

A close-up photograph of a person's back. The person has a large, intricate tattoo on their right shoulder and upper back. They are wearing a black halter-neck top. A necklace made of numerous silver spoons is draped around their neck and over their shoulders. The background is slightly blurred, showing a white surface and a yellow object.

Quem Viver Viuará!
Opavivuará! 20 anos
Pollyana Quintella

[click to jump to
the english version]

OPAVIVARÁ: QUEM VIVER VIVARÁ

Pollyana Quintella

Há vinte anos, o OPAVIVARÁ! busca negociar significados sócio-culturais através de proposições participativas, em geral mediadas por objetos transfigurados. Se a lição do ready-made foi rejeitar uma definição ontológica da arte, no caso do coletivo a apropriação de objetos do mundo cotidiano não se aparta necessariamente do interesse estético, buscando explorar não apenas suas qualidades esculturais e ambiguidades materiais, mas sobretudo as narrativas que se costuram ao redor deles; como habitam imaginários coletivos e deslocam sentidos a partir de usos profanados.

Nas suas mãos, imagens por nós já conhecidas tornam-se outra coisa, por vezes nos convidando a experimentar como sujeito e objeto passam de uma posição a outra, ambas condições reflexivas de um mútuo engendramento - exercício maior da linguagem. Afinal, seus dispositivos movem-se da condição de fim (objeto dado a fruição) para a condição de meio, lição aprendida com a melhor arte brasileira dos anos 1960. Somada a isso, sua versão Duchampiana está mais próxima do fascínio pelas feiras, camelôs, mercados

populares e lojas de departamento, num híbrido tecnológico que transita entre o artesanal, o pré-industrial e o industrial, pronto a embaralhar os sistemas de ordenação e classificação da matéria.

Para tanto, suas metodologias são diversas. Eles lançam mão de operações surrealistas de acúmulo e sobreposição (a partir de empilhamento, duplicação, espelhamento, distorção...), bem como o emprego de táticas obsessivas que provocam associações inconscientes no observador, produzindo humor e chiste. Bidês são convertidos em fontes; saboneteiras, em tetas a serem “mamadas” pelo público. Uma tábua de passar se transfigura numa espécie de shape de skate massageador, enquanto um guarda-sol, conectado à uma rede de água, faz chover em quem busca proteção. Tudo é reconhecível e, no entanto, algo delirante. Exemplo clássico é o hit do grupo, Espreguiçadeira multi (2010-2019), na qual cadeiras de praia, feitas de nylon e alumínio, são integradas umas nas outras, produzindo um mobiliário coletivo que tece um convite ao convívio. De algum modo, a obra é uma escuta ao exercício de sociabilidade já em curso nos códigos de uso da praia cheia, transformados aqui em dispositivo.

O gosto pelo duplo é igualmente recorrente, e menciona a própria ambivalência semântica de um objeto que, visto como obra, soa tão pouco ortodoxo quanto cotidiano (o tal estranho familiar freudiano...). A menção à figura do casal está implícita em Isto é um cachimbo, mas vai além quando provoca agrupamentos menos normativos, como em Isto é um cachimbo

de 3, 4 e 5 (2025), todos eles buscando estabelecer pactos temporários de intimidade.

Tais procedimentos de acoplar, unir e interligar um objeto no outro, também presente em Funil Chuva (2019-2025), trazem consigo a sugestão de cópula, e formam híbridos cujo encontro amoroso modifica os componentes reciprocamente, conduzindo suas identidades à deriva. O objeto é seu duplo físico e conceitual, ou o eu é um outro.

