

**Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Jefe de Trabajos Prácticos: Dra. Cristina Rossi
Jornadas sobre la exposición *Acción Urgente*
organizadas por la Cátedra y la Fundación Proa
11 de octubre de 2014**

**Estrategias locales de acción
sobre el espacio urbano.
Opavivará! y Río de Janeiro. 2005-2010**

**Lucía Iachetti
Mariana Okovic
Diego Spivacow
Guillermo E. Willis**

Segundo cuatrimestre de 2014

Introducción

¿De qué manera el colectivo artístico *Opavivará!* reflexiona acerca del espacio de Río de Janeiro? ¿Qué formas particulares adoptan esas reflexiones en sus obras? O, en otras palabras, ¿qué estrategias utiliza *Opavivará!* para reelaborar poéticamente este espacio? Estas son las preguntas que guían al presente trabajo.

Opavivará! es un nombre inventado, sin un significado definido, pero que con el tiempo fue incorporando sentidos que les parecieron coherentes a sus miembros: es al mismo tiempo un nombre, un saludo y la afirmación de la alegría de vivir. *Opavivará!* es un colectivo artístico oriundo de Río de Janeiro que, desde su creación en el año 2005, tiene como objetivo la realización de experiencias poéticas colectivas interactivas. En sus palabras, “sus acciones deben generar flujos de arte y poesía en el espacio ocupado y promover la deconstrucción temporaria de las estructuras de poder tanto del arte, en un primer plano, como en las de toda la sociedad, en un campo más expandido” (Opavivará!, 2014). Para lograr este objetivo, sus obras proponen invertir los modos de ocupación del espacio urbano a través de la creación de *dispositivos relacionales*¹.

Inicialmente, nuestro mayor interés se centró en el aspecto político de su producción, que propone una forma sutil y contemporánea de intervenir en los problemas de la comunidad, y evita la frontalidad y la literalidad combativa de las formas más convencionales de la lucha política. En *Opavivará!*, las intervenciones tienen su origen en problemas concretos de la comunidad local, pero son abordados sin el dramatismo o la épica del activismo de los ‘60 y ‘70. Mismo la impronta de las

¹ El arte relacional es “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud, 2008: 142). Así, los dispositivos relacionales administran la confluencia de los espacios de intersubjetividad, e imprimen su propia temporalidad como elementos dialógicos y productores a su vez de subjetividad.

propuestas retoma aspectos destacados del ser carioca propios de la fiesta y el carnaval: el humor es siempre un factor esencial, los colores son estridentes, y la participación activa y alegre del espectador es una constante. Por eso, el aspecto general de sus intervenciones puede parecerse más al de una fiesta en la calle, a una reunión de amigos, o a una olla popular, que al de una acción manifiestamente política. Sin embargo, nuestro interés inicial por la politicidad de la obra se desplazó posteriormente hacia la reflexión sobre el concepto de espacio, en razón de que nos fue extremadamente difícil distinguir ideas y procedimientos de *Opavivará!* que busquen una eficacia política sin definir al espacio de las relaciones interpersonales de algún modo muy particular. “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (Bourriaud, 2008: 16).

El espacio relacional

El espacio en el que *Opavivará!* trabaja es el espacio de la colectividad, el entorno urbano en el que la vida cotidiana se desarrolla. Según el grupo, las acciones cotidianas se encuentran codificadas en normas, hábitos y costumbres definidos por las estructuras de poder que regulan el hacer y los modos de vincularse de las personas; tan naturalizada tiene el individuo esta lógica que puede no ser consciente de ella la mayor parte del tiempo. Así, el espacio es el escenario en el que se manifiestan este tipo de relaciones humanas sobre-determinadas, “estériles y mecanizadas”, sobre las cuales *Opavivará!* va a desplegar su crítica y acción transformadora (*Opavivará!*, 2014). La reflexión sobre el espacio urbano así entendido atraviesa toda su producción artística, y son la ciudad de Río de Janeiro y su gente los grandes protagonistas. Es en este

