

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS**

**Arte em Partilha:
práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea**

**Gabriela Saenger Silva
Porto Alegre
Agosto de 2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS**

**Arte em Partilha:
práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientadora: Dra. Maria Amélia Bulhões

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS**

A comissão examinadora, abaixo assinada
aprova a Dissertação de Mestrado

**Arte em Partilha:
práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea**

elaborada por
Gabriela Saenger Silva

como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA

Dra. Maria Amélia Bulhões
(UFRGS)

Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
(UFRGS)

Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
(UFF)

Dr. Edson Luiz André de Sousa
(UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu irmão, João, com quem desde muito cedo aprendi a partilhar na vida e aos meus pais, pelo apoio intenso e eterno.

À minha orientador, Maria Amélia, pelas indicações dos nortes.

À alguns amigos: Mariana, pela abertura de caminhos; Mônica, por me tirar da “elite” e me trazer pro lugar certo; Carla, por sempre me fazer lembrar de mim mesma; Michelle, pela escuta e carinho; Janice, por me fazer entender entender a “arca”; Janaina, pela possibilidade reconstruir a amizade ao longo de tanto tempo; aos colegas da Casa Comum, cujas vontades comuns nos deixaram muita coisa ainda a ser feita.

Agradeço também à banca, Edson e Daniela, cujas aulas me influenciaram em muitas das ideias que estão aqui. E ao Luiz Guilherme, por há alguns anos me dizer: “escreve!”.

RESUMO

Arte em partilha trata das práticas colaborativas em arte contemporânea em seu processo de consolidação. Ao se utilizar do termo “partilha do sensível”, de Jaques Rancière, a pesquisa reflete sobre estas práticas a partir de três pontos: desmaterialização do objeto da arte, espaço de ocorrência e o outro. No capítulo OUTRA COISA, estas práticas são tratadas como elementos de novas formas de fazer na arte contemporânea e de como o objeto-coisa transforma-se em objeto processo. No capítulo OUTRO LUGAR a questão da espacialidade e endereçamento destas ações é discutidas. Em O OUTRO, é refletido de como a inserção do outro no processo artístico perpassa a questão do espectador. Ao longo do texto, são utilizados projetos dos artistas: Ricardo Basbaum, Ana Laura Lopez de La Torre, Sebastian Romo, Ana Maria Saavedra e Luis Alárcon (Galeria Metropolitana), Antoni Abad, Leticia Bertagna e Janice Martins Sitya Appel.

Palavras-chave: partilha do sensível, alteridade, práticas colaborativas, arte contemporânea

ABSTRACT

Art in distribution deals with collaborative and participative practices in contemporary art in its consolidation process. Using the term "distribution of the sensible" by Jaques Rancière, the research reflects on these practices from three perspectives: dematerialization of the art object, spatiality and the other. In chapter OTHER THING, these practices are analyzed as elements of new ways of art making in contemporary art and how the object-thing transforms into an object-process. In chapter OTHER PLACE, the issue of spatiality and addressment of these actions is discussed. THE OTHER reflects how the inclusion of the other in artistic process permeates the question of the spectator. Ricardo Basbaum, Ana Laura Lopez de la Torre, Sebastian Romo, Ana Maria Saavedra and Luis Alarcon (Metropolitan Gallery), Antoni Abad, Leticia Bertagna and Janice Martins Sitya Appel are the artists used as cases for this research.

Keywords: distribution of the sensible, otherness, collaborative practices, contemporary art

ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Ricardo Basbaum e o objeto.....	54
FIGURA 2: Diagrama <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> , 1994.....	58
FIGURA 3: Diagrama <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> , 2006.....	59
FIGURA 4: <i>A FONTE</i>	66
FIGURA 5: Investigação Ana Laura Lopez de La Torre.....	67
FIGURA 6: Convite para o <i>AGUAÍBA</i>	70
FIGURA 7: <i>Artoon – Curators are the new Artists</i> , Pablo Helguera.....	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 OUTRA COISA.....	22
2.1 Ritual e experiência.....	26
2.2 Partilha do sensível.....	32
2.3 Outra genealogia.....	37
2.4 Teoria e crítica contemporânea da colaboração e da participação.....	43
2.5 Participação <i>versus</i> colaboração.....	52
2.6 “Não fiz uma entrevista, mas comemos uma pizza”.....	62
3 OUTRO LUGAR.....	73
3.1 Romo e seu ateliê movente.....	76
3.2 Espaços de reformulação estética e “terceiro lugar”: conceitos e o caso da Galeria Metropolitana.....	81
3.3 Megafone: acumulação de sentidos em rede.....	87
4 O OUTRO.....	91
4.1 Nós como os outros dos artistas.....	92
4.2 O outro dialógico: formação da comunidade.....	98
4.3 O artista como o outro: artista vivo, artista autor e artista autista.....	103
4.4 Artista como vizinho e como amigo: eu como o outro.....	109
5 CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXOS.....	127
Anexo A – Encontro com Ana Laura López de La Torre e Carla Borba, 10 de novembro de 2013.....	128
Anexo B – Banco de dados sobre arte e colaboração e participação.....	130

1 INTRODUÇÃO

“Mundo = espaço da partilha, da mistura, do Dois dividido.”

Roland Barthes, Como viver Juntos (Elogio do um)

A participação e a colaboração já são velhos temas da arte. Mesmo para a arte moderna ou contemporânea, para a história da arte em geral, são temas que tangenciam as questões da criação, dos artistas, das obras e da forma como estas circulam. Mas é possível identificar, em especial, um encontro que se realiza agora e que se dá num momento em que um foco de luz aponta para as questões relativas à participação e colaboração em arte contemporânea e, desde aí, a uma produção que reflete acerca destes temas. Como um processo de esclarecimento, torna mais perceptível a realização e a execução de projetos e obras pensados sob o viés de uma estrutura colaborativa ou participativa. Há uma concordância de que, neste processo de identificação, torna-se necessária a construção de novas formas de crítica e de (re)formulação teórica para leitura e aprofundamento do entendimento destes projetos, obras e ações. Nesta pesquisa, velhos elementos permanecem em destaque como espacialidade, autoria, socialização e política. Mas, em paralelo, ocorre a construção de referências específicas, demonstrando uma abertura à multidisciplinaridade, sobre a qual é refletida esta nova forma de ver a arte.

A atenção dada a práticas artísticas sob o tema da colaboração ou da participação demonstra uma espécie de emergência do assunto, sugere a emancipação de um novo espaço, como um novo corpo, em que é possível identificar uma linha de reflexão específica dentro do campo das artes visuais. Estas práticas passam a ser reconhecidas como um modo de fazer na arte contemporânea a partir do qual é possível reconhecer autores que estão especializando estudos e pesquisas para este outro corpo, sejam eles artistas, críticos, teóricos ou curadores. Este trabalho de pesquisa se dá como forma de contribuir para este novo corpo, através de uma reflexão acerca destas práticas, buscando seu aprofundamento. Ao identificar este espaço possível para esta pesquisa, utilizo das minhas experiências e convivências com projetos e processos de colaboração e participação em arte para

também refletir e contribuir para suas discussões, construções teóricas e críticas

Ao pensar nos temas da colaboração e participação a partir de descrições de trabalho de artistas, de confronto de teorias e de novas formas de observação tentamos reconhecer estas práticas. Uma escolha realizada para esta pesquisa é do uso dos dois termos de forma separada, “colaboração” e “participação”, numa referência ao sentido distinto que passam a ter ao aprofundarmos a pesquisa com relação a estas práticas. Esta diferença, bastante tênue, é apresentada conforme a realização de cada ação ou projeto e de como elas são planejadas e/ou executadas. “Colaboração” passa a ser usado no sentido mais amplo, abrangendo uma série de práticas. Mas, neste texto, o termo refere-se a práticas cuja abrangência de suas ações se apresentam de forma mais complexas, tomando mais tempo e tendo sua estrutura bastante sensível às inferências de seus colaboradores. “Participação” requer uma contribuição a partir de um enunciado, uma regra ou uma solicitação, sendo uma execução de ação e reação.

Um primeiro passo é tentar identificar este outro corpo. Uma forma de fazê-lo é entender que podemos percebê-lo por seus indícios de amadurecimento. Ao construir este espaço de pesquisa específico é possível identificar a forma pela qual estas práticas veem sido absorvidas pelas instituições. Quando se chega a este estágio de absorção das práticas pelas instituições, temos um indicativo de sua consolidação e de como veem sendo organizadas dentro de um sistema das artes. Como exemplo, podemos tomar a inserção dos temas como elemento de formação dos estudantes de artes. Nos últimos 6 anos, passaram a integrar currículos de universidades nos Estados Unidos, Irlanda e Austrália, em nível de graduação e mestrado, cursos específicos que tratam deste campo de pesquisa em suas formações. Em três universidades dos Estados Unidos é possível que um aluno de bacharelado em arte tenha sua formação final com ênfase em *social practice* (em uma tradução literal, práticas sociais), ao lado de formações como pintura, escultura e gravura¹. Caso queira continuar seus estudos, práticas ou pesquisa, este aluno tem a possibilidade de continuidade de trabalho sob os temas em um dos cinco

¹ Nas escolas California College of Arts, Chicago College of Arts e Iowa College.

mestrados específicos para a área: em *Art and Social Practice* (Arte e prática social) em Portland; em *Social Practice* ou em *Art, Education and Community Practice* (Arte, Educação e Prática Comunitária) em Nova Iorque; em *Public Arts and Social Studies* (Artes Públicas e Estudos Sociais) em Oakland; mestrado em *Creative and Social Practices* (Práticas sociais e Criativas) em Plymouth, estes nos Estados Unidos. A Irlanda, possui dois mestrados na área, um em *Socially Engage Art* (Arte socialmente engajada) e outro que se chama S.P.A.C.E. - *Social Practice and the Creative Environment* (Práticas sociais e Ambientes Criativos). A Austrália também possui dois cursos de formação em nível de mestrado: um em *Arts – Community Cultural Development* (Artes – Desenvolvimento Cultural Comunitário) e em *Arts – Interdisciplinary Art Practices* (Artes – Práticas Artísticas Interdisciplinares), estes dois últimos em Melbourne. No contexto brasileiro, tal campo é investigado pelo segundo ano consecutivo em um dos seminários dos encontros anuais da ANPAP. Coordenado pelos professores Luiz Sérgio Oliveira (UFF), Aparecido José Cirillo (UFES) e José Kinceler (UDESC) nas duas edições em que se apresentaram tais encontros, na versão de 2014 o seminário de número 9 apresentou-se sob título “O artista diante das práticas colaborativas na arte contemporânea: formação, processos criativos, inserção e percepção sociais”, com a participação de 20 comunicações. Do resumo de apresentação seminário destaca-se:

“Essas práticas colaborativas colocam-se como práticas diferenciadas de produção a provocar a estabilidade aparente do sistema de arte, o que parece ocasionar certo dismantelamento de percepções consolidadas do artista e da obra nas sociedades contemporâneas. [...] O fenômeno contemporâneo das práticas colaborativas oferece-se como campo fértil para reflexões e debates acerca do escopo e dos compromissos, potencialidades, fragilidades, características e histórias da arte contemporânea que cercam o artista e seu processo criativo, [...] do aparelhamento da crítica de arte para um debate franco, aberto e propositivo, das categorias da arte para lidar com novas realidades dos processos criativos, entre outras questões relevantes a desafiar a natureza da arte contemporânea.” - Trecho de apresentação do Seminário 9 / 23º Encontro Nacional ANPAP^{2,3}.

Da mesma forma que as escolas de artes (e universidades) constituíram espaços de pesquisa para práticas que lidam com temas de participação e

² Disponível em <<http://www.anpap.org.br/23encontrosimposio9.html>>.

³ Na ocasião, apresentei em parceria com Carla Borba o artigo “Uma experiência colaborativa: “AGUAÍBA” – Um dia de praia”, que está disponível nos Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

colaboração, eventos de grande importância para o circuito da arte contemporânea também dedicaram parte de suas ações e reflexões ao constituir seus projetos. Nestes, os temas aparecem em diferentes abordagens, sendo como referência para o projeto curatorial, sendo através de financiamento de atividades ou segmentos específicos de produção de práticas participativas e colaborativas. Como exemplos, temos a 27ª Bienal de São Paulo, cujos registros de Roland Barthes de “Como viver juntos”, realizados entre 1976 e 1977, dão título à mostra e influenciam substancialmente a curadoria, seminários e projetos dos artistas convidados. As 10ª e 11ª edições da Bienal de Istambul, financiaram diversos projetos de artistas que atuaram junto a comunidades, realizando trabalhos fora dos espaços tradicionais da mostra. As 12ª Documenta de Kassel e a dOCUMENTA (13) dedicaram parte de seu programa de ações trabalhos de artistas que tinham estruturas colaborativas ou participativas num contexto de relações com a comunidade. Numa observação mais regional, as Bienais do Mercosul em suas 7ª, 8ª e 9ª edições organizaram através de seus projetos pedagógicos programas que promoviam práticas artísticas com alguma relação pedagógica, logo de troca, partilha e aprendizagem. É a partir destes projetos no contexto local de onde tomo contato com estas práticas e de onde inicio esta pesquisa.

