



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/a-guilda-de-artes-de-baguio/>

A Guilda de Artes de Baguio: prática artística, articulação social e reconstrução comunitária em contexto de desastres ambientais nas Filipinas

Paola Mayer Fabres[1]

Luciano Nascimento Figueiredo[2]

RESUMO: O artigo analisa a experiência do Baguio Arts Guild (BAG), coletivo fundado em 1986 na cidade de Baguio, nas Filipinas, como caso relevante para a compreensão de práticas artísticas coletivas enraizadas no território, na valorização de repertórios indígenas e na articulação entre arte, meio ambiente e vida comunitária. A partir de uma análise histórico-crítica, bibliográfica e documental, o texto examina a trajetória do coletivo em diálogo com debates sobre práticas colaborativas e virada etnográfica. Partindo da noção de guilda como forma organizativa baseada em cooperação e transmissão compartilhada de saberes, argumenta-se que o BAG tensiona concepções modernas de autoria, obra e autonomia artística ao formular uma prática situada, interdisciplinar e implicada nas dinâmicas socioculturais da Cordilheira de Luzon. O artigo discute, em especial, a inflexão assumida por essa prática diante do terremoto de Luzon, em 1990, e da erupção do Monte Pinatubo, em 1991, quando a atuação do coletivo passou a envolver ações de apoio comunitário, elaboração simbólica do trauma e reconstrução de vínculos sociais e territoriais. Sustenta-se, assim, que a experiência do BAG oferece uma chave crítica para pensar como práticas artísticas enraizadas em formas coletivas de organização podem constituir infraestruturas de mobilização, cuidado e reconstrução comunitária em contextos de crise.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivo de artistas. Prática colaborativa. Território. Arte e comunidade. Desastre ambiental.



The Baguio Arts Guild: Artistic Practice, Social Articulation, and Community Reconstruction in the Context of Environmental Disasters in the Philippines

ABSTRACT: This article examines the experience of the Baguio Arts Guild (BAG), a collective founded in 1986 in the city of Baguio, Philippines, as a relevant case for understanding collective artistic practices rooted in territory, in the valorization of Indigenous repertoires, and in the articulation between art, the environment, and community life. Based on a historical-critical, bibliographic, and documentary analysis, the text examines the collective's trajectory in dialogue with debates on collaborative practices and the ethnographic turn. Drawing on the notion of the guild as an organizational form based on cooperation and the shared transmission of knowledge, the article argues that BAG challenges modern conceptions of authorship, artwork, and artistic autonomy by formulating a situated, interdisciplinary practice embedded in the sociocultural dynamics of the Cordillera of Luzon. The article discusses, in particular, the inflection this practice assumed in response to the 1990 Luzon earthquake and the 1991 eruption of Mount Pinatubo, when the collective's activities came to involve community support initiatives, the symbolic working-through of trauma, and the reconstruction of social and territorial bonds. It thus argues that BAG's experience offers a critical framework for considering how artistic practices rooted in collective forms of organization can constitute infrastructures of mobilization, care, and community reconstruction in contexts of crisis.

KEYWORDS: Artists' collective. Collaborative practice. Territory. Art and community. Environmental disaster.

1. Formação da Guilda de Artes de Baguio e o contexto sociocultural da Cordilheira

Nas Filipinas, arquipélago situado entre o Mar do Sul da China e o Oceano Pacífico, a condição insular e a posição estratégica nas rotas comerciais asiáticas fizeram convergir, ao longo de séculos,



sucessivas disputas coloniais, fluxos comerciais e processos complexos de formação identitária. É nesse quadro que emerge, ao final da década de 1980, o chamado Baguio Arts Guild (BAG), coletivo fundado em 1986 na cidade de Baguio, cuja atuação se tornaria referencial na formulação de práticas artísticas colaborativas, territorializadas e de base comunitária, articuladas de modo indissociável às ecologias locais e às dinâmicas socioculturais da região. Em interlocução com repertórios indígenas da Cordilheira Central, no norte montanhoso da ilha de Luzon, e também com recursos, materialidades e saberes vernaculares da localidade, o grupo formulou uma abordagem interdisciplinar ao longo de décadas de atuação que deslocava a arte de um regime objetual para um campo expandido de relações entre práticas culturais, meio ambiente e mobilização comunitária.

Nesse sentido, a inserção de práticas culturais indígenas nos fazeres da arte contemporânea mobilizados pelo circuito local de Baguio — incluindo seus coletivos, exposições e galerias — antecipa debates que, sobretudo a partir do século XXI, ganhariam maior visibilidade em outras geografias, em torno da revisão dos cânones artísticos, da valorização de epistemologias situadas e da aproximação entre arte contemporânea, territorialidade e saberes tradicionais.

Como em muitos países marcados pela experiência colonial, a cena artística filipina das décadas de 1980 e 1990 desenvolveu-se em meio a tensões entre modernização, heranças coloniais e afirmações identitárias no período pós-ditadura. Após a queda do regime de Ferdinand Marcos, o país atravessou um processo de reorganização política e cultural no qual muitos artistas passaram a reivindicar formas de produção enraizadas em contextos locais, em contraste com paradigmas eurocêntricos da arte contemporânea. Foi nesse ambiente que o BAG se consolidou como uma plataforma de experimentação artística e reflexão crítica, orientada menos pela noção moderna de autonomia da arte do que por relações entre território, ecologia e memória cultural.