escenario urbano donde las relaciones instituidas son sometidas a diferentes estrategias de inversión, transgresión y subversión, en las que las lógicas del carnaval, la fiesta y el encuentro se infiltran en la lógica hegemónica del trabajo y el control, oponiendo una concepción horizontal de la vida en comunidad a las relaciones de dominio, poder y jerarquía que rigen y modelan el espacio público, a la “mecanización general de las funciones sociales [que] reduce poco a poco el espacio relacional” (Bourriaud, 2008: 16). Como posible respuesta a las indagaciones que dan pie a este escrito, afirmamos lo siguiente: cada obra de *Opavivará!* realiza un cuestionamiento específico al modo dominante de concebir el espacio de las relaciones interpersonales, para luego formular una definición particular del mismo. Con ese objetivo, el colectivo elabora una estrategia de acción con la que propone y activa poéticamente nuevas formas vinculares desde los intersticios de la trama social², tomando las relaciones dadas como la materia prima de sus acciones, y subvirtiéndolas hacia estas nuevas formas con pequeñas y sutiles alteraciones.

Es el objetivo de este trabajo caracterizar y problematizar dichas operaciones y las estrategias que implican, tanto como sus efectos y el modelo de convivencia que proponen. Para ello, partiendo de diferentes formas del encuentro como medio catalizador de la construcción de alternativas (vivenciales), identificamos diferentes estrategias de transgresión de la lógica hegemónica que regula las relaciones en el espacio urbano: la solidaridad, los rituales comestibles, la construcción de puentes, la

² Según la concepción de Bourriaud: “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes (...). Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente de las “zonas de comunicación” impuestas”, (Bourriaud, 2008: 16). El arte que actúa desde los intersticios puede caracterizarse como: “*Performances* o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común. Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o los adhesivos, estas obras funcionan a menudo como un “arte que hace despertar”, un catalizador de la acción colectiva” (Lippard, 2001: 48).

evasión y los recorridos. Como estas estrategias han sido utilizadas indistintamente en varias de las obras del colectivo, siguiendo una lógica poética y no sistemática, el desarrollo de este escrito puede resultar algo arbitrario. Sin embargo, consideramos que las obras elegidas para explicar cada una de estas estrategias son las que mejor se adaptan a los cometidos del trabajo.

Solidaridad operativa. EU ♥ CAMELO

En diciembre de 2009, el colectivo lanzó una campaña en defensa de los vendedores ambulantes de Río de Janeiro: *Eu ♥ Camelô*. Empapados en la cotidianidad de su ciudad, un Río de Janeiro que se pule y se prepara para acoger multitudes mundialistas y olímpicas a base de “soluciones rápidas y alegóricas para eliminar los ruidos en el paisaje” (Arrabal, 2010), los artistas buscaron fomentar el debate en torno a esta problemática de orden social y cultural. Las políticas de “higienización” lanzadas ese mismo año bajo la implementación de un *Shock de Orden*³ tenían como principal blanco a los vendedores ambulantes que pululan por las calles y playas, criminalizando esta modalidad de comercio informal a través de pretextos sanitarios.

De esta manera, las políticas públicas, movidas por este espíritu ascético, van abriendo camino a las industrias multinacionales, robando el espacio de las expresiones populares, auténticas y tradicionales de la cultura carioca. En esta pulseada, el vendedor ambulante se erige como una intervención anárquica en la ciudad ordenada que el estado pretende. Interviene como personaje central de la resistencia, orgánica, corporal y sensible de la cultura popular carioca. (Arrabal, 2010)

Ya desde el lugar de la primera exposición de *Eu ♥ Camelô*, una galería dentro de un *shopping*, se hace presente el contraste entre dos espacios: el del comercio legalizado de los negocios y el informal y marginalizado de los vendedores ambulantes,