Um segundo momento para a identificação deste outro corpo é do reconhecimento do contexto em que esta consolidação acontece. Como é desde a perspectiva da arte contemporânea que estamos falando, precisamos pensar que existe uma contínua correlação deste com outros campos. Ao refletirmos sobre o contexto em que se encontra a constituição de um pensamento acerca de práticas colaborativas e participativas na arte contemporânea, vemos que esta atenção aos temas corresponde a questões relativas a um processo interno e outro externo. Interno ao campo da arte no sentido de corresponder a uma necessidade frequente de busca de frescor nas discussões acerca de pós-autonomia, em meio a uma ressaca de seus modelos de uma arte ativista e discussões acerca da aproximação da política e da arte. Ainda, relativo a um processo externo ao campo, de como reagir a este contexto social tão fortemente ligado por uma onda de “novos” – nova economia, novas formas sociais de relações em rede, novas formas de construção política – a partir de colaborações intelectuais (mediados digitalmente ou não). Por

um lado, refletir sobre práticas colaborativas e participativas pode não passar de mais uma “nova tendência” da arte contemporânea. A ideia de “nova tendência” aparece sempre com uma natural desconfiança daquilo que é novo, mas, também, pela escolha das pessoas em inserir nas descrições de seus processos os termos “colaborativo” e “participativo”. Essa vontade de identificação com estas práticas demonstra como tem se tornado importante inserir suas discussões ou seus fazeres neste tema vicejante. Mesmo que estes processos tratem de repetição de velhas fórmulas e que, nem sempre, tenham em sua estrutura fortes elementos de colaboração ou participação. Por outro lado, trata-se desta atualização do campo da arte contemporânea de forma a legitimar-se junto a outros discursos, como uma correspondência daquilo que tangencia estas mudanças estruturais da economia, sociedade e política.

Esta ideia de correspondência a contextos é uma reação ao mundo interligado em rede. As ideias de participação e colaboração sempre estiveram tramitando entre os diversos campos do conhecimento, mas, nos últimos anos, sugerem novas formas de pensar, de agir e afirmar. Assim, se formam as redes de colaborações mais complexas, que cunham novos espaços de relações, novos processos de troca e, por vivermos em um mundo capitalista, comparações acerca das diversas formas de se pensar sobre a propriedade intelectual. Neste contexto, cujas questões permeiam a emergência da ideia de colaboração, pergunto acerca de como se dá a absorção destas ideias pelas artes. E, em especial, como as artes visuais, especificamente a arte contemporânea passam a aprofundar estes temas.

Para o campo da arte contemporânea, estes temas em pesquisa passam por um processo de afirmação como um outro corpo em que mostra-se a necessidade de revogar fronteiras para sua constituição. Ou seja, suas características são, ao mesmo tempo, de multidisciplinaridade e de constituição de um campo. Este espaço contraditório, de constituir-se ao passo que revoga aquilo que o limita, é uma das problemáticas enfrentadas pela pesquisa das práticas colaborativas e participativas. Dela talvez venha, em parte, esta desconfiança enquanto “nova tendência”. No entanto, não é só crescente mas substancial o número de contribuições e reflexões sobre o tema. Por um lado o objetivo desta pesquisa é de entender como estas práticas acontecem, por outro como construir uma forma de analisá-las.

Arte em partilha não se detém na construção de uma genealogia destas práticas. Pelas leituras realizadas, existem muitas delas, mas a grande maioria não possui publicação em língua portuguesa. O que me motivou foi a vontade de, a partir das minhas experiências através destas práticas, construir um compartilhamento de minhas ideias, dúvidas e vontades ao longo do descobrimento deste outro corpo. A necessidade de construir uma narrativa própria das minhas experiências, como forma de partilhar os conhecimentos acumulados ao longo desta pesquisa. “Descrevo aquilo que me é familiar”, uma nota que complementa esta ideia a partir da leitura sobre a *Escuta* em Roland Barthes (2003, pg. 155): no espaço de “Viver-juntos: traços ativos de escuta”. E dela só consigo conceber ou constituir aquilo que, do que compreendo, faz parte do que posso com os outros partilhar.

Minha narrativa, inicia-se com a aproximação ao mundo das artes visuais, mais especificamente da arte contemporânea, através da experiência, de trabalho, ação e observação. As percepções primárias são de que a identificação deste novo corpo é constituída a partir da ideia de partilha, pois foi através de compartilhamento com artistas e seus projetos de arte-vida que tomo parte deste processo. Mas minhas questões acerca do campo das artes geram-se a partir de um espaço de pesquisa que se inicia fora dele. Minha formação anterior em comunicação me abre este caminho. A importância de destacar esta trajetória de formação desde a comunicação se dá por ser um campo em que é tomada a atenção aos fluxos de informação humanas, construção de significados através de meios e, por minha ênfase em relações públicas, nas dinâmicas que constroem a imagem de pessoas ou instituições e suas estratégias de posicionamento político, social, econômico e, também, cultural. Deste campo das experiências organizados sob um grupo específico de regras, que permitem que se constituam possíveis planejamentos, que me aproximei do exercício da produção cultural. E dela, para a experiência em arte contemporânea como executora e articuladora de vontades dos artistas.

A necessidade de identificar esta perspectiva deve-se a como se constrói parte de meu entendimento e minha narrativa acerca desta pesquisa. Ao tratar de arte contemporânea, precisei reaprender e rever meus conceitos acerca das artes. A arte contemporânea nunca me recebeu como uma estrangeira, fui facilmente incorporada a este lugar que se coloca ao mesmo tempo em busca de autonomia ao

largo do desaparecimento de suas fronteiras. Em que os papéis estão todo tempo se desmontando. Me tornei uma pessoa próxima a propostas de artistas contemporâneos que privilegiam a experiência com e para com os outros como parte de seu trabalho. Eu, portanto, me tornava em diferentes dinâmicas propostas por tão diferentes projetos, este elemento “outro”. Com o tempo, muitas destas experiências passaram a se tornar mais claras em seus modos de fazer, novos textos que me sugeriam uma construção de referências e novos projetos de artistas que eram descobertos com o tempo. Do conflito de campos, da necessidade contraditória de uma criação de uma linha ao largo da necessidade de uma dinâmica multidisciplinar e de quebra de barreiras que ainda é estranho aos campos mais formais dos estudos em arte, percebi ser um alívio esta minha aparente “distância” inicial, pois a constituição desta pesquisa se dá ao longo de um aprendizado que pode ser agora compartilhado.

Ao ler os textos de Jaques Rancière (2009) para os primórdios desta pesquisa (e que toma agora este corpo temporário de texto para a finalização desta etapa do mestrado), o termo “partilha do sensível” caiu como uma chave de abrir e fechar portas. De silêncios e de saber escolher o que se fala. De entender que o que partilho é sobre minhas indagações, tentativas de estruturação e entendimento histórico acerca das práticas colaborativas e participativas em arte contemporânea. De meu aprendizado e de reflexões. Se é desde minha perspectiva e da aproximação a estas práticas, opto por pensa-las como como um processo de arte em partilha. Minha intenção não se dá como forma de cunhar um conceito, mas de prestar uma homenagem a Rancière e de como seu termo cabe as reflexões aqui apresentadas. Partilha-se aquilo que está excesso e não aquilo que está em falta.

“Partilha do sensível”, numa tentativa resumida de definir o termo, trata-se da forma de identificar como a minha contribuição estabelece a forma do que é comum a mim e aos outros, e através deste reconhecimento também de que contribuo para este comum, num sentido de que algo neste comum é meu. A expressão pode confundir por sua forma *mis em abyme*, mas contribui forte e sensivelmente para entendermos questões acerca da participação e colaboração. Tanto o entendimento do que é arte está colocada neste espaço do comum, quanto com relação ao processo de criação para a arte ou de fazeres para a arte. Quem,

portanto, está inserido em uma prática de arte que tende à colaboração e à participação, exerce claramente este processo de “partilha do sensível”, pois é desta construção e identificação do eu com relação ao que comum que ambos tratam.

Aqui é necessário identificar que a esta pesquisa não recai o aprofundamento relativo a processos realizados entre grupos de artistas, identificados ou não como coletivos, ou artistas que se unem para colaborar em um trabalho específico. A criação realizada de forma coletiva por artistas cujo objetivo é um produto final coletivo não será tratado aqui. Estou interessada em refletir acerca de práticas que extrapolam a relação “artista x espectador”, que integram mais pessoas em seus processos e que, impreterivelmente, tenham em parte de suas ações uma estrutura de colaboração ou participação. Portanto, questões de composição (se for possível roubar da música o termo) compartilhada, criação coletivas de obras cujos principais envolvidos sejam somente artistas, apropriação de obras para realização de outras obras não são temas a serem aprofundados nesta pesquisa. Esta determinação se dá para pensar não acerca desses, mas para que seja possível identificar melhor os trabalhos que interessam a esta pesquisa e que apoiam aos pontos e temas que parecem pertinentes para seu desenvolvimento. Como, então, são trazidos os temas de colaboração e participação nas artes? A questão surge no sentido de buscar esta identificação, em uma tentativa de definição e agrupamentos de práticas que: 1 - lidam com a experiências como modos de fazer da arte; 2 - lidam com projetos em substituição às obras de arte; 3 - lidam com questões políticas e sociais emergentes; 4 - lidam com vontades específicas à um processo de reverberação a grupos.

Uma vez aqui, uma vez dentro de um processo da academia, dentro da Artes Visuais, um grande primeiro conflito foi a questão da imagem. Primeiro, pois em práticas colaborativas, que tratam de arte como processo, a imagem é um elemento residual e de construção individual. Elas (agora em conjunto) são registros que podem acontecer através de vídeo, foto, mas também são de elementos de memória, de ideias, que são trazidos individualmente como concepções e que entram em contato em espaços de troca. Esta imagem enquanto ideia foi que me levou a tentar entender do que é feito uma prática colaborativa. Evidencia um conflito da leitura da arte moderna para seu processo contemporâneo, assim como da

necessidade de alocar as práticas colaborativas como um fazer dentro de um campo de arte contemporânea. Outra possibilidade de reconhecimento destas práticas se dá por seus desdobramentos, pelo que delas resta. O entendimento do que é residual destas práticas, por que meios que isto se estabelece me interessa. Pois, os registros destes trabalhos funcionam, por fim, como uma certidão de existência. A opção de mídia (fotografia, publicação, site, blog) para este registro e a forma como posteriormente ele pode ser ou não acessado universalmente faz parte da concepção total do trabalho, mas não é o trabalho. Estes arquivos ganham a materialidade que o processo necessariamente não estabelece, mas que permite com que sejam visualizados, compreendidos e difundidos. Daí, registra-se uma aproximação a todo um espaço de pesquisa da arte contemporânea que se utiliza de organizar-se a partir de arquivos.

Por sorte, os autores que tratam destas práticas colaborativas e participativas também passam por esta problemática, mesmo que de formas distintas. Entre eles Claire Bishop, Grant H. Kester, Reinaldo Laddaga, Nicolas Borriaud, Ted Purves, Mary Jane Jacob, Nato Thompson, cujos trabalhos teóricos são os que caracterizam a maturação de um corpo, pois se dedicam quase que exclusivamente ao assunto. Estes são acompanhados de outros autores como Rosalyn Deutsche, Paul Ardenne, Lucy Lippard, John Dewey, Gregory Sholette, que também identificam estas práticas dentro de análises mais amplas (do campo da arte). Estes estão dedicados ao embate de construir dentro do campo teórico a identificação de algo que há muito aí está, da necessidade de um entendimento deste tipo de trabalho que permita uma crítica, e, conseqüentemente, do reconhecimento e inserção destas práticas, artistas e seus críticos no sistema das artes.

O entendimento do que é uma prática colaborativa ou participativa e de sua não materialidade, de seu entendimento como campo nos levam a outros dois temas. Estes, são tomados para a continuação desta pesquisa: de um lado, o artista como ente que dispara a ação e, de outro, o lugar desta ação. Mesmo que há muito, mesmo que recentemente, dentro do que podemos pensar como uma história da arte, os artistas já não se encontrem fechados em seus espaços de trabalho, é fundamental para uma prática colaborativa a ação do artista. Sem ela, sem esta

construção de metodologias próprias e compartilhamento, estas práticas das quais trato não existem. O lugar em que a ação acontece torna-se relevante pois ele é único. Toma-se aqui como referência de que não é possível realizar uma ação duas vezes de mesma forma: tanto os participantes quanto o tempo da ação se alteram. E, ao observarmos a ação deste artista, vemos como a forma de ver o outro se modifica ao longo do entendimento de sua ação como uma ação política.

Quando falamos do outro para as obras de arte em geral falamos do espectador. Podemos, para dar continuidade a esta reflexão, retomar outro dos conceitos de Rancière (2010, pg. 10 e 11), o “espectador emancipado”. Com ele, ganhamos um passe para uma possibilidade de como tentar entender este outro. O autor propõe uma autonomia criativa do espectador, que lhe confere por um lado a saída da posição de passividade que lhe é até então esperada. E, por outro, a obtenção de relevância para aquele que dá sentido à obra. Estes dois elementos acontecem, no entanto, quando abolimos a distância que existe entre criador e espectador. Aí, refletimos de uma nova forma acerca do outro. Pois, nas práticas colaborativas, o outro é alguém que interfere no devir da prática, na sua metodologia e nos seus resíduos. E é quando Žižek lê Lacan (2010), numa leitura da alteridade e de como vemos o mundo em um processo de paralaxe, que opto por me aproximar um pouco das leituras do campo da psicanálise. Este outro é, ao mesmo tempo, o ente que interfere naquilo que o artista tenta realizar e aquele para quem o artista modifica sua prática. A mudança da prática do artista é uma mudança, essencialmente, da intenção de sua ação. Esta, é considerada política e reforça-se por reconhecer a presença deste outro. Neste sentido, o entendimento destes processos (a mudança da ação do artista e o outro que se revela, se emancipa) funcionam em paralelo para o estabelecimento de como se observam estas práticas em conjunto e com a crise do sujeito.

A crise do sujeito, é para a psicanálise lacaniana, um espaço de ruptura de significados. É uma questão disparadora que limita um antes e depois de um processo em que reconhecemos nossa identidade, em que percebemos que somos um ser que não é o outro. No momento anterior a esta ruptura, há uma gama de significados que se organiza para o sujeito de uma forma. A crise faz com toda esta estrutura, este arcabouço de significados trazidos até então deixe de fazer sentido.