A cidade de Baguio ocupava, nesse processo, uma posição singular. Localizada na região do norte da ilha de Luzon, no território da Cordilheira, ela se insere em uma área historicamente habitada por diferentes povos indígenas, cujas formas de organização social, espiritualidade e relação com o ambiente permaneceram decisivas para a vida cultural local. Essa dimensão territorial é fundamental para compreender a emergência de uma produção artística conectada à ecologia da



região, aos recursos naturais e às cosmologias indígenas, em contraste com centros urbanos filipinos mais fortemente marcados pela influência da colonialidade cultural. No caso do BAG, esse horizonte não se limitou à incorporação temática da cultura local, mas abriu um campo de negociação mais complexo entre práticas indígenas, circuitos expositivos e linguagens da arte contemporânea, no qual a valorização de saberes originários convive também com as ambiguidades próprias de sua tradução para instituições, galerias e categorias artísticas modernas.

A própria noção de “guilda”, mobilizada no nome do coletivo, é particularmente significativa. Mais do que designar genericamente uma associação de artistas, o termo remete a formas históricas de organização do trabalho baseadas na transmissão de ofícios, na regulação compartilhada de procedimentos e em vínculos de cooperação entre seus membros. No caso do BAG, essa referência não parece operar como simples retorno a um modelo pré-moderno, tampouco como negação direta da arte moderna, mas como um modo de tensionar a centralidade da autoria individual, da especialização disciplinar e da inovação entendida como ruptura. Em ressonância com a história das guildas medievais, estruturadas em torno da aprendizagem, da proteção coletiva e da continuidade técnica entre gerações, o coletivo passou a formular o fazer artístico como prática situada, dependente de relações de transmissão, convivência e negociação com outros repertórios de conhecimento, incluindo aqueles compartilhados por moradores mais idosos e por comunidades locais. Nesse sentido, a guilda não elimina a invenção ou a singularidade autoral, mas as reinscreve em processos mais longos de acumulação, adaptação e circulação de saberes, nos quais a criação não se define apenas pela originalidade individual, mas também pela capacidade de reorganizar experiências, materiais e memórias coletivas ao longo do tempo (Sennett, 2009). Tratada como método de trabalho, a guilda configurou-se, assim, menos como um modelo alternativo puro à arte moderna do que como uma estrutura ambivalente de mediação cultural, capaz de aproximar práticas artísticas contemporâneas, formas locais de conhecimento e dinâmicas sociais, ambientais e cosmológicas do território em que o grupo se inscrevia.

Assim, o Baguio Arts Guild surge da convergência entre artistas que, embora desenvolvessem trajetórias individuais, compartilhavam o interesse em fortalecer uma cena cultural situada e em construir espaços coletivos de circulação, experimentação e formação. Entre esses agentes, destacam-se Santiago Bose, Kidlat Tahimik e Roberto Villanueva, cujas atuações foram decisivas



para a consolidação de uma prática artística comprometida com o contexto sociocultural da Cordilheira. A partir dessa orientação, o grupo começou a organizar feiras, exposições, festivais, encontros e iniciativas pedagógicas voltadas tanto à promoção da arte local quanto ao tensionamento das fronteiras entre arte contemporânea e práticas culturais tradicionais.

Esse horizonte aparece em projetos como *Archetypes: Cordillera Labyrinth*, conduzido especialmente por Roberto Villanueva em 1989, instalado na área externa do Centro Cultural das Filipinas, em Manila. Montada ao ar livre, a instalação assumia a forma de um grande labirinto circular construído com junco, bambu, pedras de rio, figuras de madeira e assentos de pedra. Seu percurso remetia aos terraços de arroz da Cordilheira, enquanto o núcleo central evocava estruturas cerimoniais e de reunião associadas a culturas indígenas do norte de Luzon, como o *dap-ay*, além de incorporar figuras como o *bulul*, vinculadas à proteção e à fertilidade (De Leon, 2025). A construção recorria a técnicas de trançado e cobertura com materiais vegetais, o que aproximava a obra de saberes construtivos vernaculares e reforçava sua inserção em um vocabulário material não industrial.

Enquanto linguagem, *Archetypes* articulava concepções de instalação, circulação corporal, canto e ações cerimoniais. A obra se constituía, assim, como um ambiente imersivo e processual, no qual o espaço expositivo era convertido em experiência compartilhada. Ao deslocar para Manila signos espaciais, materiais e cosmológicos associados à Cordilheira, Villanueva introduzia no centro institucional filipino um repertório historicamente situado fora da normatividade metropolitana e colonial. Segundo Pristine L. de Leon, crítica de arte, pesquisadora e educadora sediada em Manila, capital das Filipinas, a obra do artista dramatiza a busca por uma “consciência primordial” mediada por signos de ritualidade e indigeneidade. Seu argumento identifica aí uma ambiguidade constitutiva: Villanueva mobiliza repertórios cosmológicos da Cordilheira em meio ao contexto urbano, convertendo a obra em um campo tenso de aproximação simbólica, invenção estética e deslocamento identitário. Lida nesse enquadramento, *Archetypes* explicita uma das questões mais complexas do BAG, a tentativa de reposicionar a arte contemporânea filipina por meio de materiais locais, formas rituais e imaginários indígenas, sem eliminar as assimetrias históricas implicadas nesse gesto.



