é uma estratégia para atuar de forma crítica em relação ao sistema de arte. Ainda que esses coletivos prefiram atuar em espaços não formais da arte como casas, galpões, na rua, entre outros, são flexíveis quanto à forma de apresentação de suas proposições em espaços formais: galeria, museu, centros culturais, entre outros. Assim, além de criarem outros espaços de arte, eles promovem relações de confluência entre reflexão, produção artística, papel do artista, fora e dentro das instituições culturais. Criam mais relações humanas embasadas na cooperação, união, solidariedade e afeto.

A *performance* cultural chilena do Coletivo SALTO se destaca – não obstante estar preso à representação fotográfica, mas não senhor dela –, pela fragmentação de suas parcerias e das múltiplas realidades que se interpõem, “como representação do real, do trauma” (FOSTER, 2013, p. 146), movidos pela convocação artística.

---

## Notas

<sup>1</sup> Por América Latina contemporânea entende-se, no continente americano e região caribenha, o espaço heterogêneo, composto por países de fala portuguesa e espanhola, e o tempo também heterogêneo, constituído por uma simultaneidade de temporalidades. Nosso enfoque recai nos coletivos e espaços, a partir dos anos de 1990.

<sup>2</sup> São poucos os estudos nesse sentido, dos quais podemos destacar a dissertação de mestrado de André Mesquita (2008).

<sup>3</sup> O Foto Cine Club de Chile, uma entidade sem fins lucrativos, fundada em 1937, é uma das pioneiras na América Latina. Sua grande trajetória de atividades e prêmios fez que obtivesse reconhecimento da Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP), principal referente internacional com sede em Paris. Também faz parte da Federación Chilena de Fotografía.

<sup>4</sup> Existente em torno do canal de águas Zanjón de la Aguada, que margeia a cidade de Santiago do Chile.

## Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 – 2005)*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/15844>. Acesso em: 22 abr. 2015.

AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. *Tiránias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Ed. FAP-Unifesp, 2013.

BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade em telas. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. *Tiránias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Ed. FAP-Unifesp, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CONNING, Arthur. Mensagem pessoal recebida por e-mail. 30 mar. 2015.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011[1959].

GROSSMANN, Martin. Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España, 2002.

NAVARRO, Santiago García et al. *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Fundación Proa/Duplus, 2005.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

MORALES, Alexis Cortés. *El relato identitario y La toma de terrenos de la población de La Victoria*. 2013. Disponível em: <http://www.techo.org/wp-content/uploads/2013/02/Alexis-Cort%C3%A9s.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.

OLIVARES, Rosa. *Yo soy El Outro. Exit, Imagen y Cultura*, Madri: Olivares y Asociados L.S., n. 7, ano 2, ago.-out. 2002.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAIM, Claudia. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2004.

PAIM, Cláudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

PARADA, Lincóyan. Mensagem pessoal recebida por *e-mail*. 2 nov. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

THOMPSON, John. *Los media e la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

### **Sainy C.B. Veloso**

Doutora em História (UnB), com Pós-Doutorado em Cultura y Sociedad (Universidad de San Martín em Buenos Aires); mestre em Artes (UnB); especialista em Linguagens Artísticas e graduada em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (Brasília). É docente na FAV e no programa de Mestrado e Doutorado em Performances Culturais, da EMAC, ambas na Universidade Federal de Goiás –UFG.