3 Acerca del *Choque de Ordem*: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>

las calles y playas de Río de Janeiro. La arena invade el espacio aséptico de la galería y sobre ella se despliegan reposeras triples, un elemento omnipresente en las acciones del grupo. Dan el presente también un galón de mate con varios grifos y otros productos típicos de la venta ambulante, como remeras, comestibles y hasta *stickers* con el logo de la campaña artística/política pero con la referencia directa al *souvenir* turístico. Los elementos dispuestos circulan como *dispositivos relacionales*. Siguiendo a Bourriaud es importante “reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social” (Bourriaud, 2008: 15). Este autor toma el término “intersticio” de Marx para “definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc.” (Bourriaud, 2008: 15-16). En la obra *Eu ♥ Camelô*, todo se puede tocar, degustar y, por supuesto, comprar. Retomando y en sintonía con las prácticas del comercio ambulante, todo está a la venta y en oferta: incluso las propias obras de arte se venden a un real y buscan de esta forma “puentear” el universo restringido del mercado del arte, activando la circulación informal de las mismas en entornos que trascienden la institución artística.

La obra recrea la idea de colectividad democrática presente en la playa:

En una cultura sumergida de la sociedad de consumo, el comerciante informal tiene su lugar como agente de pulverización de la cultura, la conducción, la diversificación y la ampliación de la colocación de productos, objetos e información; vociferan la última moda para un público mucho más amplio y horizontal. (Arrabal, 2010)

La proyección sonora del proyecto *Faixa da Areia* (“sonido de la arena”), traspuso a la galería y, por extensión, al *shopping*, el paisaje sonoro de la playa antes de que fuera “higienizada” por la Prefectura: el rompimiento de las olas, el graznido de las

aves, las exclamaciones de los niños y, sobre todo, los gritos de los vendedores ambulantes. La yuxtaposición de dos universos sonoros pone en apuros al espectador⁴, que percibe simultáneamente el espacio que lo contiene y el espacio aludido. Esta estrategia poética alude así al conflicto entre el negocio legalizado en tiendas de ambientes cerrados y la circulación libre, a cielo abierto pero marginalizada de los *camelôs* (Arrabal, 2010).

El punto focal, empero, estaba en la tirada de ocho mil tarjetas postales, las cuales reemplazaban las acostumbradas imágenes-*souvenir* de los paisajes de la ciudad por retratos de los vendedores ambulantes de la playa de Ipanema. Lejos de entenderlos como un obstáculo en el paisaje, Opavivará! los convierte en un paisaje en sí mismos, en una imagen deseable y orgánica de la tradición carioca. Por otro lado, no sólo la playa invadió la galería sino que el colectivo a su vez salió de la galería e invadió la playa. Durante el tiempo que duró la muestra se llevó a cabo una acción colectiva trasladando la campaña del grupo fuera de la galería y llevándola al escenario real de conflicto.

Poco tiempo después del lanzamiento de esta campaña, el prefecto de la ciudad no sólo autorizó a los vendedores de ciertos productos sino que incluso los convirtió en patrimonio inmaterial de la ciudad⁵. No obstante, *Eu ♥ Camelô* cobró este año renovada vigencia, al llevarse a cabo la Copa del Mundo que excluyó por ley a los *camelôs* de las proximidades de los estadios, aduciendo razones de “seguridad pública” y concediendo

4 El uso de categorías tales como “espectador” o “público” son problemáticos, o al menos su uso en este trabajo requiere una explicación. Como criterio de aplicación, nos referimos al “espectador” si la persona se involucra en una experiencia artística dentro de un espacio consagrado a esos fines; en cambio, usamos la palabra “público” en general para aludir a todas las personas que participan de las acciones de Opavivará! sea cual fuere su espacio.

5 Proyecto de ley de noviembre de 2013 que declara patrimonio cultural inmaterial del pueblo carioca a los trabajadores del comercio ambulantes y a los camelos de la Rua Joaquim Silva, pioneros de la revitalización del barrio de Lapa. En <http://renatocinco.com/teste/?p=1773>

el monopolio de la venta a los patrocinadores del evento⁶. En el debate actual en torno a la prohibición de la venta ambulante, *Opavivará!* logró generar una particular visibilidad del fenómeno, al estimular la discusión y tomar partido, destacando la relevancia de personajes como los *camelôs* en la trama histórica y geográfica de la ciudad.