Figura 01: Guilda de Artistas de Baguio, Roberto Villanueva. *Archetypes: Cordillera Labyrinth*, 1989. Juncos de runo, pedras de rio, figuras de madeira e assentos de pedra. Instalação realizada no Cultural Center of the Philippines, Metro Manila, 1989. Fotografia: Neal Oshima. Arquivo Pinaglabanan Galleries. Disponível em: <https://post.moma.org/roberto-villanueva-the-anomaly-of-the-artist-shaman/>

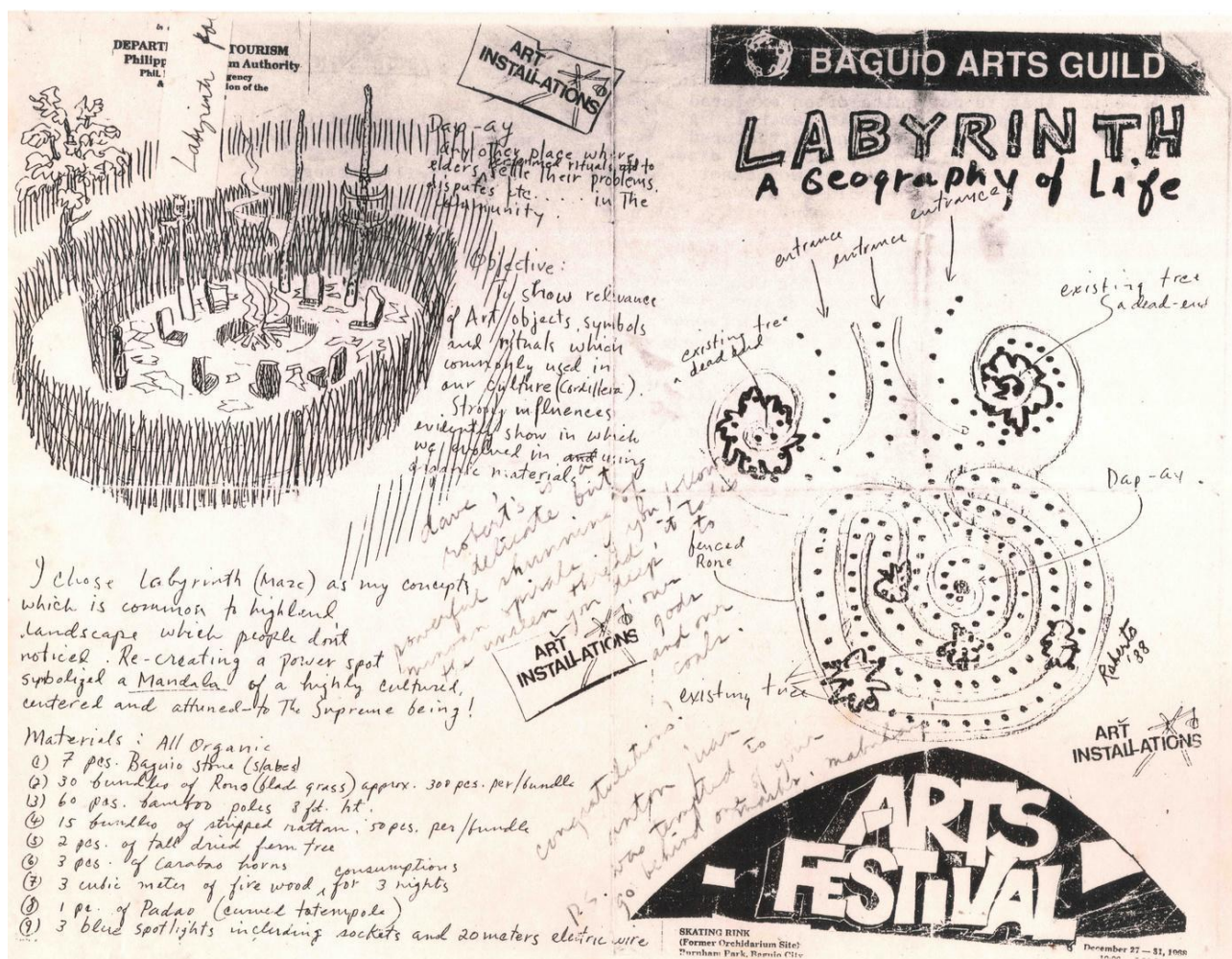


Figura 02: Guilda de Artistas de Baguio, Roberto Villanueva. Esboço de Archetypes: Cordillera Labyrinth. 1988. Arquivo Pinaglabanan Galleries. Disponível em: <https://post.moma.org/roberto-villanueva-the-anomaly-of-the-artist-shaman/>

Essas iniciativas também contribuíram para formar, desde cedo, uma densa rede de interlocução entre o grupo e diferentes públicos da cidade e da região, incluindo artistas, jovens em formação, moradores de Baguio, educadores, lideranças locais e agentes ligados às culturas indígenas da Cordilheira. Em meio a esse ecossistema de atores envolvidos, o BAG passou a constituir espaços de encontro, circulação e troca, ativando formas de participação cultural que ajudaram a sedimentar sua capacidade de articulação comunitária para além dos espaços institucionais de cultura, em meio à esfera social.