Nos melhores casos, o que está em jogo é ainda confundir categorias, apostando na desordem identitária. Em Karaokente (2025), obra feita especialmente para a exposição, vemos um fogão adaptado, cujas bocas agora abrigam caixas de som e microfones, enquanto o forno contém um subwoofer. Na tampa, uma tela exibe um programa de karaokê, disponível ao público. O grande ícone doméstico, em geral associado a atividades femininas e à manutenção da ordem familiar, é transformado em máquina-monstro e ferramenta de prazer, tomando emprestado a tecnologia dos carros tunados, ícones de certa performatividade masculina. Aqui, o procedimento da colagem refere-se não só aos materiais e técnicas sobrepostos em diálogo, mas a códigos e dinâmicas ensaiados socialmente. Já não é possível localizá-lo na esfera do público ou do privado, do individual ou do coletivo, do masculino ou do feminino. Se há alguma casa aqui, ela está dotada de implantes, transplantes, enxertos e próteses que perturbam passividades. Além disso, por um lado, a obra também nos lembra que a galeria que a exhibe

se localiza numa vila outrora doméstica, aos poucos devorada; por outro, o fato de estar em exposição a coloca forçosamente em contraste com as situações do “mundo real” que emula. É na tensão, ou melhor, nesse espaço de negociação, que a coisa acontece.

*

Depois, uma trajetória de vinte anos, no formato de um coletivo, exige alguma revisão. O Opavivará foi sobretudo lido sob a chave da estética relacional de Nicolas Bourriaud - apesar do crítico ter ignorado, injustificadamente, as contribuições pregressas da arte brasileira. Inspirado nos moldes da relacionalidade radical e livre imaginada por Félix Guattari no seu *Caosmose*, Bourriaud cunhou tal conceito buscando abarcar uma produção ainda sem parâmetros que surgia naquele final da década de 1990 - apesar de germinada nos anos 1960 e 1970. Basicamente, tratava-se de um tipo de arte interessada em criar um ambiente social no qual as pessoas pudessem se reunir para integrar atividades compartilhadas. Para o crítico, as utopias revolucionárias de outrora, ancoradas nas grandes narrativas do século XX, teriam dado lugar às micro utopias cotidianas, em busca de formas alternativas de sociabilidade, modelos críticos e momentos de convívio construídos.

No Brasil, o boom de coletivos artísticos no início dos anos 2000 foi também resposta ao denso processo de precarização engendrado pelo capitalismo

tardio, cujo desmantelamento dos pactos sociais era fruto da ascensão de um neoliberalismo perverso. A um só tempo, coletivos como o OPAVIVARÁ! instigavam novos arranjos sociais e questionavam o próprio estatuto da arte, tensionando instituição e mercado.

Porém, a visada romântica que reconhecia em tais procedimentos a celebração de um exercício democrático e igualitário foi encontrando seus limites. Os anos 2010 foram responsáveis por trazer novos dilemas propositivos. A nível nacional, os efeitos das políticas afirmativas de cotas renderam um debate mais acalorado sobre ideias de arte e participação, algo ainda intensificado pela entrada massiva das mídias sociais na constituição de uma esfera pública digital, cuja caricatura mais expressiva (e contraditória) talvez sejam as jornadas de 2013. O que se revelaria, pouco a pouco, era não a união convivial, fazendo do campo da arte uma espécie de novo refúgio, mas os conflitos de um mundo em transformação, de sociabilidade fraturada, bem como a falta de reflexividade contida na fantasia de um público livre.

No final da década, a moda dos coletivos arrefeceu. Tratava-se menos de discutir modos de fazer do que disputar quem pode fazer. Pautas raciais, de sexualidade e gênero emergiram de forma disruptiva, produzindo uma série de revisões em todo o circuito e questionando lugares de poder. O meio da arte foi em parte reconfigurado, permeado por agentes sociais mais diversos, fruto das lutas políticas. Do ponto de vista da produção artística, a condução se deu mais

em termos de tema e assunto do que forma e sistema. Em paralelo, o excesso de mediação midiática deu lugar a uma produção pressionada a operar sobretudo como imagem digital e, por consequência, distancian-do-se do corpo e da vulnerabilidade dos encontros reais. A crítica que apontava limite nas proposições participativas viu a emergência de uma produção ainda mais individualizada, fruto de uma forte consolidação do mercado, ainda interessado em produtos bem embalados. Perdeu-se; ganhou-se. Na pandemia, o “Opa” decidiu recuar, evitando soluções que forjassem correspondências entre o dentro e o fora das telas. Enquanto isso, coletivamente, experimentamos sintomas de fadiga frente a uma produção demasiadamente fascinada pelas imagens bidimensionais.