Rituales comestibles. *Parabéns pra você*, 2010.

Requerida para la exposición colectiva *Mapas Invisibles*, *Parabéns pra você* se presentó en la Caixa Cultural, ubicada en la zona céntrica de Río de Janeiro. La obra consistió en una especie de *catering* en el que se ofrecía al público de la exposición veinticuatro tortas cuya decoración presentaba los retratos fotográficos de los vendedores del mercado de Madureira, impresos con anilinas comestibles sobre papel de arroz. El Mercadão de Madureira, inaugurado en 1959 por el entonces presidente Juscelino Kubitschek, es un punto de encuentro en la zona norte de Río donde sectores populares hacen sus compras. Con motivo del quincuagésimo primer aniversario del mercado, el colectivo *Opavivará!* presentó *Parabéns pra você* [“Feliz cumpleaños a tí”]. El “bolo de foto”, cuya traducción al castellano sería “torta de foto”, es una forma popular de festejar los cumpleaños infantiles en la cultura carioca.

En esta obra, el colectivo no sólo apuntó a la revalorización simbólica de las costumbres tradicionales del barrio del mercado, sino que trazó una conexión afectiva entre la zona céntrica de la exposición y las zonas marginales de la ciudad, escindidas por la distancia y relegadas material, cultural y políticamente. Las tortas elaboradas por los mismos trabajadores del Mercadão de Madureira, cuyos retratos sonrientes las

6 En: <http://brasilcomn.blogfolha.uol.com.br/2014/07/07/vendedores-ambulantes-vs-fifa-mundial-para-quien/>

recubren, integran al espectador participante en una ceremonia de claras referencias antropofágicas⁷, en el cual mediante una ingesta ritual o festiva se acercan e integran simbólicamente las diferentes realidades de trabajadores y público en tanto partícipes de un mismo grupo superador que los engloba. En la ingesta de una porción de torta, el público puede hacer de su cuerpo el lugar en el que se funden las diferencias sociales existentes entre las personas que habitan dos espacios: el espacio del mercado popular y el espacio de las instituciones culturales. En el ritual antropofágico, el cuerpo es espacio de reunión, trascendencia y horizontalidad. Por otro lado, en consonancia con esta voluntad de acercamiento y mezcla de espacios culturales distantes que se manifestaba en *Eu ♥ Camelô*, se escuchó música del universo estético y cultural del barrio de Madureira.

Construcción de puentes. *Pulacerca*

(...) es un trabajo sobre una ciudad sin muros, un espacio que prefiere puentes a márgenes.

(Opavivará!, 2014b)

La acción *Pulacerca*, cuya traducción sería algo así como “saltar la cerca”, fue realizada en 2009 en la plaza Tiradentes en el marco de la I Viradão Cultural en Río de Janeiro. Esta plaza céntrica se hallaba cercada desde hacía un tiempo, como una forma de expulsar del espacio público a las personas sin techo y de esta manera, nuevamente, contribuir a una idea de orden y seguridad. *Opavivará!* colocó dos escaleras de albañil en cada lado de la plaza que funcionaron a manera de puente que la gente podía usar

⁷ “Comer al enemigo para ganar un poco de su fuerza, de su poder. Ese era el principio de la antropofagia de los indios caníbales que habitaban en la costa y en los bosques brasileños, como los tupinambás. Fuente de inspiración para el Manifiesto antropofágico y de nuestro modernismo, la antropofagia es casi inevitable– tal vez el único camino viable y sabio– para un país como el Brasil, soterrado por siglos de dominación económica y política, y por lo tanto también dominación cultural.” (Name, 2010)

para cruzar por sobre las altas rejas. Las escaleras, encadenadas a las rejas, estuvieron disponibles día y noche. De esta manera *Pulacerca* proponía una solución provisoria a las limitaciones en la circulación y uso del espacio público que la Prefectura de Río había impuesto. La mera idea de subir y bajar este tipo de escaleras para cruzar un espacio público aludía por analogía al esfuerzo físico innecesario que había que hacer para rodear el cerco de la plaza.