Se o trabalho *Archetypes: Cordillera Labyrinth* torna visível, no plano estético e simbólico, a tentativa de articular arte, territorialidade, ritualidade e repertórios indígenas, os acontecimentos



que marcaram Luzon no início da década de 1990 deslocariam essas questões para um campo de atuação ainda mais concreto. A partir do terremoto de 1990 e, em seguida, da erupção do Monte Pinatubo em 1991, a interlocução do Baguio Arts Guild com comunidade, ambiente e vida coletiva deixa de se manifestar apenas no interior de proposições poéticas e passa a se afirmar também como prática de resposta a situações de calamidade. Nesse contexto, a guilda evidencia de forma particularmente aguda uma concepção de arte vinculada ao cuidado, à reconstrução simbólica e material dos vínculos sociais e à elaboração coletiva da catástrofe, convertendo o fazer artístico em ferramenta de mobilização comunitária diante de eventos extremos.

2. A prática artística e a articulação comunitária em resposta a eventos extremos

O terremoto de Luzon, ocorrido em 16 de julho de 1990, foi um dos desastres sísmicos mais devastadores da história recente das Filipinas. Com magnitude estimada entre 7,6 e 7,8, o abalo atingiu severamente o norte da ilha de Luzon, provocando mortes, milhares de feridos, deslizamentos de terra, colapsos estruturais e extensos danos urbanos, especialmente em cidades como Baguio, Dagupan e Cabanatuan. Em Baguio, importante centro cultural da região de Cordilheira, a destruição material veio acompanhada de um profundo trauma social, impondo à cidade um longo processo de reconstrução física e simbólica.

Foi nesse contexto que o BAG ganhou particular relevância. Já articulado como um núcleo de artistas comprometidos com o contexto cultural local, o coletivo respondeu ao terremoto como força comunitária mobilizada diante da emergência. Essa capacidade de atuação estava ancorada em redes de colaboração e formas de vinculação comunitária construídas desde os primeiros anos do grupo, por meio de festivais, encontros, iniciativas pedagógicas e circuitos locais de circulação cultural. A resposta à catástrofe constitui, nesse sentido, um desdobramento de uma prática relacional já sedimentada no interior da experiência do coletivo.



Figura 03: Ruínas do Hotel Hyatt Terraces, em Baguio após o terremoto que atingiu a cidade, Filipinas, em 16 de julho de 1990. Fonte: Gma News Paper, 1990

Registros biográficos sobre BenCab indicam que, após o terremoto de Luzon de 1990, artistas vinculados ao Baguio Arts Guild participaram de iniciativas de apoio comunitário, entre elas o *ArtAid*, programa de oficinas de arte voltado a crianças afetadas pelo desastre, e o *Artquake*, leilão beneficente organizado para arrecadação de recursos por meio da produção artística local (Zapata Jr., 2003). Assim, a prática artística do BAG assumia funções que ultrapassavam a produção expositiva, operando também como forma de escuta, acolhimento, reparação simbólica e recomposição comunitária. O que se torna particularmente visível nesse momento é uma reconfiguração da função social da atuação do grupo. No interior da experiência do BAG, a prática artística passa a operar de maneira mais explícita como dispositivo de mediação comunitária, elaboração do trauma e reconstrução de vínculos sociais e territoriais. É justamente essa base relacional que ajuda a compreender por que o coletivo pôde responder às calamidades com densidade social, capilaridade local e capacidade efetiva de mobilização.



Figura 04 e 05: Guilda de Artistas de Baguio, ArtAid oficinas. *ArtAid*, programa de oficinas de arte voltado a crianças afetadas pelo desastre, em parceria com escolas e abrigos locais, 1990-1991.

Entre 1990 e 1991, contudo, o horizonte de atuação do BAG seria novamente atravessado por uma situação extrema. Se o terremoto de Luzon mobilizou respostas localizadas em Baguio, voltadas à reconstrução imediata de vínculos urbanos e comunitários, a erupção do Monte Pinatubo, em 1991, deslocou essa sensibilidade para outro cenário de desastre, marcado por efeitos ambientais de larga escala e pelo deslocamento forçado de comunidades indígenas *Aeta* em Luzon Central, muitas das quais foram levadas a campos de evacuação. Nesse contexto, a crise não dizia respeito apenas à destruição material provocada pela erupção, mas também à ruptura de vínculos



territoriais e comunitários. A equiparação entre ambas as situações – o terremoto em Baguio e a erupção do Pinatubo – encontra-se no modo como a prática artística se põe em relação direta com a ruptura histórica e com a urgência de recompor formas de vida abaladas pela calamidade.