Isso pode não ser uma ação que acontece rapidamente, mas a crise, é, em si, uma forma de entendimento deste artista que se posiciona num novo ponto dentro da estrutura social. Esta refação compulsória de todos os significados lhe traz a necessidade de interação e de troca com o outro. O artista que precisa afirmar-se enquanto artista e, portanto, defender seu papel dentro do espaço de troca social. Reconstruir significados.

Destas reflexões acerca do que permeia a colaboração e a participação para a arte contemporânea, descrevo como estas questões ou temas acabaram por tomar corpo e como se encontram organizados neste texto. Estas ideias acabaram por se organizar em três pontos. O primeiro deles é, sem dúvida, a falta que me fez o objeto ao refletir acerca destes projetos. O objeto da obra de arte nunca me foi duvidoso, até iniciar esta pesquisa. Como acontece a migração do objeto ao processo? Como a constituição de uma prática artística colaborativa ou participativa passa a ser entendida como obra? Estas perguntas perpassam as ideias que constituem o primeiro capítulo deste texto, intitulado OUTRA COISA. Nele, reflito sobre como se estabelece a relação ritual com a obra de arte e como essa se dá mesmo sem uma existência de um corpo físico. Uso a pesquisa de autores que, historicamente e contemporaneamente, refletem desde o campo da arte sobre esta desmaterialização do objeto ao processo conceitual. A partir deste entendimento de conceitos, tomo dois espaços de análise de obras. O primeiro se dá a partir do trabalho de Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, parte de seu projeto *NBP – Novas Bases Para a Personalidade*. Uso das experiências do artista com seu projeto para observar a diferença que identifico entre processos de colaboração e participação, mas, também, de como ele é refletido pelo artista. Um segundo espaço de notas foi desenvolvido desde a aproximação com a artista Ana Laura Lopez de La Torre. Este constitui-se como um lugar para o desenvolvimento sobre a metodologia de práticas em participação e colaboração, seus limites e repetições. Ao longo deste primeiro do capítulo, espero contribuir com reflexões acerca destas práticas artísticas enquanto processos de partilha.

O segundo capítulo reflete sobre a necessidade de endereçamento para a realização de uma prática que se usa de processos colaborativos e participativos. A reflexão sobre o espaço, que se encontra em OUTRO LUGAR, vê em autores como

Miwon Kwon a base para seus desdobramentos. Há na questão do espaço, uma especificidade que se evidencia pela ideia de que estas as ações (realizadas a partir de um processo colaborativo e participativo) acontecem em um lugar endereçadas a elas que não pode ser alternado. É do espaço como parte do conjunto das práticas a impossibilidade de replicação e de repetição de suas ações. Nesta parte, observo esta questão do espaço a partir das experiências de Sebastian Romo em seu *Atelier Romo*. Dele, são construídas reflexões acerca de uma prática do artista em um espaço que o segue em seus fazeres; ao tratar do caso da Galeria Metropolitana, projeto realizado por Ana Maria Saavedra e Luiz Alárcon, reflito sobre o espaço físico que transborda o sentido de aparelho cultural para realização conjunta com a comunidade; e, por fim, a plataforma organizada por Antoni Abadi através de seu projeto *Megafone*, que constrói através de meios digitais um espaço de de colaboração de distintos significados, destacando a experiência com motoboys na cidade de São Paulo.

Para o terceiro e último capítulo, intitulado O OUTRO, reflito como existe uma expansão de reflexão e de ações dos artistas num processo de alteridade a partir de práticas colaborativas e participativas. De que forma este momento em que o outro é colocado como parte importante e imprescindível da ação reformula o processo criativo dos artistas, e, assim, como a forma como ele se coloca politicamente frente às relações sociais. Para este capítulo, optei por escolher os casos para análise de forma afetiva, ao refletir acerca de projetos de artistas próximos a mim e com os quais tenho uma relação de quase de intimidade. Estes artistas e seus projetos me influenciam ao ponto que sou trazida como o outro para algumas de suas ações. Reflito sobre o trabalho de Leticia Bertagna, que expandiu seu trabalho de observação dos vizinhos para compor uma série fotográfica no seu trabalho de conclusão de curso e percebeu o desdobramento destas relações para outros trabalhos; trato do jardim de Janice Martins Sitya Appel e da acumulação de sentidos que brotam desde um mesmo espaço; e, por fim, retomo as experiências com Ana Laura Lopez de La Torre, marcantes para esta pesquisa, que me colocaram num papel duplo de colaboradora e de outro atingido por sua forma de ação artística.

A organização esta pesquisa se deu através de duas frentes metodológicas. Uma, de referência bibliográfica, que foi sendo composta ao longo das pesquisa. Os

temas que se revelavam como importantes (o espaço, o outro, o objeto da obra de arte) surgiam a partir de textos pesquisados ou indicavam para quais caminhos deveriam ser pesquisados textos e autores. A segunda frente é um espaço mais informal, de conversa e de entrevistas. Ao longo do processo foram acontecendo contatos e trocas com artistas, amigos e diversas pessoas acerca do tema da pesquisa: práticas colaborativas e participativas em arte contemporânea. Para quem não é da área, o tema se torna difícil, mas sempre possível de contribuições. Mesmo para quem está mais próximo do campo das artes, algumas questões se mostravam nebulosas, assim como suas considerações. Estas conversas e possíveis desentendimentos sobre o assunto permitiram identificar como deveria ser a construção da estrutura desta pesquisa e como esses pontos levantados deveriam ser apresentados, como descrever e relacionar os temas que auxiliavam na revelação de uma forma de fazer arte.

Uma questão importante a apontar sobre a pesquisa é referente às referências bibliográficas específicas para a área, cuja grande maioria não possui ainda publicação em português. Com exceção de uma pequena série de livros, publicados a partir de uma de uma série editorial que traz algumas versões da produção do francês Nicolas Bourriaud e de seu *Estética Relacional* (e logo de *Estética da Emergência* de Reinaldo Laddaga), a maior parte dos textos referenciais encontrados são de origem inglesa e estadunidense. Em função disto, percebe-se uma necessidade de realização desta pesquisa como forma de aproximação de uma produção latino-americana, que identifica potenciais traduções e, também, a urgência de uma produção nacional acerca do tema.

Para encerrar esta introdução é preciso dizer que acredito, cada vez mais, na importância de estar disponível ao outro. Ao lidar com a gentileza como valor que ocorreu o meu desejo de pensar e tratar destas práticas artísticas que se procedem de forma colaborativa. Este tipo de projeto estabelece uma aproximação de públicos que não estão inclusos no que chamamos de arte. As instituições de arte estão tendo que repensar sua forma de estabelecer conexões com o outro. Desta vontade de atenção à arte como uma possibilidade de ideia comum, de um fazer comum a todos, que segue esta pesquisa.

2 OUTRA COISA

Em 1995 entrei pela primeira vez em um grande museu carregado de obras modernas e clássicas. Mesmo que a lista de artistas possíveis deliciasse os diversos gostos, do clássico ao contemporâneo, eu só tinha um artista na cabeça: Klimt. Meu pintor favorito por muito anos, por aquilo que até então conhecia, talvez tenha sido um de meus primeiros “artistas malucos”. Existe uma melancolia nas cores com as quais ele compunha seus quadros que me abalava. Há, para mim, nas texturas de suas pinturas, um reflexo das emoções que captura e que, dadas por estas cores, explodiam em sentidos profundos, devastadores e humanos. Dele, surgiam diferentes reflexões de estado, permanência, espaço, voluptuosidade, espera, que significavam (e significam, ainda que de forma diferente) muito para mim. Este estado de observadora que me faz acreditar na potência da arte e, por que não, de entendê-la.

Ao estabelecer esta conexão comigo, as cores de Klimt emergiam o que era teatral e romântico daquele meu mundo do momento. Eu conseguira entender como ele sofria através das cores. Era também através deste impacto que começava a refletir sobre esta potência. Eu mesma, se escolhesse pintar e me expressar através de um quadro, possivelmente não escolheria as mesmas cores e formas. Este espaço de composição é uma construção que se dá desde uma perspectiva, que consigo compartilhar com o artista admirando o que ele fez. Uma de minhas obras preferidas, que foi tema da visita, é *A virgem*, quadro pintado em 1913, que pôs fim a seu período dourado. O quadro, parte da coleção do Museu Nacional tcheco, fica pendurado em uma parede de uma sala em que uma nesga de sol entra no canto. E ao começar a escrever sobre arte precisei revisitar esta lembrança de quase 20 anos.

Minha primeira memória dela é sobre a forma como aquele museu organizou a sala em que se encontrava o quadro. Surpreendia o fato de ser uma sala em que as janelas estavam abertas, de forma que era possível também contemplar a cidade de dentro dela, as colunas laterais do edifício, um viaduto. E em que o sol entrava no espaço raro, o que deve ter tomado um tempo de estudo, pois isso significava que a

esta luz solar não afetava os quadros ali expostos, que não chegava até eles. Por sorte, meu dia de visita era um dia ensolarado, em que era possível sentar-se ao sol perto da janela e dali contemplar a sala com um ou dois trabalhos do artista, entre outros. Ampla, pé direito alto, acesso por portas pesadas de marcos esculpidos, alguns bancos retos com um desenho contemporâneo, destes de se sentar em museus para ficar olhando por mais tempo os quadros. Uma instituição da artes em todos seus aspectos, pronta para receber seu público.

Em seguida, veio a sensação leve de decepção. Infelizmente, havia naquele momento um desconforto com relação à expectativa da visita. Acabei por me decepcionar ao ver o quadro: a imagem tinha sido vista demasiadamente por mim. Esperava que a visita ao quadro me causasse uma certa emoção que não aconteceu. A imagem, já conhecida, não me causava o mesmo impacto, impressão e sensações de quando a vi pela primeira vez em uma reprodução qualquer. Mas, sobretudo, havia ali neste encontro, eu e o quadro, uma questão que ia além da imagem que achava revisitar. Era possível ver os detalhes das pinceladas feitas pelo artista, identificar a sobreposição das camadas de cada cor, de forma a entender qual foi a ordem escolhida para compor a imagem. Camadas, formas e reflexão sobre o tempo da pintura e destas escolhas que eu não teria se não passasse por este momento em que eu encontrei Klimt pela primeira vez.

E eis que começo por falar sobre um quadro, uma obra de arte que aqui vou considerar como um objeto-coisa, mas no intuito de entender o ritual que se estabelece no nosso encontro com a arte. A escolha de denominar objeto-coisa, assim com hífen, é também uma forma de pensar na materialidade apresentada pelo objeto. Materialidade que é importante para entendermos, mais adiante, o desdobramento da ideia de objeto e como ela vai se modificando ao longo dos tempos e das formas de fazer da arte. A palavra é uma opção frente a outra que me interessa que é artefato. Mas esta segunda carrega em demasia a questão de historicidade, sendo utilizada pela arqueologia para determinar aquilo que é feito pelo homem em certo período. Descartada.

Eu, o artista, este tal objeto e o espaço onde se dá meu encontro com ele fazem parte de uma conexão. É possível pensarmos nestes como elementos de um circuito de entendimento para arte: a sensibilidade criativa do artista; o que dela

resulta (neste caso, o objeto-coisa); eu me encontrando com o objeto-coisa em um determinado espaço. Poder-se-ia reduzir isto a uma equação, em que a fórmula determina, através da identificação de seus elementos, o ritual da arte. O que celebra a arte quando ela acontece. Ou seja, o resultado desta suposta equação, é, em si, arte.

Há uma expressão em alemão que nos facilita entender um pouco sobre este circuito proposto (e para quando se entende ou se usa alemão com naturalidade para expressar-se). Oriunda das reflexões sobre a arte em *The art-work of the future* (A obra de arte do futuro) de Richard Wagner, em 1849-50, *Gesamkunstwerk*, cuja tradução literal seria “obra de arte completa” (WAGNER apud GROYS in FRIELING, 2009, pg. 21). Tal expressão, usada por Wagner como uma “tentativa de identificar os objetivos daquele levante (revolução de 1848) através de seus significados estéticos” (GROYS in FRIELING, 2009, pg. 21), organiza a ideia da obra de arte como “um projeto político, até mesmo social” (GROYS in FRIELING, 2009, pg. 22), pois o artista só consegue concebê-la por saber que está a realizando dentro de um espaço de um entendimento que será, a posteriori, humano. Retomando as ideias indicadas inicialmente na introdução ao refletir sobre Barthes e a escuta, só é possível, portanto que se crie algo que tem a esperança de ser compreendido ou entendido, lido e reconhecido por outro alguém.

Esta união de processo de criação e leitura estabelecem o ritual em que a arte acontece. Desde esta ideia estabelecida, necessitamos do elemento de participação para que a arte aconteça. O que coloca em xeque a noção de que não há arte sem participação. Sendo assim, as práticas que pensam no processo de participação e que estão sendo organizadas e descritas com mais cuidado atualmente, são uma variação das relações com as artes que tendem a questões de socialização das práticas, abertura de processos criativos, inserção de relações pedagógicas e incorporação de elementos políticos, em geral, ativistas. Esta característica política de práticas colaborativas e participativas são e podem ser confundidas, em muitos momentos, com ações sociais em prol de questões meramente políticas. A questão do ritual que se estabelece, da construção de significados (em suma, o que a “partilha do sensível” nos traz enquanto ideia) confere às ações o status de obra. Esta confusão contida nas ações vão existir em

um contexto de revogamento de fronteiras em que estas práticas estão inseridas.