Mas tudo segue em movimento. Mais recentemente, temos constatado que a relação com a Diferença não se resolverá tanto enquanto representação (lição fracassada da modernidade), mas enquanto produção de presença. Há uma espécie de novo jogo em curso, pautado por termos sociais que transformaram a própria ideia de participação em algo mais complexo. Nesse entremeio, o coletivo experimenta uma espécie de novo frescor, acompanhado por revisões diversas. Não caberá medir seus efeitos a tão curto prazo, mas reconhecer aquilo que a obra novamente clama como imperativo inescapável do presente: voltar ao corpo.

OPAVIVARÁ: QUEM VIVER VIVARÁ *(THOSE ALIVE WILL VIVARÁ!)*

Pollyana Quintella

For twenty years now, OPAVIVARÁ! has sought to negotiate socio-cultural meanings through participative propositions, usually mediated by transfigured objects. If the lesson garnered from the ready-made was that of rejecting any ontological definition of art, in the case of the collective the appropriation of objects from daily life is not necessarily removed from aesthetic interest, as it tries to explore not only their sculptural qualities and material ambiguities, but above all the narratives woven around them; the way in which they inhabit collective imaginaries and displace meanings through profaned uses.

In their hands, images familiar to us become something else, often inviting us to experience how subject and object move from one position to another, both reflective conditions of a mutual engendering – the greater exercise of language. After all, their devices move from the condition of end (an object given to fruition) to the condition of means, a lesson learned from the best Brazilian art of the 1960s. Added to that, their

Duchampian version is closer to the fascination with fairs, street vendors, popular markets and department stores, in a technological hybrid that transits between the artisanal, the pre-industrial and the industrial, ready to jumble the ordering systems and the classification of matter.

To do so, they employ various methodologies. They resort to surrealist operations of accumulation and superimposition (through stacking, duplicating, mirroring, distorting...), as well as obsessive tactics that provoke unconscious associations in the observer, producing humour and wit. Bidets are turned into fountains; soap dishes into teats to be 'suckled' by the audience. An ironing board transforms into a kind of massaging skateboard shape, while a parasol connected to a water source makes it rain on those seeking protection. Everything is recognizable and yet somewhat delirious. A classic example is the group's hit *Multi Beach Chair* (2010-1019), in which beach chairs made of aluminum and nylon are integrated into one another, producing a collective piece of furniture that invites togetherness. Somehow the work is answering the call of sociability that is already underway in the codes of use of the crowded beach, here transformed into a device.

The taste for the double is equally recurrent, and refers to the semantic ambivalence of an object that, seen as a work, sounds as unorthodox as it sounds everyday (the famous Freudian *unheimlich*...). The mention of the figure of the couple is implicit in *This Is a Pipe*, but it goes further when it encourages less

normative groupings, as in *This Is a Pipe* for 3, 4, and 5 (2025), all of them seeking to establish temporary pacts of intimacy.

These procedures of coupling, uniting and inter-connecting one object to the other, also present in *Rain Funnel* (2019-2025), carry the suggestion of copulation and form hybrids whose amorous encounter modifies the components reciprocally, leading their identities adrift. The object is its conceptual and physical double, or the I is another.

In the best cases, what is at stake is still confusing categories, betting on identity disorder. In *Karaoke-te* (2025), a work made especially for the exhibition, we see an adapted stove, whose burners now host speakers and microphones, while the oven contains a subwoofer. On the lid, a screen displays karaoke programming, available to the public. The great domestic icon, usually associated with activities carried out by women and the maintenance of family order, is transformed into a monster-machine and a tool of pleasure, borrowing the technology of tuned up cars, icons of a certain masculine performativity. Here, the procedure of collage refers not only to the material and techniques superimposed in dialogue, but to socially rehearsed codes and dynamics. It is no longer possible to locate it in the sphere of public or private, individual or collective, masculine or feminine. If there is any home here, it is endowed with implants, transplants, graftings and prosthetics that disturb passivities.