É nesse contexto que se situa *Panhumuko*, trabalho realizado por Roberto Villanueva em 1991. Motivado pela erupção do Pinatubo e pelo deslocamento das comunidades Aeta em Luzon Central, o projeto nasceu da tentativa de participar de uma oferenda destinada a apaziguar *Apo Namalyari*, divindade associada a esse universo cosmológico (De Leon, 2025). A obra, no entanto, não deve ser lida como simples transposição de um rito indígena para o campo da arte contemporânea. Como observa Pristine L. de Leon, a atuação de Villanueva opera em uma zona ambivalente, na qual a figura do artista-xamã mobiliza afinidades com repertórios indígenas, mas também evidencia os riscos de invenção, deslocamento e mediação implicados nessa aproximação. Em *Panhumuko*, essa ambivalência aparece na forma de uma instalação-oferenda construída coletivamente, ao ar livre, junto a membros de uma comunidade Aeta, em Zambales. Entre seus elementos estavam carvão espalhado pelo chão, hastes de bambu, vegetais pendurados, velas antropomórficas, instrumentos improvisados de percussão, dança, canto e uma atmosfera de participação comunal. Como efeito, o trabalho buscava produzir um espaço compartilhado de elaboração sensível da crise, aproximando ritualidade, religiosidade popular e linguagem instalativa. Um mês depois, uma versão materialmente aproximada dessa experiência seria apresentada como instalação em espaço interno na Lincoln Square Gallery, em Nova York, deslocamento que evidencia, mais uma vez, as tensões entre experiência comunitária situada, tradução estética e circulação internacional da obra.

Mais do que uma resposta pontual à crise, a atuação do BAG na década de 1990 ajuda a compreender como a cena artística de Baguio se consolidou em estreita relação com o território e com as urgências sociais da região. Em vez de separar arte e vida social, o coletivo passou a operar justamente na interseção entre criação, organização comunitária e reconstrução cultural – o que explica, em parte, por que sua experiência passou a circular em redes internacionais interessadas em práticas colaborativas, contextuais e socialmente engajadas.



3. Repercussão crítica e formulações teóricas da alteridade e colaboração

Diante das calamidades do início da década de 1990, a atuação do Baguio Arts Guild contribuiu para tornar visível uma forma de prática artística cuja força não residia apenas na produção de obras ou eventos expositivos, mas na constituição de redes de resposta, cuidado, transmissão cultural e articulação comunitária. Essa experiência se inscreve em um deslocamento mais amplo, intensificado a partir dos anos 1990, quando diferentes iniciativas passaram a tensionar os limites entre produção estética, ação social, pedagogia, ecologia e organização territorial. Tratava-se de um conjunto de procedimentos que herdava certos impulsos das neovanguardas — como a saída do ateliê, a crítica ao objeto autônomo e a abertura da arte ao espaço social —, mas que passava a operar de modo distinto, não mais apenas pela ativação pontual do público ou pelo deslocamento da obra para fora do museu, mas pela construção de processos prolongados, dialógicos, contextuais e interdisciplinares, nos quais criação, recepção, convivência e mediação comunitária tornavam-se instâncias mutuamente implicadas. Nesse sentido, o caso do BAG pode ser compreendido como parte de um campo de práticas cuja natureza relacional e situada ainda encontrava pouca assimilação no vocabulário hegemônico da arte contemporânea, exigindo novas chaves críticas para sua abordagem.

Foi no interior dessas redes de discussão, com especial incidência nas interlocuções estabelecidas a partir da Oceania, que a experiência de Baguio passou a circular internacionalmente. Desde o início dos anos 1990, pesquisadores, artistas e iniciativas da Austrália e Nova Zelândia vinham se dedicando ao mapeamento de práticas colaborativas e socialmente implicadas, muitas delas atravessadas por debates sobre territorialidade, povos originários, meio ambiente e formas não convencionais de organização artística.

A presença de representantes da Fireworks, galeria australiana interessada em aproximar produções de artistas indígenas e não indígenas, bem como de iniciativas como South Island Art Projects, da Nova Zelândia, no chamado simpósio *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*,



realizado em Manchester em 1994, evidencia a importância desse eixo na formação de uma rede transnacional voltada a práticas situadas e colaborativas (Hunter; Lerner, 1994). Nesse contexto, a participação de agentes ligados a Baguio não apenas inseria o BAG em um circuito de reflexão crítica para além das Filipinas, mas também aproximava sua experiência de outras iniciativas do Pacífico e da Oceania interessadas em pensar arte, território e saberes locais fora das matrizes euro-estadunidenses dominantes.

Organizado pelos teóricos Ian Hunter e Celia Lerner, juntamente com o departamento de Artes Visuais da Universidade de Salford, o simpósio *Littoral* funcionou como um esforço de elaboração conceitual para nomear experiências que escapavam às categorias então consolidadas — como performance, intervenção urbana, *site-specific*, arte pública ou land art — e que, por isso mesmo, demandavam outro repertório crítico. A noção de *littoral*, mobilizada naquele contexto, indicava uma zona intermediária: práticas situadas entre discursos, entre instituições e entre campos de saber, capazes de operar simultaneamente no espaço da arte, do ativismo, da educação, da ecologia e da vida comunitária. Assim, a presença do BAG nesse fórum deve ser compreendida não apenas como sinal de sua circulação internacional, mas como parte de uma constelação crítica que buscava reconhecer modos de produção artística fundados em cooperação, enraizamento territorial e articulação comunitária (Hunter; Lerner, 1994).