Juntam-se então os elementos, como dito anteriormente, mínimos para que a arte aconteça. O artista, o objeto-coisa e, ainda, o outro: eu no exercício de espectadora. Ação de contemplar que completa este circuito. O encontro que poderia acontecer em uma galeria próxima da minha rua se deu neste museu onde a obra faz parte da coleção. Há uma intenção, um deslocamento meu ao lugar do quadro, para que o encontro aconteça. Assim, passo a entender como sou necessária para que o quadro de Klimt “funcione” como objeto de arte. Neste encontro do observador com as escolhas feitas pelo artista de camadas e cores para um maior entendimento deste objeto-coisa. Torna-se fácil, neste contexto, imaginar uma referência direta a Walter Benjamin (1992) e sua ideia de aura. Minha sensação de decepção, ao rememorar a falta de impacto que o quadro teve em um primeiro momento traz à tona meu conhecimento anterior de sua imagem: uma reprodução que havia se emancipado tecnicamente “de sua existência parasitária do ritual” (BENJAMIN, 1992, pg. 83). Mas, ao contrário do que uma primeira sensação possa ter instaurado no momento, o encontro com o trabalho de Klimt, com um pouco mais de cuidado e observação, causou seu efeito e completou o circuito. Ocorreu o ritual esperado, mesmo que, desde esta reflexão *benjaminiana*, esta condição parasitaria da obra reproduzida tenha substituído a *práxis* do ritual pela da política.

Há, portanto, uma fruição estética que é revelada a partir do ritual, que deve-se a esta experiência do encontro. Esta fruição está além do demasiado conhecimento da imagem que eu tinha, que poderia me afastar de um circuito completo, de um ritual que revela quando arte acontece. Este sentido de fruição afasta-se da sugestão de Benjamin da emancipação, estando mais próxima à noção de experiência sensorial de Rancière (2002), que é complementada pelas minhas próprias vivências e tradições da minha formação. Sensibilizar-me com as camadas da tinta, com a sobreposição das cores são partes desta experiência que não ocorreriam com a reprodução desta mesma imagem, mesmo que ela enquanto imagem seja conhecida. O encontro que ocorreu ali foi com o artista através de seu objeto-coisa.

Esta sensibilização ocorre num momento em que fecha-se o circuito e que dá forma a minha noção de quando a arte acontece, mas também da arte em si e de

obra do artista através do objeto-coisa. Este momento soma-se à minha formação, à minha história como uma experiência, que acumula-se a tantas outras e cria aquilo que são minhas narrativas pessoais de como entendo a arte. E isto ocorre a cada pessoa, mesmo que de formas diferentes. No meu caso, o encontro com Klimt me fez refletir sobre a possibilidade de me afetar emocionalmente. Sobre a impossibilidade de fazer parte do circuito caso a obra não provocasse esta sensibilização por ter conhecimento da imagem. Mesmo assim, o circuito se fecha.

Estas noções (de quando a arte acontece, do que é arte, da reflexão sobre a sensibilidade do artista) são cumulativas a partir de experiências que cada um tem. São, referências e sentidos que vão se formando ao longo do tempo e de experiências. Reações diferentes, construídas por cada um de forma diferente. Jorge Larossa Bondía (2002) sugere um olhar sobre a experiência como algo cada vez mais raro. Para ele, o excesso de informação e de formação de opinião acabam por confundir nossa noção de experiência. Isso, somada à falta de tempo e a uma pedagogização da construção de informação e opinião como experiência, tornam todos estes elementos como um instrumento do trabalho. Nenhum destes é, de fato, experiência que o autor nos traz. Ao ir fundo na tentativa de desmembrar a experiência, Bondía diz que é o “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, pg. 21) que a forma. Isso torna “o sujeito da experiência” como um “território de passagem”. Para ele, uma paixão, pois não é possível captar da experiência um sentido lógico, mas um sentido de relato, de narrativa. Neste sentido, relato e narrativa são como registros da experiência e se diferem da informação e da opinião.

Se nos valermos desta reflexão para a arte, o fechamento do circuito de quando acontece a arte é como uma experiência pessoal. Mas como ela pode ser compartilhada? Como isso acontece?

2.1 RITUAL E EXPERIÊNCIA

A reflexão proposta por esta equação é uma tentativa de buscar entender que elementos mínimos temos de ter para que a arte aconteça. “O que é arte?” pode

parecer a pergunta principal que antecipa esta reflexão, mas ela não é, de fato, a mais importante. Não há neste texto uma intenção de definir arte. Neste caso, arte é aquilo que você acha que é arte. Junto a este conceito próprio de arte, suas referências e seus desdobramentos, vem a pergunta “quando a arte acontece?”, pois como sugere o título do capítulo, a ideia é falar de outra coisa. E esta outra coisa é o “quando a arte acontece a partir da troca”. E, neste caso, de quando esta coisa perde a materialidade, desfazendo-se do objeto-coisa, mas cuja subtração (de materialidade) não é uma perda, pois ela não deixa de ser arte.

Mesmo que a ideia de ritual possa parecer deslocada para a forma de fazer da arte contemporânea, creio que é através dele que o circuito de apreensão da arte se articula. Cyntia Freeland (2001) propõe que a arte (contemporânea) se organiza nos dias de hoje como o ritual no passado. Mas de uma forma diferente daquela que podemos, a princípio, imaginar: para a autora não é a visita a um espaço de arte, como um museu, que nos leva a concretização do ritual. Cita que “a experiência de entrar em um espaço, bem iluminado, e com ar condicionado ou em uma sala de concertos pode ter seus aspectos ritualísticos, mas diferentes daqueles atingidos pelos sóbrios participantes que trocam valores transcendentais em certas ocasiões”(FREELAND, 2001, pg. 27)⁴, o que sugere uma outra construção para que haja um espaço de troca. O ritual que se estabelece a partir do processo de encontro (logo, de experiência) na arte contemporânea é que traz a construção de valores simbólicos, noções da própria arte e de fechamento de circuitos (FREELAND, 2001, pg. 3 e 4).

Desde aí, temos dois problemas. Um, se refere a necessidade de tomar distância da ideia de ritual que vem desde a antropologia mais clássica. No processo rito-mito, apresentado pela antropologia de Lévi-Strauss como uma repetição inócua, o ritual é visto como “uma dimensão maníaca e desesperada” (LÉVI-STRAUSS in PERNIOLA, 1997, pg. 32). Esta visão do ritual como um processo de repetição não nos serve como ideia neste momento. No sentido de que é da impossibilidade de repetição de uma experiência que estamos falando. A repetição como elemento

⁴ “The experience of walking into a spacious, well-lit, and air-conditioned gallery or a modern concert hall may have its own ritualistic aspects, but ones completely unlike those achieved by the sober participants with shared transcendent values at occasions...” - tradução nossa.

principal do rito sob esta perspectiva faz com que recaia a ele como que um preconceito. Pois não estamos falando mais do mesmo espaço ritual, mas da construção de um novo. Um que permita a experiência e o espaço de troca.

Esta questão nos leva a um segundo problema. É necessário também pensar que nem toda obra é construída para que seja ritualística. A ideia de ritual está intrínseca às obras na possibilidade que trazem de fechamento de circuito (onde a arte acontece), de geração de sentidos, de espaço de partilha. Já a tentativa de estabelecer uma obra como um espaço do ritual pelo ritual pode conferir à tentativa de fechamento de circuito um espaço de entretenimento. Neste sentido, a experiência que falo aqui também se distancia do que pensa Pierre Bourdieu (1989), que vê na “experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor” como efeito da concordância de uma constituição histórica (BOURDIEU, 1989, pg. 283-284). Pois Bourdieu fala da obra de arte que se dota de sentido e valor a partir de um olhar que é só do esteta, daquele que detém a capacidade de dizer o que é ou não arte (BOURDIEU, 1989, pg. 286) a partir de uma longa convivência com a obra. Aqui, estamos falando de uma emancipação da possibilidade de ser este “esteta”. Arte que se pensa sem que se estabeleça um abismo entre os saberes de quem produz, de quem vê: o circuito se fecha quando existem todos os elementos. O que há, é uma redistribuição destas posições. Ou mesmo, utilizando Bourdieu (2006), “introduzir a diferença é produzir tempo” (, pg. 88), neste sentido, um outro tempo e um outro ritual.

O que há no espaço ritual da experiência é uma distância à noção anterior que temos de causa-efeito. A pressuposição que se tem na manutenção desta regra como contenedora do processo de constituição do simbólico é quebrada com a ideia de “emancipação como reapropriação de uma relação do sujeito a si mesmo” (RANCIÈRE, 2010, pg. 24). Ou seja, o sujeito do qual estamos falando não é aquele que participa do ritual por exercício de repetição, ele é parte constitutiva da realização do ritual. Também não é o sujeito que pode vir a não possuir características que possibilitam entender o ritual: a emancipação desfaz as estruturas hierárquicas que definem quem tem poder para definir o que é simbólico produzido desde o ritual. Estamos falando de um lugar que desfaz as fronteiras, desfaz hierarquias e retoma ideia de ritual. Em suma, outros tempos.

Os processos de estabelecer uma conexão de troca para a realização artísticas são temas aprofundados a partir de outros fazeres da arte, como teatro e música, muitas vezes intrínsecos às suas próprias formas de fazer. O teatro é em si (e desde sempre) um acontecimento de encontro e ritual de uns com outros. Este espaço onde se dá a performance, o confronto do espectador com aquilo que ele mesmo poderia ser sendo. Na música, a composição é uma parte deste espaço em que se pode pensar o trabalho em conjunto. Mesmo que seja possível trocar ritmo, a música possui uma série de regras e conjunto diversos em cada espaço e contexto. O que ocorre é que, com o tempo de busca de autonomia do campo das artes, a intenção é de criar um espaço próprio de regras em que se compõem esta ideia de participação e colaboração. Uma busca intenção, de entendimento, de regras e processos próprios, mesmo com empréstimo de termos. Ou seja, se lê pouco como o que já se estabeleceu dentro das artes cênicas e da música referencial acerca destes temas de colaboração e participação. É, talvez, uma possibilidade de perspectiva para um aprofundamento futuro, de tentar estabelecer estas leituras como forma de identificar elementos referenciais, de aproximação dos espaços que teorizam ou criticam acerca destas práticas. Nesta pesquisa, assim como nos processos gerais de pesquisa dentro do campo das artes, esta perspectiva foi ignorada, mas ainda assim importante aqui identificar essa escolha.

A descrição de meu encontro com o quadro de Klimt, a tentativa de organizar isto através de uma fórmula que exemplificaria o ritual, são, na verdade, artifícios para um próximo passo. Minha busca é, construir uma linha de entendimento que nos guie até as práticas colaborativas como forma de fazer arte contemporânea e, por isso, a necessidade de entender objeto da arte e de sua função no mundo. Há diferença entre o que acontece quando me deparo com o quadro de Klimt e um projeto colaborativo em arte contemporânea? Cada vez mais para mim, a arte acontece através de uma experiência em que há o fechamento de um circuito que eleva este momento em que a arte acontece a um ritual. Dele, provém mais uma camada de tantas que estabelece meu entendimento sobre o que é arte e quando ela pode acontecer. Há necessidade de um entendimento de obra, há necessidade de um reconhecimento de público, mas também de que eu e os outros elementos desta equação estejamos presentes para que este ritual se celebre. É necessário

entender que é este ritual, encontro do espectador-colaborador com a obra-projeto de um artista-propositor, que faz da arte ser arte; mesmo que sejam diversas as formas deste fazer e de quem ocupa os papéis em cada um destes elementos em diferentes espaços e contextos.

Este encontro se dá no espaço que também é social. É por isso a necessidade de entender a noção comum do que é obra e de como a arte funciona no nosso contexto. De como ela funciona no nosso dia a dia, do reflexo que causa às nossas relações sociais, de como ela identifica nossa disponibilidade social dentro de uma comunidade. Meu saber sobre a arte é composto através destas camadas que vou formulando ao longo do tempo. Experiências cumulativas que compõem uma narrativa sobre estas noções do que é arte e quando ela acontece. Mas, também, de um processo de troca da minha narrativa com outras narrativas, dos outros, que fazem com que eu possa reformular minhas noções. Aqui reconheço, portanto, que meu saber sobre a arte é único, mesmo que possível de mudanças; e que este que estabelece para mim uma posição. Posição esta que identifica o nosso saber (RANCIÈRE, 2009, pg 17) e que, por sua contínua em suas transformações, me faz compreender que minha posição também se alterna.

Meu encontro com práticas colaborativas na arte contemporânea se deu através do trabalho (que é quase técnico) de produção. Mesmo técnico, ele envolve metodologia, planejamento, planilha e permitiu aproximar-me de artistas que entendiam seu próprio modo de vida como formas de expressão e de arte. O que poderia ser traduzida como uma experiência que estava prevista para ser um processo de início, meio e fim, tornou-se uma ruptura. O meu entendimento de arte foi sempre de que, subjetivamente, ela era um espaço simbólico que “funciona como um padrão de comparação contra o qual posso me medir” (ŽIŽEK, 2010, pg. 17). O desmontamento deste espaço era, portanto, uma dilatação para novos saberes e, logo, a reflexão para um novo posicionamento.

Um próximo momento foi de reconhecer ações como uma das formas possíveis para o fazer no campo da arte. Através da experiência, me juntaria novamente àquele circuito que se estabelece no ritual do objeto estético. Era necessário, novamente, reconhecer minha ignorância frente a construção histórica dada a este campo, sua busca de autonomia e, portanto, seus fins. O

aprofundamento se deu no encontro de leituras que constituem em uma crítica a estas ações como forma de arte. Logo, de mais uma mudança no entendimento semântico ao escolher observar estas ações como projetos, estes projetos como práticas. Esta escolha de revisão de significados acabou privilegiando aquilo que dá “ênfase ao social” (DE DUVE, 2005 [1994], pg 29). Esta alteração acontece em meio a uma “crise de sujeito” que demonstra como esta ênfase das práticas acabam por desafundar o sujeito. O encontro proposto pelos artistas com os quais me deparei é de colocar em jogo seu próprio modo de ver as coisas e o mundo. Este é um processo que se dá pela abertura dos significantes de cada um e da necessidade de escuta dos outros. Revela-se aqui o outro e, num sentido lacaniano, o objeto destas práticas: provocar a ruptura dos sujeitos. Esta ruptura acontece de forma que a construção dos significantes sobre arte e sobre a vida em si se desmontam e se refazem. O outro na arte não é mais um objeto que só me vê, assim como eu não sou mais também um mero objeto.