Pulacerca se origina en un contexto de conflictividad y rechazo de los sectores populares a la clausura de lo público. En el caso de esta obra, las escaleras que intervenían el espacio de la plaza demandaban la participación de los transeúntes, y no únicamente la de los *habitués* de museos y galerías. La acción poética se trasladó por completo al espacio público, abonando y sometiéndose a la discusión política, al mismo tiempo que ofrecía una solución provisoria a los problemas planteados por el sector más necesitado de la población. Sin embargo, la conciencia de la transgresión tomó diferentes formas según el usuario de las escaleras. Para algunos, cruzar la reja por arriba, ante la mirada impávida de la policía, los cuidadores de la plaza e incluso la gente que no se atrevía y miraba con desconfianza la propuesta, fue un entretenimiento, y el vértigo de la travesura ante la autoridad fue la sensación que resumió la experiencia. Pero para otros, las escaleras abrieron un lugar donde pasar la noche en un espacio que antes los expulsaba. Con un gesto casi mínimo pero concreto, *Pulacerca* activó la discusión sobre la clausura del espacio público de una manera divertida y hasta burlona, a caballo entre dos mundos: el del arte y del espectáculo propio del festival del que participaban, y el de la política. A esto contribuyó también que las escaleras estuvieran embellecidas por pintura de diferentes colores, además de darle a la obra esa impronta carioca que tanto caracteriza al grupo y con la cual se identifican y empatizan con su público. Cabe aclarar sin embargo que aunque la objetualidad de las escaleras no fuese

irrelevante, la obra en sí no residía en los rasgos de esos objetos, sino en su funcionalidad, su ubicación estratégica y cobraba sentido en la acción de la gente utilizándolos.

Si bien la eficacia política de la obra es muy difícil –sino imposible– de juzgar, tiempo después, en el año 2011, las rejas fueron retiradas en medio de una campaña mayor por la reapertura el espacio público, y los medios como *O Globo* no dejaron de registrar la vuelta de mendigos y gente sin techo a dormir en sus bancos, ante la “inacción” policial⁸. La acción de *Opavivará!* siguió así presente en el debate como una posición más, desde el arte, respecto del espacio público. Una posición que ataca directamente la lógica paradójica de la fragmentación y sectorización del espacio adoptada por la Prefectura de Río de Janeiro ante el temor de cruzarse a los permanentes habitantes de ese espacio.

La evasión o *Namoita*

En el año 2006 *Opavivará!* realizó *Namoita*, obra que será reformulada ocasionalmente con el transcurrir del tiempo, con algunas diferencias según el ámbito en el que se presente. “*Namoita*” significa “en la espesura” o, más literalmente, “entre los matorrales”. La obra consiste en la creación de un espacio cuyo límite está dado por un conjunto de arbustos trasplantados por los artistas. La vegetación tupida rodea e incluso cubre este espacio, cuya caracterización resulta ciertamente ambigua al superponerse dos de sus rasgos: por la calidad de sus límites es eminentemente natural, pero es también artificial en la medida en que es el resultado del gesto de los artistas.

⁸Ver al respecto: <http://oglobo.globo.com/rio/retirada-de-grades-da-praca-tiradentes-retorno-de-mendigos-reacendem-debate-sobre-estetica-lazer-seguranca-2869996>

Namoita es la obra acerca de la cual sus creadores se explayan más en su página web:

El ideal ascético y el aparato mega-industrial esterilizan y mecanizan, programando dentro de un sistema complejo de códigos disciplinares, todas las relaciones entre los individuos. El resultado es una vida social que tiende a la total intermediación de los aparatos telecomunicacionales. El sistema económico quiere que todas las relaciones entre un individuo y otro se den a través de un aparato telecomunicacional. A diferencia de las telecomunicaciones, el **espacio envolvente** ofrece al individuo tacto y acogida, y posibilita la sensación festiva de estar entre amigos. (Opavivará!, 2014)