Essa inserção do BAG em redes internacionais nos anos 1990 antecede, portanto, a consolidação de uma profusão de debates teóricos que, sobretudo entre o final daquela década e os anos 2000, buscariam dar contorno conceitual à multiplicação de práticas artísticas colaborativas e socialmente engajadas. Embora experiências desse tipo já estivessem em curso em diferentes geografias, sua assimilação crítica e institucional ganharia maior densidade posteriormente, quando agendas curatoriais e narrativas historiográficas passaram a reconhecer com mais recorrência projetos de base comunitária e formas de produção articuladas a contextos sociais específicos. Nesse arco, podem ser mencionadas exposições e plataformas como *Culture in Action*, organizada por Mary Jane Jacob em Chicago, em 1993; a *Documenta X*, dirigida por Catherine David em 1997; e a *Documenta 11*, dirigida por Okwui Enwezor em 2002, relevantes para a ampliação de debates sobre espaço público, globalização, participação, política e produção cultural situada.



No plano teórico, essa ebulição aparece em formulações diversas. Lucy Lippard, em *The Lure of the Local* (1997), enfatiza a dimensão da localidade, do lugar e do pertencimento; Miwon Kwon, em *One Place after Another: Notes on Site Specificity* (1997), revisa a genealogia do *site-specific* em relação à *land art*, à crítica institucional e às transformações da arte pública; Nicolas Bourriaud, em *Esthétique relationnelle* (1998), desloca a discussão para dinâmicas de sociabilidade, encontro e convivência produzidas sobretudo no interior do espaço institucional expositivo; Paul Ardenne, em *Un art contextuel* (2002), propõe a noção de arte contextual; Grant Kester, em *Conversation Pieces* (2004), formula a estética dialógica como chave para pensar práticas colaborativas; e Claire Bishop, em textos publicados a partir de 2006 e, posteriormente, em *Artificial Hells* (2012), apresenta uma linhagem da prática participativa lida pela lente crítica da vanguarda modernista, reorganizando historicamente o debate sobre arte participativa e espetatorialidade.

Entre essas formulações, o ensaio “The Artist as Ethnographer”, de Hal Foster, publicado em 1995, ocupa um lugar particularmente relevante, não por oferecer uma chave inteiramente suficiente para a leitura do BAG, mas por assinalar um ponto de inflexão no debate crítico daquele período. Ao propor a ideia de uma “virada etnográfica” na arte contemporânea, Foster identificava a crescente aproximação entre procedimentos artísticos e modelos associados à antropologia: deslocamento geográfico, imersão em contextos específicos, contato com sujeitos culturais situados, atenção à diferença e tomada da cultura como campo de investigação. Seu argumento deslocava o antigo paradigma benjaminiano do “autor como produtor” (Benjamin, 1934/1985), centrado no horizonte da classe e da produção, para a figura do “artista como etnógrafo”, agora marcada pelo problema da alteridade cultural. Essa formulação é importante para compreender o momento em que práticas como as do BAG começam a se tornar legíveis no debate internacional, pois explicita a centralidade que o “outro social”, os saberes locais, os repertórios culturais não hegemônicos e os contextos comunitários passavam a assumir na arte contemporânea dos anos 1990.

No entanto, mobilizar Foster aqui exige também reconhecer os limites de sua formulação. Seu ensaio foi decisivo ao apontar os riscos de romantização da alteridade, apropriação cultural, autoridade representativa e recentralização do artista — mesmo quando este atua sob o signo da



crítica, da colaboração ou do engajamento social. Ainda assim, como observa Fiona Siegenthaler em “Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship” (2013), a leitura de Foster se organiza majoritariamente a partir da forma como essas práticas chegam ao campo institucional e expositivo, dando menos atenção ao modo como se dão as interações, negociações, conflitos e efeitos produzidos nos próprios contextos onde elas se realizam. Nesse sentido, Foster interessa menos como matriz explicativa fechada do que como sintoma de uma transformação crítica em curso. Afinal, ele ajuda a nomear a emergência de um campo em que arte, antropologia, alteridade e contexto passam a se atravessar, embora não dê conta, sozinho, das especificidades de uma experiência fundada em redes locais, transmissão cultural, resposta comunitária e vínculos territoriais prolongados.

A contribuição do BAG talvez resida justamente nesse ponto. Sua prática antecipa questões que a virada etnográfica tornaria visíveis, ao mesmo tempo em que excede seus enquadramentos, pois não se reduz ao gesto de um artista que se desloca em direção a um “outro” cultural. Trata-se, antes, de uma cena coletiva já enraizada em relações locais, repertórios indígenas, pedagogias comunitárias, práticas rituais e formas de organização territorial. De todo modo, mais do que inserir o coletivo em uma genealogia linear da arte socialmente engajada, importa reconhecer que sua experiência torna visíveis tensões que atravessam esse campo – entre enraizamento territorial e circulação internacional, colaboração e representação, valorização cultural e tradução institucional, prática comunitária situada e legibilidade no sistema global da arte.