O espaço da arte em partilha é de ênfase no que é ritual da arte. Em um retorno a este lugar, encontra-se então a experiência. Diferente do experimento científico, que possui um espaço de controle e determinação de seus coeficientes, “a experiência é um todo que carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência” (DEWEY, 2010, pg. 110). Uno, portanto não possível de se reproduzir, pois “nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética” (DEWEY, 2010, pg. 117). O que pode nos fazer voltar a uma reflexão acerca da obra de arte de Benjamin em seu processo de reprodução, que, instalado em um contexto de reprodução técnica é defendida pela manutenção de sua aura. Sem nos distanciarmos disso, tomamos por impossível então reproduzir uma experiência sensível e, especialmente, ao tratarmos de uma prática colaborativa ou participativa em arte contemporânea. É desta impossibilidade de reprodução que lhe é conferida a característica ritual que a estabelece como uma obra. Da experiência se estrutura este possível projeto em partilha como um fazer de arte.

2.2 PARTILHA DO SENSÍVEL

Fui atingida pela ideia de Jacques Rancière (2009) de “partilha do sensível”. Foi como uma potência *fênix* que a arte tem de renascer de suas próprias cinzas, iniciando um novo processo de (re)construção de significados. A arte e a partilha podem trazer para definição não só política como esteticamente a participação de cada um dos sujeitos em um espaço comum. Mas, também, como qual o tanto que é atribuído a cada um ao fazer parte deste comum. Isso ocorre para que se realize sua participação no ritual do fazer artístico, estes sujeitos se deslocam de seu ponto inicial oficial, de seu papel, dentro deste espaço comum (KESTER, 2004, pg. 2). Eu fui realocada de espectadora da arte das imagens, num bruto desapego ao objeto-coisa, para elemento significativo do processo artístico de alguém. E, nesta dinâmica de trocas simbólicas, nestes espaços de traduções e de encontros, que o papel exercido por cada um (eu, você, artista) transforma-se.

Quando Rancière traz o termo (“partilha do sensível”), mostra a busca de como se dá a construção dos signos e significados dentro de um espaço que nos é comum, mas, também, de como estes (signos e significados) são do campo da estética e da política, constituídos através de nossas relações com as narrativas históricas e ficcionais que nos permeiam. Ao dizer que a “partilha do sensível” dá forma à comunidade (RANCIÈRE, 2009, pg. 16), o autor se ocupa de desmembrar o termo que apresenta. Aqui, sigo este exercício de desdobramento do termo para entender seu uso para esta pesquisa. Participação em um conjunto comum: eu faço parte de um conjunto (de pessoas, de amigos, da minha família, de estudantes de uma universidade, de um edifício, de um condomínio) e com ele me relaciono por entender que há algo que para nós é comum. É importante pensar que ao sugerir este “algo em comum,” o que é revelado não é a necessidade de um espaço: o comum é uma ideia. Acordada, afirmada e reproduzida por todos nós. Ela delimita os espaços que nos encontramos agora, da cidade ou da sala de aula. O que é comum a cada um de nós, do entendimento daquilo que não cabe só a mim particularmente. Remonta aqui um paradigma humano do qual se ocupa a ética (política) e a estética (artes) desde os tempos mais remotos. O conceito de *res público*: daquilo que é

público para nós, formulado a partir da forma como eu e vocês entendemos o que é público. A segunda premissa de Rancière fala sobre como eu contribuo neste conjunto: há no todo uma distribuição de quinhões, de partes daquilo que é comum a todos que fazem parte deste conjunto. Que parte deste todo cabe a mim? De que forma eu revelo minhas vontades e entendimentos sobre o todo? Como contribuo com a formulação de signos significados deste conjunto? Este “caber a mim” está ligado diretamente à forma como eu manipulo a minha primeira sentença: quem sou no conjunto é o que define o que cabe a mim.

As duas premissas sugerem, então, que a “partilha do sensível” identifica quem eu sou neste comum e como eu atuo neste comum. O que está diretamente ligado às questões da arte e da política: o que imprimo através da forma como eu atuo, da narrativa que explico, daquilo que entendo por comum e que corresponde àquilo que realizei. O contexto do qual fala Rancière é o de agora: um que observa a multiplicação de discursos de forma exponencial (processos de rede); que rompe as fronteiras das noções que tempo do que é global e o que é local (homogeneização dos gostos); da generalização do espetáculo como parte desta multiplicação; e, como consequência da morte da imagem. Esta imagem a qual o autor se refere são aquelas que, ao serem construídas mentalmente, são como elementos facilitadores para a nossa compreensão das coisas. Como elementos que possibilitam a conexão às minhas próprias narrativas pessoais, aos significados aos quais estou exposta. Isso, pois, “ninguém vê o mundo da forma como eu vejo” (RANCIÈRE, 2009, pg. 58), permitindo que se possa recorrer a elas para o entendimento daquilo que o artista trata em uma obra sem imagem.

Além da falta de uma imagem comum, vem o conflito de deixar o objeto-coisa. A diferença entre estes dois elementos está na questão de sua (i)materialidade. A imagem pode parecer algo reproduzível materialmente, através de uma foto ou de um vídeo. Mas quando penso em imagem me refiro a imagem subjetiva, que é carregada por cada um de nós. A imagem é uma concepção, uma identificação que fazemos a um conjunto de significados, que nos indicam uma ideia, um momento, uma lembrança. O objeto-coisa é formado de materialidade, é a coisa em si. Esta falta de um objeto-coisa é, portanto, um dos primeiros desafios das práticas artísticas colaborativas dentro do campo da arte contemporânea. Ainda

permeada por um sistema e um entendimento massivo mais moderno, de como e onde e quando as artes plásticas atuam, de como se constrói a legitimação de uma arte que, a princípio, não possui uma imagem única a ser compartilhada. Neste sentido, cabe voltarmos mais uma vez ao pensamento de Benjamin (1992b) para refletir sobre a reprodutibilidade de uma obra e na sua impossibilidade de reprodução. Uma obra cuja questão não parte da representação, mas da disponibilidade de participação de um grupo de sujeitos. O exercício do artista é o de formular este ritual, compondo este encontro que é por si só único, portanto, contenedor de aura. Rancière (2010) usa Benjamin como referência para pensar sobre a forma da qual estamos falando que é agora da dinâmica dos corpos, de como eu atuo no universo que é comum a todos nós. Neste sentido, as ações realizadas como práticas em colaboração são únicas. Se é da dinâmica dos corpos que tratamos, estamos pensando no encontro destas pessoas em um espaço, realizando uma ação. Esta dinâmica ao tentar ser reproduzida, falha: ela torna-se, em si, outro único. E cada um destes únicos passam a estabelecer o que é comum a estas pessoas participantes de um encontro. Únicos enquanto ações e únicos enquanto estados de “partilha do sensível”.

Busco, então, projetos constituídos como obras de arte que, em seu processo de concepção ou realização, necessitem de uma ação em partilha. Ou seja, em que uma dinâmica conjunta de sujeitos permita que a obra, de fato, aconteça. Desta forma, uma opção frente a um processo de escolha de trabalhos foi de favorecer aqueles com os quais tive contato com os artistas. Por outro lado, foi ir além da ideia de discutir seus projetos e refletir sobre como funcionam suas metodologias, como incluem as pessoas. Para mim, incluir ou falar de trabalhos que de forma direta ou indireta me tocam, foi a forma de saber como poderia contribuir para uma formulação de um pensamento acerca das práticas colaborativas ou participativas.

Meu primeiro contato significativo com o processo de experiência de aproximação de arte foi na ocasião da 6ª Bienal do Mercosul, em que fui produtora da mostra Três Fronteiras. O projeto previa um programa de atividades de residência

de quatro artistas na zona fronteiriça do Brasil, Paraguai e Argentina⁵. As residências, seus projetos, formatos, duração e apresentações finais foram elaboradas ao longo de um tempo de produção do evento. Assim, os artistas realizaram obras que fizeram parte da mostra realizada nos galpões do Cais do Porto de Porto Alegre. Desta experiência, vem o que até hoje para mim é o que afetivamente me liga com realizações em arte contemporânea. Refletindo sobre isso, destaco algumas questões que passaram a se tornar como elementos significativos para esta pesquisa e que compõem aquilo que trago comigo para demais experiências pessoais relativas à troca.

É preciso entender que o espaço de troca é um espaço único, portanto especial em si. Para entender sobre o espaço sensível em que acontece o ritual de troca podemos pensar a partir da ideia de um “terceiro lugar” (BHABHA, 1998 e ESCOBAR, 2007). Tal conceito, possui duas referências de leitura. A primeira, refere-se à leitura de Bhabha (1998), este trata “terceiro lugar” como o espaço fronteiriço em que acontece as trocas culturais (pg. 27). Nele, a formação de interstícios sociais permite a tradução, a troca simbólica. O autor sugere uma negociação dos sujeitos para esta dinâmica da troca num espaço de reconhecimento da alteridade (pg. 57). Mas o termo “terceiro lugar”, também referido por Tício Escobar (2007), ao refletir acerca deste espaço que une três fronteiras distintas e o identifica como um espaço de troca e de conflito identitários. A sugestão de “terceiro lugar” dada pelo curador é deste espaço das três fronteiras que compõem “constelações culturais estranhas, mundo duros, quase incompatíveis entre si” (pg. 30) em que se realizam os trabalhos. Juntamente com a questão da construção de um espaço híbrido como primordial para o contexto da realização das práticas em colaboração e participação (reflexão que faço a partir do “terceiro lugar” de Bhabha no capítulo seguinte). O que se reflete aqui é o imperativo subjetivo do choque cultural ou, ainda, de como os pressupostos com relação aos outros, outras culturas e outras formas de fazer limitam potencialmente a possível forma de troca sensível. Isso ocorre através de uma construção de preconceitos ou de não aceitação destas

⁵ Mostra sob curadoria de Gabriel Perez-Barreiro e Tício Escobar. Os artistas participantes do projeto foram o venezuelano radicado na Inglaterra, Jaime Gilli; o guatemalteco a-1 53167 (identificação usada por Aníbal López); a mexicana Minerva Cuevas; o búlgaro radicado nos Estados Unidos Daniel Bozhkov.

diferenças do outro. Nesta questão, se torna clara a necessidade de entendimento da disponibilidade das partes envolvidas na ações para que este processo de troca sensível seja possível. Estar disponível ao entendimento do que é dito ou concebido pelo outro, estar disponível para o convite do artistas, à responder suas questões, à colaborar ou à participar.

A questão da necessidade de disponibilidade traz consigo a de imprevisibilidade. Colocada por Paula Luersen (2012) em sua pesquisa, reflete acerca de como o público é instaurador da obra em uma prática participativa. Para Luersen, “quando o artista lança mão da conduta participativa, possibilitando a ação do outro, sua prática se abre à imprevisibilidade” (pg. 77), num sentido de que ele abre o processo tomando o risco de não saber o que procederá depois. Com isso, o artista nega seu domínio sobre a realização da obra. Quando isso acontece, esta abertura ao outro, estamos automaticamente lançando mão de um processo e do controle que estabelece o ritual da experiência e, assim, da possibilidade de troca sensível. Ao suprimir o controle de um espaço de troca a partir da imprevisibilidade, podemos chegar a uma outra questão que o entendimento deste espaço de troca pode traçar, que é do fracasso.

Como colocar uma luz sobre aquilo que não acontece? Fracasso é aquilo que se não cumpre, uma ideia estabelecida que não se realiza e que pode ser parte de um processo ou, ainda, do resultado final que ao qual o projeto de propunha. Há, no entanto, uma beleza nas coisas que não aconteceram, pois delas ainda permanecem a potência de uma ideia de vir a ser. Num processo que é imprevisível, ou seja, que é determinado a partir das participações e colaborações das pessoas, não há como determinar sobre o fracasso. O que é possível é realizar esta reflexão de como ele se instaura como uma ideia (por muitas vezes, temível) de que, por não acontecer, denotar negatividade. Para a psicanálise, o fracasso acontece por estar instalado em um processo de repetição (ou seja, é necessário que haja um comparativo para que se determine que algo é fracassado) (MACÊDO, 2012, pg 3-4), mas para o processo que se estabelece com o outros, ele mostra a escolha de um outro caminho. Pode demonstrar um problema ou falha em uma parte do processo, ou na instalação de uma metodologia, ou no ideal a que se propunha como resultado final de um projeto (principalmente para aqueles que replicam suas

formas de fazer com grupos diferentes). Mas, é também, a escolha de um novo caminho, a abertura de uma nova forma de colaboração instaurada: quando há um choque de expectativas do que pode ser feito, do que é “certo” ou “errado”. Ou, como diria Samuel Becket: “Sempre a tentar, sempre a falhar. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor”.

2.3 OUTRA GENEALOGIA

A ideia de construir uma genealogia das práticas colaborativas e participativas se dá no sentido de encontrar na história da arte pontos de convergência aos temas que me interessam para esta pesquisa. Ao chamá-la de “outra genealogia”, passa a refletir aquilo que leio, partilho e critico a partir afim de rever e precisar as formas de participação e colaboração para o campo da arte contemporânea. É importante saber que estes escritos são, em sua maioria, leituras contemporâneas centradas numa produção de conhecimento desde países como França, Estados Unidos e Inglaterra. Isto nos serve para estabelecer que se trata de uma produção desde um espaço de cultura ocidental contemporânea diversa da nossa, mas que nos é referencial. Ao tentar estabelecer uma forma de trazer o entendimento de um processo histórico onde práticas colaborativas e participativas são analisadas, é importante uma delimitação cultural para que se entenda como elas são instauradas dentro deste circuito.