Furthermore, on the one hand, the work also reminds us that the gallery that exhibits it is located in a small street of houses that once had a domestic function, and was little by little devoured; on the other hand, the fact that the piece is on display forcibly contrasts it with the 'real world' situations it emulates. It is in the tension, or rather, in this space of negotiation, that it all happens.

*

Then, a twenty-year trajectory in the format of a collective requires some revision. Opavivará has mainly been read through the lens of Nicolas Bourriaud's relational aesthetics - even though the critic unjustifiably ignored previous contributions of Brazilian art. Inspired by models of free and radical relationality imagined by Félix Guattari in his *Chaosmosis*, Bourriaud coined that concept attempting to encompass a practice then still devoid of parameters, that was emerging in the late 1990s, despite having germinated in the 1960s and 1970s. Basically, it was a type of art interested in creating social environments in which people could get together to participate in shared activities. For the critic, the revolutionary utopias of yesteryear that were anchored in the great narratives of the twentieth century gave way to everyday micro-utopias, in search of alternative forms of sociability, critical models and constructed moments of conviviality.

In Brazil, the boom of artistic collectives of the early 2000s was also a response to the dense process

of precarity set in motion by late capitalism, whose dismantling of social pacts was the result of the rise of a perverse neoliberalism. At once, collectives such as OPAVIVARÁ! instigated new social arrangements and questioned the very status of art, creating frictions between institution and market.

However, the romantic approach that recognized the celebration of a democratic and egalitarian exercise in these procedures eventually ran into its limits. The 2010s were responsible for introducing new positive dilemmas. At the national level, the effects of affirmative quota policies led to a more heated debate on ideas about art and participation, which was further intensified by the massive entry of social media into the constitution of a digital public sphere, whose most expressive (and contradictory) caricature may well have been the 2013 protests. What would gradually reveal itself was not the convivial union that made the art field into a new kind of refuge, but the conflicts of a world in transformation, a fractured sociability, as well as the lack of reflexivity contained in the fantasy of a free audience.

By the end of the decade, the collective-trend had cooled. It was less about discussing ways of doing things than about debating who could do them. Racial, sexual and gender issues emerged in a disruptive way, producing a series of revisions throughout the circuit and questioning power positions. As the result of political struggles, the art scene was partly reconfigured and pervaded by more diverse social agents. From the

point of view of artistic practice, the direction went towards themes and subjects rather than forms and systems. At the same time, the excess of mediation made way for a practice that was pressured to perform mainly as a digital image and, consequently, became distanced from the body and the vulnerability of real encounters. The critique that had pointed out the limits of participatory proposals now saw the emergence of an even more individualized practice, the result of the strong consolidation of the market, still interested in well-packaged products. There were losses; there were gains. During the pandemic, 'Opa' decided to retreat, avoiding solutions that forged correspondences between what was on and off the screen. Meanwhile, we collectively experienced symptoms of fatigue about a practice excessively fascinated by two-dimensional images.

But everything keeps on moving. More recently, we have acknowledged that the relationship with Difference will not be resolved as representation (a failed lesson of modernity), but rather as the production of presence. There is a new kind of game happening, led by social terms that have transformed the idea of participation itself into something more complex. In the meantime, the collective is experiencing a kind of second wind, accompanied by various revisions. It's not possible to measure its effects on such a short term, but we can recognize that which the work again calls for as the inescapable imperative of the present: to return to the body.

OPAVIVARÁ! QUEM VIVER VIVARÁ

15 fev [feb] — 15 mar 2025

Travessa Dona Paula, 108
Higienópolis São Paulo

www.agentilcarioca.com.br

A
GENTIL
CARIOCA