4. Entre a forma-guilda e a autoria individual

Essa tensão entre prática situada e legibilidade internacional torna-se ainda mais evidente quando se observa o modo como a experiência do BAG foi absorvida por circuitos mais amplos de reconhecimento artístico. Embora o coletivo tenha se consolidado a partir de uma metodologia fundada em articulação territorial — como um ecossistema cultural em que produção estética, pedagogia social e ativismo se articulam de forma inseparável —, sua repercussão internacional ocorreu com frequência por meio da projeção singular de alguns de seus membros, e não exatamente pelo reconhecimento do coletivo em si. É nesse sentido que a cena de Baguio se



tornou mais visível por intermédio de trajetórias autorais do que pela compreensão da guilda e de seus procedimentos colaborativos como forma artística, metodológica e institucional própria.

Para exemplificar, Santiago Bose participou de eventos de grande relevância, como a *Third Asian Art Show*, em Fukuoka, a *Bienal de Havana* e a primeira *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, em Brisbane, em 1993. Kidlat Tahimik, por sua vez, integrou importantes mostras na cena global, como é o caso da 35ª Bienal de São Paulo, em 2023. Também Benedicto Cabrera, o BenCab, alcançou projeção internacional como um dos nomes mais reconhecidos da arte filipina contemporânea, ainda que sua consagração tenha se dado sobretudo pela via de sua trajetória individual. Esses dados contrastam com a relativa escassez de registros públicos de circulação internacional do BAG enquanto coletivo em instituições artísticas de grande prestígio. O que se projeta internacionalmente, com maior nitidez, são percursos autorais inscritos em uma rede mais ampla, e não a forma-guilda como sujeito reconhecido em si mesmo.

Essa assimetria não constitui um detalhe lateral. Ela explicita o atrito entre duas lógicas de valoração. De um lado, a do BAG, cuja força histórica reside na construção de infraestruturas relacionais, na ativação de públicos ampliados, na circulação compartilhada de saberes e na produção de vínculos entre arte, território e comunidade. De outro, a do sistema da arte, que tende a reconhecer essas experimentações pela chave da autoria individual, da obra atribuível e da trajetória singular. A contradição é evidente no caso do BAG porque a potência social da guilda se manifesta justamente na recusa de um modelo de criação centrado na autonomia autoral. Além disso, sua capacidade de resposta a contextos de desastre, de mobilização comunitária e de articulação de redes locais dependeu de procedimentos inerentemente coletivos, sustentados por uma prática artística já implicada na vida social, no reconhecimento cultural e na formação de públicos para além dos espaços expositivos e institucionais.

Nesse quadro, a circulação internacional do BAG pode ser compreendida menos como trajetória linear de institucionalização e mais como reverberação crítica de uma cena artística cuja relevância excedia a lógica da exposição. O Baguio Arts Festival, organizado do final dos anos 1980 até 2002, atraiu participação internacional antes mesmo de as bienais se tornarem um formato recorrente



no Sudeste Asiático. Esse dado sugere que a abertura transnacional da experiência de Baguio não se deu apenas pelo reconhecimento posterior de seus artistas em instituições de prestígio, mas também pela capacidade do próprio grupo de criar plataformas de encontro, intercâmbio e circulação cultural em escala ampliada, projeção essa menos ligada à exportação de obras isoladas do que à força de uma forma de organização artística territorialmente enraizada.

Outro desdobramento expressivo desse horizonte foi a realização do projeto Tam-awan Village, concebido pelo coletivo e estruturado pela Chanum Foundation, fundada em 1998, como espaço cultural voltado à reconstrução de casas tradicionais da Cordilheira e à promoção de atividades artísticas e culturais na região. O projeto buscava criar um lugar capaz de resgatar a experiência simbólica e a importância histórica das aldeias, adaptando esse repertório ao contexto periurbano de Baguio. Para isso, foram reconstruídas na cidade casas tradicionais de grupos indígenas do norte das Filipinas, entre elas casas Ifugao — povo originário da Cordilheira amplamente conhecido por seus sistemas de terraços agrícolas e por sua arquitetura vernacular em madeira e palha —, de modo a tornar acessível ao público uma espécie de aldeia-modelo comprometida com a preservação das culturas e tradições da região.





Figura 06 – Projeto Tam-awan Village, realizado pelo Baguio Arts Guild, em Baguio, Filipinas.

Espaço cultural estruturado pelo coletivo em parceria com a Chanum Foundation em 1998, voltado à reconstrução de casas tradicionais da Cordilheira e à promoção de atividades artísticas e culturais ligadas à herança indígena regional. Fonte: Tam-awan Village, disponível em: < <https://tamawanvillage.com/> > com acesso em 26 de Jun. de 2026

Lido à luz da trajetória do BAG, o Tam-awan Village torna duráveis algumas das questões que já atravessavam a ideia de guilda: a valorização de arquiteturas vernaculares, a interlocução com repertórios indígenas, a articulação entre arte contemporânea e cultura local e a criação de plataformas de convivência e transmissão compartilhada de saberes. Mais do que uma atração turística, o projeto consolidou-se como uma espécie de “museu vivo”, articulando herança da arquitetura local, produção artística contemporânea, tornando-se um dos símbolos da resiliência cultural da localidade, ao atualizar saberes locais por meio de exposições, oficinas e experiências de imersão cultural. Sua importância projeta-se ainda no plano urbano, integrando a constelação de iniciativas que ajudam a sustentar Baguio como referência cultural, hoje reconhecida pela UNESCO como Cidade Criativa.