A necessidade de voltar ao entendimento do objeto-coisa como uma genealogia de uma prática artística colaborativa é uma forma de construir um caminho para que se possa refletir sobre a existência destas práticas, sua execução e, futuramente, suas metodologias. Claire Bishop (2006, 2012) é uma das principais autoras preocupadas com práticas artísticas que lidam com participação e colaboração na arte contemporânea. É dela que vem as principais pesquisas cumulativas de tentar entender na história da arte ações e projetos que remontam esta genealogia. Em seu livro *Artificial Hells* (2012), dedica um capítulo àquelas que considera as três primeiras ações das vanguardas históricas, nas décadas de 10 e 20 do século XX. Ações que rompem pela primeira vez com a estrutura formal de

público, colocando as pessoas como participantes destas ações. Em 1910 os artistas futuristas italianos Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo são convidados pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti para participarem pela primeira vez de uma das seratas (saraus). Organizados pelos artistas da época, se parecem muito com nossos saraus contemporâneos: liam seus poemas, além de cartas de manifestos e tratados políticos. A participação em mais um destes eventos posteriormente, levou aos artistas a criarem seu próprio evento em 9 de março de 1913, chamada de *Grande Serata Futurista*. Realizada em um teatro, com três sessões, o evento aproxima-se mais daquilo que hoje nos remete a ações performativas com assistência de um público, ou *happenings*. Mas ali, além de leituras do manifesto futurista, era também realizado ações de desenho e pintura ao vivo. Trata-se do primeiro movimento em que as artes visuais rompe o processo de mediação através de uma exibição ou publicação, colocando os artistas frente a um público. Neste sentido, pela primeira vez “as performances não estavam organizadas para que se ignorasse o público” (BISHOP, 2012, p. 46). Mesmo que este (público) estivesse acostumado a ser espectador do teatro, era chamado agora a manifestar-se em conjunto com os artistas visuais. Isso em um espaço em que havia condições de ter esta participação legitimada por uma nova forma de, também, ver arte. Nos anos seguintes, mesmo com a ocorrência da I Guerra Mundial, os futuristas seguem com a realização de ações, mas que por vezes se confundem com ativismo e manifestação política.

Na década de 20, os Dadaístas rompem com a estrutura de uso de um espaço comum de assistência de público e passam a usar as ruas para suas ações. Em 14 de abril de 1921 realizam a *Excursão a Saint Julien-le-Pouvre*, num modelo de caminhada guiada pela cidade. No deslocamento, o que se destacava não eram as atrações que o trajeto oferecia, mas como esta forma de visita guiada não tinha muito senso, em meio a leituras de textos e manifestações de palavras de ordem Dadas. Esta escolha de recriação de representações cotidianas mostra como estes encontros já são permeados pelos processos sociais de suas épocas. De como as ações artísticas sempre estiveram em um espaço de comprometimento e de posicionamento político. A chave da participação empregada nestas obras, que já não contavam como um objeto-coisa para sua representação na equação ritualística

da arte, eram formuladas a partir de um encontro do espectador como parte do objeto do trabalho. A questão era um engajamento físico, que previa a participação social, mas dentro de um contexto de reprodução, de representação daquilo que é cotidiano. Isso ocorre em um momento anterior a uma ideia de autonomia da arte, mas que já mostravam o fim de um regime de representação das artes. E muito anterior de como elas acontecem e de como são reconhecidas, legitimadas e incorporadas pelo sistema das artes.

Uma das articulações mais próximas de análise destas formas de fazer arte é, portanto, a de uma arte socialmente engajada. Uma arte associada a um ativismo social, de forma que ela acaba sendo como um exercício de intenção com relação aos sistemas sociais aos quais os artistas estão inseridos, alinhados ou próximos. Autores como Dunhill e O'Brien (2005)⁶, por exemplo, já consideram que as ações das pessoas enquanto artistas inseridas dentro dos grupos kibbutz, formados no início do século XX, podem ser considerados como grupos em que artistas se preocupavam com o processo de integração e colaboração da arte em sociedade. Esta inserção de um pensamento integrado da arte e de papel social é feito pelos autores na construção de sua linha de tempo em que refletem sobre estes processos. Se pensarmos em um registro legítimo da história da arte, são de fato os Dada que aparecem como a primeira citação de artistas que configuram uma nova forma de fazer arte, preocupada com sua socialização e reflexão de caráter social.

O objeto-coisa identifica a arte tanto no senso comum quanto na produção de arte moderna. Ele como o portador deste ritual descrito acima, mas também do entendimento que temos de onde inicia o ritual. Em um texto clássico de 1967, e Lucy L. Lippard e John Chandler (1999 [1967]) tratam de teorizar sobre o desmontar-se do objeto-coisa na arte. A desmaterialização da obra de arte se dá na identificação de uma “arte ultra-conceitual que enfatiza o processo de concepção quase exclusivamente” (pg. 46)⁷ e que já anunciava uma mudança neste objeto-coisa. Esta mudança de objeto, de forma, do material ao conceitual, muda também a

⁶ <http://collabarts.org/> - link expirou no início de agosto de 2014, mas seu arquivo pode ser acessado mediante login no site: <http://archive-org.com/page/2836444/2013-09-10/http://collabarts.org/?cat=2>

⁷ “an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively” - tradução nossa.

relação da obra com o espectador, assim como com da crítica e daqueles que constroem uma teoria para esta nova arte.

Para a história da arte, o fim do objeto denota a primeira morte da arte, que conflui com sua autonomia. “A arte como forma autônoma da vida” (RANCIÈRE, 2009, pg. 35) como chave de entendimento das diversas oposições que se apresentam nas reformulações de paradigmas entre arte e política, arte erudita e popular, assim por diante. Quando Duchamp (2008[1965]) descreve uma osmose estética que parte do artista ao público através da matéria inerte, o que seria o objeto-coisa, descreve uma mudança de paradigma da criação artística, mas também do papel do artista.

“Se o artista como ser humano, repleto das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo inteiro, não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho, como poderá ser descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como se processa esta reação?” (DUCHAMP, 2008 [1965], pg. 73)

Neste coeficiente artístico trazido por Duchamp (2008 [1965], pg. 73) há uma identificação de quem cria quando refletimos sobre esta migração da forma do objeto: o ato criativo é tão importante quanto o objeto final em si. Há necessidade de um reaprender do olhar, ainda que esta migração entre o objeto-coisa e o objeto-processo mantenha no objeto seu potencial significante. Isso pois “quando os trabalhos de arte, assim como as palavras, são signos que cunham ideias, eles não são coisas por si só, mas símbolos ou representações de coisas” (LIPPARD; CHANDLER, 1999 [1967], pg. 49)⁸. Ainda assim, esta mudança do objeto não altera aquilo que integra artista, obra e espectador, mesmo que, na equação, sejam diferentes suas formas. Uma proposta crítica de uma arte conceitual processual que remete à ideia e contextualizações de ideias (LIPPARD; CHANDLER, 1999 [1967], pg. 49). Constroem-se assim, novos circuitos de esperas, de reformulações, de vir a ser, do jogar. Uma forma de repensar arte e sua dinâmica.

A arte das vanguardas dos anos 50 e 60, que podem ter como seus representantes aqui citados Matta-Clarck e Joseph Beuys, assim como Oiticica e seus parangolés, faziam uso de novas destas formas sociais. Para os projetos, ações e performances destes artistas é mais claro a intenção de aproximação do

⁸ “When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things.” - tradução nossa.

processo da arte com a vida cotidiana. Isso ocorre com a retomada da arte como ritual através do desimpregnar-se de representações, através de um estreitamento de relação com o espectador como parte do processo de realizar uma obra. Este é um dos elementos mais importantes que estes trabalhos trazem: a quebra do papel estabelecido para o espectador. Este deixa de ser um elemento passivo do ritual para se tornar um sujeito que participa de um processo artístico. O deslocamento do papel do público é, também, um deslocamento de significados e, portanto, do trabalho do artista e de sua obra. Estes trabalhos são enfatizados na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social (BISHOP, 2006, pg. 10). Mas, existe uma importante diferença nos trabalhos de práticas artísticas colaborativas que são realizados na arte atualmente com relação àqueles realizados pelos artistas nas décadas de 50, 60. Os artistas, herdeiros diretos das vanguardas históricas e detentores de uma nova produção da forma, tinham em seu trabalho o caráter simbólico ainda de alegorias do real. O desdobramento do real aparece na forma em que se estabelece a aproximação com espectador. Logo, que permite sua participação em uma roda de samba ou em um restaurante seja parte de um trabalho (seja este como um processo de ativismo ou de experimentação). É da ordem da representação e da forma de participação que estes trabalhos se diferenciam, pois aqui artista e público participam.

Segundo Bishop, é de Walter Benjamin um dos primeiros referenciais sobre a participação na arte. Ocorre quando o autor reflete sobre a questão da produção, pois quanto mais leitores e espectadores são transformados em colaboradores, mais eles se tornam também produtores (de significados e conceitos). Esta abertura ao outro como quem pode atribuir significados revela-se como algo novo. O estatuto de “quem cria”, modifica-se.

Mas é dois anos depois do texto de Lippard e Chandler que ocorre um reconhecimento “legítimo” do campo das artes pela obra que concentra no conceito através da qual foi concebida sua principal contribuição semântica. Isso se dá a partir da exposição *When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemann. A exibição é a primeira de grande porte realizada em uma instituição cultural reconhecida pelo sistema das artes (Kunsthalle em Bern, Suíça) totalmente dedicada a arte contextual. Por mais que nela, ou a partir dela, não ocorram ações dos artistas que

evocam a participação do público, é a partir desta exposição que a arte contextual toma espaço dentro de instituições de grande porte, como um registro no tempo de sua legitimação enquanto obra.

Alan Kaprow é expoente no uso e reflexão acerca da participação na arte. Em seu conjunto de obras que nominou *Activities*, desdobramentos de seus *Happenings*, o artista estrutura uma série de indicações de ações a serem realizadas pelas pessoas, ou grupo de pessoas. Sobre os *Happenings*, Kaprow (in STILES, 2012 [1965], pg. 833-836) reflete sob alguns aspectos: a unicidade que elas devem ter, a eliminação da “audiência” e de como tempo e espaço devem ser descontinuados. A necessidade da unicidade de ação volta a ser tratada. Para o artista, é no sentido do comprometimento que se deve ter na ação que o conceito de mudança se torna implícito. Esta mudança é a reorganização de papéis que ocorre a partir de um segundo ponto que o artista sugere: a eliminação da “audiência”. Ao eliminar a ideia “audiência”, elimina-se também a de público espectador, logo, de que olhar não faz parte do processo da obra. Para Kaprow ((in STILES, 2012 [1965], pg. 837) “é marca de um respeito mútuo que todas as pessoas envolvidas no *Happening* estejam interessadas e compromissadas enquanto participantes que tem ideia clara de seu papel”⁹. Uma única exceção a esta condição, seria a realização da ação em um espaço em que, por consequência de ser um lugar de passagem, de ser um lugar público, acabe por ter algum terceiro que não entenda a instrução da ação. Ainda como ponto de interesse indicado por Kaprow estão a questão de espaço e de tempo, pois para o artista, estes são dinâmicos. Quando se conta com o processo em que as pessoas possuem autonomia para contribuir com parte da ação, de escolhas e de direcionamentos, não são possíveis precisar o espaço ou tempo onde ela acontece.

Neste sentido, Kaprow, ao trabalhar com suas atividades, lida com participação a partir de indicações, de instruções. A partir delas as pessoas agem como fruidores das atividades elencadas pelo artista (NARDIM, 2011, pg. 106). Através dos *Heppenings*, o artista vê a participação do público como uma forma de construção do conhecimento. Já em *Activities*, a participação se dá para “perceber a

⁹ “I think that it is a mark of mutual respect that all persons involved in a Happening be willing and committed participants who have clear idea what they are to do” - tradução nossa.

vida” (KAPROW apud NARDIM, 2011, pg. 106). Seus *Happenings* passaram a ser assumidos como “forma” pela crítica de arte e essa leitura em que suas ações são vistas como um modo de fazer da arte incomoda o artista, fazendo com que se afaste “aos poucos, do mundo e dos profissionais da arte” (NARDIM, 2011, pg. 106).

2.4 TEORIA E CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DA COLABORAÇÃO E DA PARTICIPAÇÃO

Os processos de colaboração e participação passaram a ser organizados a partir da construção de uma tentativa teórica que pretende ser um novo corpo dentro das pesquisas de arte contemporânea. Mesmo que este processo de maturação exija também um apagamento de fronteiras de campos, é possível, através dos inúmeros núcleos de pesquisa ou blocos de estudos de instituições, escolas, seminários, organizar uma espécie de biblioteca básica para a leitura deste tipo de prática.

Para iniciar este reconhecimento, é necessário dizer que todos os principais autores que tratam destas práticas (aqui destaco Bishop, Thompson, Kester) identificam Nicolas Borriaud como o precursor deste processo teórico e crítico. Com as ideias organizadas a partir de um espaço legítimo para o sistema das artes, é em seu *Estética Relacional* (2009, cuja edição francesa é de 1997) que Borriaud apresenta suas ideias. A partir de seu papel como curador do Palais Tokio de Paris, que propõem: “cada obra de arte particular seria a proposta de habitar o mundo comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (2009, pg 31). O exercício de Borriaud é de identificação teórica de uma próxima etapa do conceitualismo identificado por Lippard e Chandler no fim dos anos 60. O que ele sugere é que, a partir da noção de processos relacionais como forma de arte, é necessário romper mais uma barreira de entendimentos com relação a esta forma: ela é transitiva.