En estas líneas se evidencia una percepción negativa de los fenómenos que definen la cotidianidad urbana. A partir de esa visión del mundo, *Opavivará!* da origen a *Namoita*, una obra cuyo objetivo es, “por un corto período de tiempo, transportar a las personas hacia otro contexto” (*Opavivará!*, 2014). La propuesta de *Namoita* consiste en que el espectador se interne a través de los matorrales para arribar a su espacio interno, un “espacio envolvente” en el que el público pierde el contacto con el exterior, tornándose viables procesos de socialización e integración alternativos entre quienes se dejen “envolver” por ese espacio. El objetivo de máxima es ciertamente ambicioso porque el mecanismo de la obra es ambicioso: transportar a individuos a otro contexto mientras están quietos y aislados.

Namoita no se propone *cambiar el mundo* en el que vivimos, rodeado de aparatos de telecomunicación que median nuestro accionar cotidiano; a la manera de un portal interdimensional, la obra propone por unos instantes *evadirse a otro mundo*. La evasión del mundo es un *topos* modernista tan importante como el de la transformación superadora de ese mundo; ambas son opciones válidas ante el tedio que provocan los fenómenos de la modernización. Pero en *Namoita* la evasión del mundo dura sólo unos instantes. La obra es una alternativa que procede a fragmentar nuestra percepción del espacio y del tiempo, éste sí un *topos* original de la contemporaneidad. Curiosamente, la

modernidad creó sus propios espacios para administrar el ocio de las masas: parques, plazas, teatros y cines. *Namoita* convierte un paseo dominical por el parque en obra de arte. Es más, no es el espectador sino que es la misma obra la que circula: desde su primera realización en el año 2006, *Namoita* fue reproducida en galerías y festivales en las ciudades de Río de Janeiro, San Pablo y Brasilia.

En el resto de la producción del colectivo el componente local es trascendental. Sin embargo, en este caso en particular cabría discutir la especificidad carioca de la obra: la percepción del espacio urbano puede hacerse extensible a prácticamente la totalidad de las ciudades contemporáneas, y la evasión puede parecer una estrategia desesperada, o al menos apurada y algo irreflexiva, ante la necesidad de alterar el *status quo* relacional, alternativa por la cual podría optarse desde cualquier otro espacio. Es por eso que no hay contradicciones en exponer esta obra en otras ciudades: el conflicto se ha tornado demasiado general como para aludir a Río de Janeiro, y el procedimiento no apunta a una transformación circunscripta sino a una evasión modélica.

Los recorridos o *Transporte coletivo*

*Recorridos. Recorridos.
Recorridos. Recorridos.
Recorridos. Recorridos.
Recorridos.*

(Andrade, 1928)

Con motivo de la II edición del mismo festival que dio marco a *Pulacerca*, *Opavivará!* realizó en el año 2010 *Transporte coletivo*. Para esta ocasión el grupo juntó treinta triciclos y los unió en tres hileras de diez. Se concibieron ocho trayectos por el centro de la ciudad, que podían modificarse si las personas que subían a los triciclos así lo deseaban.

En general, las situaciones de encuentro en las que las personas comparten experiencias voluntariamente se dan en espacios, sean estos públicos o privados, interiores o exteriores. *Transporte coletivo* propone desplazar ese espacio de encuentro hacia un recorrido, un trayecto en el que se crucen “críticos de artes, secretarios de cultura y curadores con personas que viven en las plazas, niños de la calle, prostitutas e incluso algún transeúnte” (Araújo Ferraz, 2013:3659). Si cada obra delimita su propio espacio de existencia, entonces estas hileras de triciclos que transitan por las calles de Río de Janeiro crean un espacio en movimiento abierto a cualquiera que desee compartir una experiencia.