Para o argumento deste artigo, a importância do Tam-awan Village reside em materializar, em escala espacial e institucional, uma metodologia já exercitada pelo BAG em festivais, ações pedagógicas, articulações comunitárias e respostas à calamidade. Mais do que equipamento cultural ou dispositivo de preservação patrimonial, o projeto pode ser compreendido como desdobramento territorial de uma forma de atuação baseada em enraizamento local, cooperação e mediação cultural. Ao conferir certa durabilidade a essa lógica de articulação entre arte, território e coletividade, o Tam-awan Village evidencia como procedimentos associados à guilda puderam sustentar infraestruturas culturais de base comunitária, capazes de fortalecer pertencimentos e produzir continuidade após contextos de ruptura.

Retomada nesse horizonte, a noção de guilda deixa de funcionar apenas como nome do coletivo e passa a operar como chave metodológica para compreender uma forma de organização artística fundada em reciprocidade, transmissão partilhada, sustentação mútua e inserção territorial. Para além de sua significação histórica ou terminológica, a guilda designou para o coletivo uma tecnologia social da prática artística na qual criação, formação, circulação cultural, convivência e articulação comunitária se reforçam mutuamente. Em contextos marcados por desastre ambiental



e ruptura social, por sua vez, essa forma de organização mostra especial potência ao já operar por meio de redes locais, públicos ampliados e vínculos de pertencimento previamente constituídos. Afinal, a crescente recorrência de desastres ambientais confere atualidade à experiência do BAG, ao evidenciar que a resposta à crise se torna mais possível quando já enraizada em práticas de articulação comunitária e inserção territorial.

Sob essa perspectiva, a experiência do Baguio Arts Guild oferece uma contribuição crítica que ultrapassa a descrição de um caso singular. Ela permite compreender como práticas artísticas enraizadas em formas coletivas de organização podem constituir infraestruturas de mobilização e reconstrução comunitária em situações de crise. Permite compreender também por que tais experiências, embora historicamente decisivas em sua capacidade de articulação territorial e organização socioambiental, tendem a ser reconhecidas pelo sistema da arte por meio da visibilidade de autores individuais. O BAG torna essa tensão especialmente nítida. Sua relevância histórica reside justamente naquilo que escapa à consagração autoral: a produção de redes, a sustentação de vínculos, a circulação ampliada da cultura e a capacidade de transformar prática artística em forma de ação coletiva diante da ruptura.

Bibliografia

ASIA ART ARCHIVE. LIKE A FEVER | **Interview with Alwin Reamillo**. Hong Kong: Asia Art Archive, s.d. Disponível em: Asia Art Archive. Acesso em: 10 abr. 2026.

BARBER, Bruce. **Littoral Art and Communicative Action**. Illinois: Common Ground Publishing LLC, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 120-136.



Revista *ClimaCom*, Eventos extremos - parte 1 | pesquisa – ensaios | ano 13, nº 30, 2026

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les Presses du Réel, 1998.

DE LEON, Pristine L. **Roberto Villanueva**: The Anomaly of the Artist-Shaman. post: notes on art in a global context. New York: Museum of Modern Art, 9 abr. 2025. Disponível em: <https://post.moma.org/roberto-villanueva-the-anomaly-of-the-artist-shaman/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

FABRES, Paola. **A troca no tempo estendido**: modos de aproximação da prática artística em território. 2023. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-16082023-103154>. Acesso em: 13 abr. 2026.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2014.

Grant Kester. **Dialogical Aesthetics**: A Critical Framework For Littoral Art. Variant, 2000. Disponível em: <<https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>> Acesso em: 21 jun. 2022.

HUNTER, Ian; LERNER, Celia. Material institucional do simpósio Littoral: New Zones for Critical Art Practice: artist's projects in the context of social, environmental, and cultural change. Manchester: University of Salford, 1994.

KWON, Miwon. One Place after Another: **Notes on Site Specificity**. *October*, n. 80, primavera de 1997, p. 85-110.

LIPPARD, Lucy R. The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society. New York: The New Press, 1997.

SENNETT, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.



Revista ClimaCom, Eventos extremos - parte 1 | pesquisa – ensaios | ano 13, nº 30, 2026

ZAPATA JR., Andy. Homegrown: Profile of Ben Cabrera. **Homegrown Art**, 2003.

Disponível

em:

<https://web.archive.org/web/20090822002449/http://www.homegrownart.net/bencabprofile.htm>. Acesso em: 26 jun. 2026.

Recebido em: 15/03/2026

Aceito em: 15/06/2026

[1] Universidade Federal Fluminense (UFF): paolafabres@id.uff.br

[2] Universidade Federal do ABC (UFABC): luciano.f@ufabc.edu.br