A questão da transitividade, do integrar o outro revela novos paradigmas a serem trabalhados. E eles já estão inseridos na formação dos artistas desde que “a

teoria (ou a chamada teoria francesa) entraram as escolas de arte sucedendo em deslocamento – por vezes substituindo – as práticas de estúdio renovando o vocabulário crítico e instrumentos intelectuais com os quais se aproximava e se apreciava a arte”¹⁰ (DE DUVE, 2005 [1994], pg. 27). As ideia de prática toma o lugar da atitude, “como uma palavra mágica”¹¹ (DE DUVE, 2005 [1994], pg. 28), mesmo sendo genérica, e acaba “por colocar a ênfase no social, não mais no processo técnico, de divisão de trabalho”¹² (DE DUVE, 2005 [1994], pg. 29). É como eu, também, acabo fazendo parte deste processo: aquilo que Borriaud trata é aquilo que me atinge e que move neste exercício de reflexão sobre estas práticas dentro do campo da arte. Mas também, de como isso reflete a uma resposta, a uma crise de representações. Crise que revela que certas noções, “oposições seguras” (DE DUVE, 2005 [1994], pg. 30) de conceitos tradicionais do campo estético (como presença e ausência, originalidade e reprodução) sofrem uma desestruturação e, conseqüentemente, refletem em novas formas de produção.

Apesar deste reconhecimento de Borriaud a partir dos demais autores, é de Suzanne Lacy e seu livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Mapeando o terreno: Arte pública de novo gênero, 1994, sem tradução para o português)* uma primeira apresentação de uma proposta teórica que identifica estas práticas. Este é um primeiro desdobramento teórico que conecta os trabalhos citados por Lippard e Chandler e as práticas colaborativas como uma forma de fazer da arte contemporânea. Para Lacy (1995), a “arte pública de novo gênero” identifica novas formas de um fazer público da arte, que dá potência a esta abertura de um espaço. Cabe aqui reconhecer que este caminho para ver o processo de uma arte pública, leva o conceito de Lacy para um segundo plano quando é sobreposto pelo de Borriaud. A autora evidencia o processo que é público e a questão da performance neste espaço. Mas muitas das práticas relacionais nem sempre se encaixam neste

¹⁰ “Everybody here, I'm sure, is familiar with what happened next. Linguistics, semiotics, anthropology, psychoanalysis, Marxism, feminism, structuralism and poststructuralism, or in short, "theory" (or so-called "French theory") entered art schools and succeeded in displacing - sometimes replacing - studio practice while renewing the critical vocabulary and intellectual tools with which to approach the making and the appreciating of art.” - tradução nossa.

¹¹ “Just as with the word "attitude", what was soon to replace both the *metier* and the medium was another magical word, "practice.” - tradução nossa.

¹² “it is a general word not a specific one, or, to say this differently, that it puts the emphasis on the social, not on the technical, division of labour.” - tradução nossa.

processo, porque elas podem acontecer em um espaço que é privado. A questão da arte pública é discutida em outros termos, possuindo já um campo específico, que não contribui diretamente para o objeto desta pesquisa. Neste sentido, “público” terá um desdobramento sob outros termos.

O que é “público” nos processos relacionais é a ação daquilo que é comum a todos, que forma o senso de comunidade e a posição que se tem com relação aos outros. Neste sentido, se torna mais plausível o entendimento disso como um processo, da relação de uns com os outros dentro deste espaço comum. Isso oposto àquilo que só acontece só no espaço público. A própria intenção de leitura de público e privado, neste sentido, demonstra que estes são temas atingidos pela queda de velhos conceitos. Mostra o momento em que muitas das fronteiras dadas como estabelecidas para os diversos campos (da política, do processo social, das artes) começam se apagar em alguns pontos de intersecção. Segundo De Duve (2005 [1994], pg. 27) é aí que se inicia a consolidação da mudança na condição do ensino, da alternância ou substituição total das práticas de ateliê pelas aulas teóricas de diversos campos. Como parte desta ampliação de conceitos que o campo da arte passa a ter que adotar para se legitimar ainda como campo.

Desta reflexão, partimos para as práticas colaborativas e participativas. Tanto as práticas colaborativas e participativas parecem estar construindo um espaço teórico, prático e crítico para que sejam entendidas como um modo de fazer arte contemporânea, quanto este processo que sugere o desfazer destas fronteiras. Esta contradição paralela, não desfaz, no entanto, a potência dada pelos dois processos (de diluição das fronteiras e da consolidação de um campo). Penso que parte deste paradigma permanece ainda em função de um resquício de estrutura modernista dentro do campo da arte, mas, também, das estruturas das instituições das artes que necessitam desta atribuição de campos para se organizarem. Esta mudança de reflexão acerca dos campos que já alternam a forma de se pensar o estudar da arte.

Paul Ardenne (2002) identifica as práticas de criação que tendem à participação como pertencentes ao campo que é contextual. Em seus termos, se remete às práticas realizadas em diversos meios e que, para os artistas, trata-se de um processo de empoderamento de sua atuação, assim como da possibilidade de

ampliação de suas práticas, de experimentação. Neste tipo de projeto cabe a constituição de sua ativação. O conceito de Ardenne, voltado a um entendimento em conjunto dos demais apresentados, é o que engloba em sua totalidade o que sugere Lacy e Borriaud: “uma arte chamada contextual agrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de “tecer com” a realidade.”¹³ (ARDENNE, 2002, p. 15). As ideias do autor potencializam a observação da forma como o objeto passa ser um conceito involucrado no trabalho, no processo e como os objetos-coisa são substituídos por processos.

Esta arte participativa, que para Ardenne poderia ser um arte “contactual” (ARDENNE, 2002, pg. 121), sugere a necessidade do sujeito estar ali para que seja possível esta forma de troca. Assim como antes utilizei da reflexão sobre meu encontro com Klimt para guiar o aprofundamento acerca da colaboração e da participação, Ardenne indica que um encontro com uma obra de arte sempre é de participação. O que ocorre em um processo participativo é, de um lado, um convite e do outro um processo de adesão por parte do espectador. Esta troca, como uma performance física, é que permite a construção de “estar juntos”. Tanto para a criação quanto para a afirmação de sentido que a obra adquire. Citando Freud, o autor indica que é do espectador o sucesso do processo. Ou seja, são do espectador e de sua adesão a possibilidade de fechamento do ciclo e, posteriormente, a conferência de que a intenção transitiva do artista sucedeu em seus significados. Ao chamar isso de “outrismo”, confere ao outro um novo espaço dentro do processo da obra participativa que, ao mesmo tempo, desfaz o papel anterior do artista como um ser magnânimo e ultra humano (ARDENNE, 2002, pg. 124). Constrói neste novo espaço que o outro ocupa, uma refação de significados comuns.

Para Ardenne (2002, pg. 126) quando John Cage reflete como a “arte pode encontrar-se em todos os lugares e invadir tudo”¹⁴ desenvolve esta perspectiva da participação. Estas ações tendem a ser mostradas como socialmente positivas, pois como táticas de participação, demonstram como existe espaço para uma ideia de inclusão na arte. Uma animação social por sua realização pode auxiliar na sua

¹³ “Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan em las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad.” - tradução nossa.

¹⁴ “El arte puede encontrarse em todos sitios y puede invadirlo todo” - tradução nossa.

multiplicação, que, por sua vez, pode trazer sua banalização. O autor identifica esta banalização deste tipo de prática já nos anos 70. Aqui pode-se dizer que um dos pontos que estabelece uma retomada é o contexto de interconexão. A conectividade torna ações mais possíveis de serem vistas. Mas, também, da observação do artista que não tem interesse de alimentar o individualismo sugerido pelo pós-modernismo que, a priori, as revoluções tecnológicas instrumentalizariam (ARDENNE, 2002, pg. 132). Ao contrário, este artista estabelece uma identificação de indivíduo como narrador de sua perspectiva para o todo, ou seja, mantém a transitividade de sua produção. O artista se identifica como indivíduo sem que alimente o individualismo, pois suas ações de criação não se estancam no “para si”, mas no “outrismo”.

Esta ampliação permite que outros autores proponham distintas análises deste tipo de prática em arte. Bishop (2012) identifica os mais diferentes nomes usados por estas práticas “pós-estúdio”: “arte socialmente engajada, arte baseada em comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e (mais recentemente) *social practices* (práticas sociais)” (BISHOP, 2012, pg. 10)¹⁵. A autora escolhe, no entanto usar arte participativa como termo em que apoia sua pesquisa posterior, ou melhor, da “dimensão social da participação” (BISHOP, 2012, pg. 10)¹⁶. Para ela, o conceito passa a ser observados nos diferentes projetos e tempos como forma de pensar os processos sociais através da arte. A autora propõe, assim, que o processo de participação, principalmente aquele que inicia nos anos 60, possui pelo menos uma das três tendências que acaba por identificar: ativação, autoria e comunidade. A primeira tem a ver com a necessidade de criação de um espaço para um sujeito ativo, em que a estética de sua participação derive da legitimidade causal das relações dadas pela experiência da qual participa. A questão da autoria, que é retomada por diversos autores que escrevem sobre o tema das práticas colaborativas, é uma problemática que surge a partir de uma herança de entendimento de produção de arte, assim como da necessidade que se tem de

¹⁵ “This expanded field of post- studio practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community- based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice” - tradução nossa.

¹⁶ “on the social dimension of participation” - tradução nossa.

identificar um autor. Esta questão é contornada por este tipo de prática como uma busca mais positiva do estado de criação através de um modelo social não hierárquico. E, terceiro e último ponto, é a produção destes trabalhos como forma de restaurar os laços sociais através de uma elaboração coletiva de sentidos (BISHOP, 2012, pg. 11-12). Da relação dinâmica destes três pontos deriva o que a autora chama de “estética da participação”.

O reconhecimento das diferentes nomenclaturas para as práticas colaborativas e participativas tratadas por outros autores, como Nato Thompson (2012) e Grant H. Kester (2004). Thompson (2012) assume a forma de identificação dos projetos que analisa utilizando o mesmo nome apontado por Bishop, arte participativa. A escolha de ambos autores ocorre por entenderem que estes projetos estão também ligados à uma nova forma social. Se referem ao contexto social de descentralização de hierarquias, de contribuições em rede e de necessidade de alteração nas formas de ações políticas que dão potência para que estes projetos aconteçam. A ideia é de que estes projetos ocorrem como consequência das novas formas em que os artistas, e todos que tem papéis ativos no campo das artes, atuam no mundo. Esta atuação, por conta destas aberturas, expansões e (re)conhecimentos de novos centros, ativam ações como estas. O que evidencia a expansão deste tipo de projeto é não só sua absorção pelas instituições formais como, também, o estabelecimento de proposição de vínculos e de afeto que potencializam as redes organizadas de cada projeto, para que permaneçam e se desdobrem em outros encontros.

Grant H. Kester (2004) escolhe focar seu entendimento destas práticas como formas de diálogo. Para ele, estas ações são conversacionais, destacando as propriedades comunicativas destas experiências. Se mantém as mudanças sugeridas de papéis, em que as pessoas são realocadas para a ocupação de novos espaços, contribuindo para uma nova forma de pensar significados mutuamente. Mas, para o autor, se destaca a interposição de agentes que “realoca a relação convencional “interprete/leigo” e “agente/conhecedor” nas ciências sociais com

aproximação dialógica entre teorista e agente” (KESTER, 2004, pg. 95)¹⁷. Aqui, é necessário apontar a disponibilidade (à conversa, a estar, a expor-se) necessária para que o projeto aconteça. Estes agentes dispostos ao diálogo, carregam consigo um caráter performativo diferente daquele trazido das artes cênicas tradicionais. Aqui, os sujeitos carregam suas personas para o diálogo, em um espaço em que as estruturas sociais e comuns a todos continuam operando. Este processo de comunicação do sujeito com a ação, artista e obra, assim como com um objeto-coisa, contém um discurso, uma visão de mundo.

Outro elemento destas práticas que Kester (2004) destaca é a apreensão ou realização da necessidade que se tem de entender que o tempo de um trabalho dialógico é outro. Ele é diferente daquele que acontece com o objeto-coisa. O imediatismo esperado do encontro ritual de um espectador com o objeto-coisa é um, diferente daquele que se espera de um participante de um projeto realizado em colaboração. Neste outro, o tempo dilata-se a partir da dinâmica das participações, das ações e reações, e parte desta disponibilidade é referente ao tempo em que se dedica para esta participação. Contém elementos que fecham o circuito de ritual da arte, pois está constituído de um entendimento estético, o que logo exige uma “estética da escuta” (KESTER, 2004, pg. 106)¹⁸. Esta dinâmica gera, um consenso local de conhecimento, mas também de redimensionamento de como, a partir do diálogo, são repensados os níveis de interação coletiva.

Gregory Sholette (2011) faz uma das analogias mais interessantes dentro das teorias contemporâneas ao refletir sobre uma nova forma para a arte contemporânea: rouba a ideia de matéria escura usada na astronomia como metáfora para uma construir sua reflexão acerca de criação da arte. “Matéria escura”¹⁹ é uma forma de massa imperceptível à nossa capacidade ótica e que compõem 96% do nosso universo. Ela é “sabida” a partir das forças que conhecemos, como gravidade (que é considerada como uma força fraca) e ou o efeito Doppler (que permite a observação de resquícios de ondas deixadas pelas

¹⁷ “If we replace the conventional “interpreter/outsider” and “agent/insider” relationship in the social sciences with a dialogical rapprochement between the theorist and the situated agent.” - tradução nossa.

¹⁸ “esthetics of listening” - tradução nossa.