La obra se presenta como una alternativa, bastante lúdica por cierto, al transporte urbano de masas. Por contraposición o por omisión, el transporte de masas aparece señalado en su condición de experiencia cotidiana tediosa, de trayecto en el que se comparte con otras personas una cierta cantidad de tiempo dentro de maquinarias altamente contaminantes. En cambio, el medio de transporte ideado por *Opavivará!* es un servicio de transporte limpio, cuyo uso implica experiencias de resultados indeterminados. El recorrido aparece aquí como una estrategia poética para invertir los modos de habitar un espacio y apropiárselo. Cabe notar la diferencia radical entre los espacios que propone esta obra y los que concibe *Namoita*. En *Transporte coletivo* el estatismo no tiene cabida. Las relaciones positivas entre los individuos se generan en encuentros que son consecuencia de los desplazamientos y el juego en la definición o indefinición errática de su trayectoria; el esfuerzo simultáneo y repartido del grupo de pasajeros que se desplazan en los triciclos se ve recompensado casi exclusivamente por la novedad del dispositivo y la experiencia de libertad en el traslado, junto al placer que puede provocar el componer relaciones azarosas con otras personas. A la lógica

productiva y utilitaria del traslado de personas se le opone una recreativa e “inútil”: una lógica artística.

Conclusiones

A lo largo de este escrito intentamos poner en evidencia los diferentes modos en que *Opavivará!* concibe y opera en el espacio de Río de Janeiro. En mayor o menor medida, el espacio es objeto de reflexión de prácticamente todas las manifestaciones artísticas, aunque algunas se enfrentan a una categoría materialmente concreta - escultores, arquitectos y urbanistas, por ejemplo- y otros a un modelo ideal para interpretar la realidad. Las acciones de *Opavivará!* participan de esta segunda opción: el espacio es el escenario en el que se desenvuelven las relaciones entre las personas, el espacio de la colectividad; por un simple desplazamiento operado por el grupo, el espacio de la colectividad puede identificarse con la ciudad de Río de Janeiro. El componente local, lo lúdico y lo festivo aparecen constantemente en las obras de *Opavivará!*, y de esos rasgos depende en gran parte la potencia de esta producción artística para alterar los códigos relacionales establecidos, aunque sólo sea por unos instantes.

Con la convicción de que cada obra define su espacio de acción, hemos intentado caracterizar qué estrategia adoptan los artistas para realizar esas definiciones. Por supuesto, la selección de obras excluyó otras producciones del colectivo, por lo que no estamos en condiciones de afirmar que este repertorio de estrategias sea un catálogo completo. Aún así, las pocas operaciones que aquí analizamos nos dan una pauta acerca de cómo es que las ideas y los procedimientos poéticos alcanzan a manifestarse en las obras de arte contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA:

Andrade, Oswald de

1928 "Manifiesto antropofago" *Revista de Antropofagia*, nº1, mayo de 1928, San Pablo: s/e, pp. 3-7.

Araújo Ferraz, Pâmela

2013 "O local da arte e sua relação com o espaço e espectador: uma reflexão sobre ações da Internacional Situacionista e do Coletivo Opavivará!", *Encontro Nacional ANPAP 2013. Ecossistemas Estéticos*. En: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/09/P%C3%A2mela%20Ara%C3%Bajo%20Ferraz.pdf>>.

Arrabal, Ophélia Patrício

2010 "EU ♥ CAMELO", *Opavivará!* (página web), 8 de enero de 2010. En: <http://opavivara.blogspot.com.ar/2010/01/eu-camelos-por-ophelia-patricio-arrabal.html>>. (Consultado: 04/09/2014)

Bourriaud, Nicolas

2008 *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp.143.

Lippard, Lucy R.

2001 "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", Paloma Blanco *et al.* (comp.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 38-57.

Name, Daniela

2010 "Opavivará e Madureira", *Catálogo Mapas Invisíveis*, Tisara Arte Produções, CAIXA Cultural, Río de Janeiro, pp. 54-61.

Opavivará!

2014 *Opavivará!* (página web). En <http://opavivara.com.br/>> (Consultado: 18/09/2014)

2014b "Coletivo Opavivara proporciona experiências coletivas em espaços públicos no Rio de Janeiro" (página web), 18 de junio de 2014. En <https://ninja.oximity.com/article/Coletivo-Opavivara-proporciona-experi-1>>. (Consultado: 18/09/2014)