¹⁹ Para saber mais: https://www.youtube.com/watch?v=Af0_vWdfJwQ

passagens da luz e do som). Para Sholette, a “matéria escura” do processo criativo é que mantém unida a possibilidade de produção artística nos nossos tempos. Sua analogia se dá de forma que a parte que vemos da produção artística é aquela estritamente legitimada pelas instituições. O que ele defende é que esta outra parte não visitada e não visível da criação que mantém o circuito de criação da arte ativa. Neste sentido, o autor defende que o processo de visibilidade, como parente próximo da legitimação, acaba por condenar ações ao mesmo tempo que as liberta. As ações libertas de uma necessidade de legitimação, estas que ocorrem à parte do que estabelecemos como “espaços de arte”. “Algo aconteceu recentemente para aquela grande massa de matéria escura. É uma mudança que altera dramaticamente as relações entre arte visível e sua outra sombra, entre profissional e amador, entre instituição e arquivo”²⁰ aponta Sholette (2011, pg. 3).

Este entendimento da “matéria escura” como metáfora para a criação na arte contemporânea engloba também a forma como se percebem e se registram as práticas colaborativas e participativas. Estas ações necessitam de uma prática de arquivo, de geração de memória do acontecido para se firmarem como ações ocorridas. O controle do arquivo é também o controle da memória (DERRIDA apud SHOLETTE, 2011, pg. 92), o que confere que a prática do arquivo seria, em si, uma prática política. Em suas reflexões, o autor indica que é a partir desta percepção do que não é visto que se passa a entender a importância dada nos últimos anos ao arquivo. Para ele, o arquivo passa ser como um espaço possível de conexão entre o que foi realizado e o que se diz daquilo que foi realizado. Há também um lado negativo deste processo, que é a glamourização do que é colaborativo. Como um impacto reverso na nossa sociedade, a ideia de colaboração passa por esta homogeneização impulsionada pelas formas da nova economia e novas formas de produção (SHOLETTE, 2011, pg. 43). Ao mesmo tempo, revela uma nova forma de produção que desmonta o que entendemos por mercado de arte: o que é produzido a partir destas práticas é um “produto estético hibridizado” não possível de

²⁰ “But something has also happened in recent years to that far larger mass of inert dark matter. It is a change that dramatically alters the relationship between visible art and its shadowy other, between professional and amateur, the institution and the archive.” - tradução nossa.

mercantilização (SHOLETTE, 2011, pg. 167)²¹ ou que ao ser mercantilizado não possui um valor de mercado equivalente a uma pintura ou uma escultura (SHOLETTE, 2011, pg. 167)²².

Esta percepção do que não pode ser comercializado ou dado como produto ao mercado move as ideias de Ted Purves (2005, 2007) acerca da composição de seu uso de *social practices* (práticas sociais) como formas de realização para a arte. Generosidade é a palavra que move os projetos realizados a partir de suas ações como professor do Wattis Institute de arte contemporânea. Assim como conceitos de caridade, hospitalidade e forma de troca não monetárias dentro de escalas sociais locais, como a rua onde vive. *What we want is free* (O que queremos é de graça), trabalho organizado por Purves, dá título ao mesmo tempo de uma compilação de artigos acerca de práticas sociais colaborativas realizadas a partir da reunião de trabalhos de artistas e alunos em torno destes conceitos e de um seminário. O encontro destes textos e projetos, tenta definir como estes conceitos encontram uma possibilidade de orientar um fazer artístico. Para ele, os artistas começaram fazer o exercício de ampliação dos conceitos não mais como ideias a serem representadas, mas a serem realizadas.

Para o autor, há uma clara mudança na posição de audiência a partir desta troca, que gera uma ação literal de uso dos termos para a realização de ações ou projetos. O engajamento das pessoas se torna, então, crucial para a realização de uma peça (PURVES, 2005, pg. XI - introdução). A introdução do elemento da conversação como o que desforma estas ações, faz com que ele se alinhe às lógicas introduzidas por Kester de dialogia. Mas, ao mesmo tempo, é destacado em suas reflexões a importante relação social das ações, que se tornam para ele a grande diferença para a prática estética do que era realizado antes e neste campo

²¹ "The result is a hybridized aesthetic product that only adds to the non-marketability of group artwork." - tradução nossa.

²² "Their only permanent existence is as documents or archives, neither of which are valued by collectors to the same degree as painting and sculpture, although that is beginning to change somewhat in an era of privatization and enclosure as the profitable licensing of images, documents, and recordings once thought to belong in the public commons accelerates." / "Sua única existência permanente é como documento ou arquivo, nenhum destes são valorizados por colecionadores da mesma forma como pintura ou escultura; mesmo que este seja um princípio de mudança em uma era de privatização ou que se acelera o fechamento de licenciamento rentável de imagens, documentos e gravações que uma vez eram pensados como bens comuns." - tradução nossa.

de *social practice*.

Estas ações funcionam como estratégias de resposta, ou ainda de combate à uma estrutura capitalista. É imprescindível ao pensar acerca destas práticas a necessidade de afastamento de um sistema formal das artes. Para Purves, estas ações não podem ser realizadas em galerias, museus, ou outros espaços ditos das artes. Para ele, devem buscar sua realização dentro de espaço que repensem o que é público e o que é comunidade. “Revelação e risco” são palavras usadas como termos para identificar as primeiras atividades dos grupos de alunos que passou a orientar. Organizada como uma exibição de arquivos, registros e ações em 2007, inicia daí uma orientação para fora destes espaços formais de arte, em que caminhadas e esquinas das casas das pessoas passam a se tornar mais significativos que galerias e museus.

Estes novos espaços acabam sendo escolhidos por apresentarem possibilidade de confronto social, logo, de conseguirem uma mudança social real. Para Purves (2005, pg. 29) é necessário escapar do que é espetacular, pois é desta tentativa de criação do espetáculo que se dá a alienação da vida contemporânea. Ainda assim, estas ações de práticas com orientação ao social, são vistas por ele e seus seguidores como exercícios de performance. De uma performance social que reestabelece formas de ver valor, relações econômicas e dos bens comuns.

2.5 PARTICIPAÇÃO VERSUS COLABORAÇÃO

Neste momento, é importante apontar que a necessidade de identificação das diferentes vertentes que identificam as práticas colaborativas e participativas em arte contemporânea é em prol de diferenciar suas formas de leitura de processos e metodologias que compõem cada projeto. Aqui, num sentido de descobrir quais são aqueles essencialmente colaborativos. “A colaboração era uma prática valorizada de infinitas e variáveis possibilidades, que destaca o aspecto relacional da arte” (LACY, 1995, pg. 27), assim Lacy já destaca o aspecto relacional da colaboração para a arte, como Borriaud, Bishop, Kester e Thompson fazem posteriormente. Mas existe uma diferença entre um processo de colaboração ou participação? Apesar de tênue,

ela existe. E o que comporta esta diferença?

O que venho observando é que o que difere os processos em sua estrutura com relação à participação e colaboração é a sua constituição e, principalmente, de como os espectadores são envolvidos no processo do projeto. No caso da participação, como veremos mais adiante, estamos pensando de como ela é realizada a partir de um convite ou de uma instrução. A colaboração também pode acontecer a partir do convite, mas a diferença se dá na dimensão desta contribuição. Via de regra, os projetos que preveem a participação das pessoas, possuem alguma regra própria do projeto para a forma como a pessoa vem a participar, um enunciado.

Como forma de exemplificar o que entendo por participação, penso no projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística? - Novas Bases para a Personalidade (NBP)*, de Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro, Brasil). Realizado como um trabalho-em-curso pelo artista desde 1994, o projeto convida pessoas a participar de uma experiência artística ao disponibilizar um objeto (similar a uma banheira de metal com um furo no meio) para a realização de uma ação. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* é, também, um projeto de arte que conta com a participação das pessoas para que tenha seu circuito de fruição estética completo. A proposta faz parte de uma experiência de arte mais ampla, nomeada pelo artista de *Novas Bases para a Personalidade (NBP)*. As pesquisas de Basbaum sobre o vírus e seus processos de contaminação celular levaram o artista a desenvolver um desenho de um vírus próprio. Este, ganhou um corpo tridimensional e passou a ser oferecido às pessoas como um dispositivo potencial para a experiência artística. Esta banheira de metal branca com um furo no meio fica sem aplicação numa tentativa nossa de identificá-lo para um fim, uma utilidade, uma analogia que o identifique para que afinal sirva o objeto. Este estranhamento com relação a ele, ao objeto, é proposital.



FIGURA 1: Ricardo Basbaum e o objeto (arquivo pessoal, 2009)

O artista escolheu um formato aproximado de muitas coisas que podemos conhecer. Uma bacia, uma piscina, uma banheira. A estrutura de metal galvanizada, branca com um buraco no meio. A pintura que retoma um tipo de porcelana inglesa ao qual tomou contato num período de estudos na Inglaterra. Ainda assim, o objeto não é qualquer outra coisa que não ele mesmo. O convite que Basbaum realiza é parte deste processo, que demanda um gerenciamento dele destes traslados do objeto de um interessado ao outro, até o encontro com o objeto e o registro da experiência, que faz parte do convite. Este trabalho-em-curso leva aos interessados a conviver com o objeto por um período, em que organizam sua experiência e a registram com fotos, vídeos ou textos. O registro era, primeiramente, organizado pelo artista a partir do contato direto com estes interessados. Num segundo momento, passou a ser inserido pelos próprios participantes num website construído para o projeto. Esta plataforma digital foi organizada pelo artista como parte de sua participação na Documenta 12, que até sua participação no evento tinha 5 dos objetos em circulação. Para a Documenta, além da construção deste espaço virtual, foram criados mais 26 objetos, num processo de ampliação mundial do convite para a experiência artística com o dispositivo. A plataforma já reúne mais de 300

experiências realizadas, em que o artista propositor atua como mediador. Ao participar da 7ª Bienal do Mercosul, no programa Artista em Disponibilidade, o artista participou pela primeira vez de uma ação com o objeto: um banquete foi servido na “bandeja” (em um dos três novos objetos reproduzidos para a participação do artista no evento). A celebração de uso do objeto tinha uma dupla finalidade: de usá-lo para a despedida do artista da cidade de Pelotas e para a realização de uma das experiências.

Basbaum, ao criar o objeto como dispositivo de uma relação com a arte não imaginou que fosse se encontrar com umas das ações. Mesmo que a ampliação de seu uso seja exponencial, sem limites físicos e geográficos, o artista não esperava participar de uma das ações. Para ele é importante fortalecer seu papel de mediador do processo. Este não é um limite imposto pelo artista, só uma coincidência e uma oportunidade. Mas há um limite na experiência que é o próprio objeto como dispositivo e sua existência. A ação realizada pela pessoa que se sente capturada pelo convite passa a fazer parte de um circuito de experiências numa rede de partilha e de desdobramento com relação a um único objeto.

Esta rede, este sistema complexo de caixas pelos correios foi desenhado pelo artista desde o princípio como parte do sistema do *Novas Bases para a Personalidade (NBP)*. Este projeto maior engendra a ideia do objeto e das experiências realizadas com ele como um fantasma nos espaços que o artista cria nas exposições que participa. O objeto é lembrado pelo artista com um desenho em meio ao sistema que desenha, como um retrato de um elemento, de um parente próximo. Esta construção da identidade do objeto é, por assim dizer, realizada através das diversas formas com as quais ele passa a ser usado pelas pessoas que participam das experiências. Ele é o que congrega estas ações e a possibilidade realizá-las. Por isso não finda até que o próprio artista decida por isso. Quiçá isso seja possível, pois o objeto em si já possui uma personalidade própria e, por isso, é retomado pelo artista a partir de sua forma, seu desenho, que é, ao mesmo tempo, a origem e a lembrança do mesmo.

Para a composição estrutural de como pensa a dinâmica do *NBP*, Basbaum cria a partir dos primeiros estudos com o “vírus”, anterior à construção do objeto (1994), um diagrama que propõem investigar os pontos de contato entre o objeto e

as pessoas que participariam das ações do *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*. As duas figuras abaixo mostram a evolução deste processo em um desenho complexo do sistema de relações a partir do qual Basbaum insere a ideia de uso do objeto dentro de seus apontamentos acerca de experiência artística e de seu compartilhamento. A primeira figura mostra uma previsão do que o artista sugere a partir de sua expectativa de como o objeto passaria para o espectador através da divulgação do projeto. Um segundo momento de seu desenho é o encontro do espectador com o objeto, mantendo-o consigo por um mês. Seguido de um terceiro, quem que é realizada a experiência e de seus registros, e um quarto, que é o recebimento dos registros pelo artista. O quinto momento prevê a exibição em galeria. Em vermelho, algumas vezes é grifada a palavra transformação, o que indica que o artista prevê mudanças neste processo.

A descrição deste primeiro diagrama, em cinco etapas mais simples serve para avaliarmos como o processo do projeto sugerido pelo artista foi sendo modificado a partir das diversas transformações que sofreu ao longo de sua realização. A previsão de que o projeto iria se modificar, dada a indicação da palavra transformação no primeiro diagrama, nos leva ao segundo diagrama. Este recebe notas relativas a sensações, processos, criações de objetos, expectativas e passagens organizadas pelo artista. Ali aparecem as indicações dos objetos criados, suas datas, locais para onde foram enviados, mas também de como o “vírus” pensado pelo artista vira um “hipervírus”. Em sua versão hiper, contamina de forma descoordenada as ações e experiências dos participantes. Este registro de super contaminação é onde o artista declara que perde o controle do processo. Ao perceber isso, revela por um lado o fracasso da tentativa inicial que tinha para a apropriação das experiências. Por outro lado, como transformação prevista acaba por ocorrer. Estes dois elementos (fracasso e transformação) permitem que o artista identifique com mais profundidade todo o processo.

Junto aos diagramas, ele reflete sobre as “qualidades do objeto”: resistência à massificação ou ainda qualidade do contato dialógico e continuidade da conversação, que são realizadas a partir do leva e traz do objeto e das experiências realizadas. A cada etapa, é adicionado também variáveis. Por exemplo, antes o tempo de expectativa de permanência com o objeto era de um mês, mas um balão

indica que este tempo já é variado. Basbaum também indica que sua participação é de “presença-ausência-presença”, mostrando que já não tem mais ingerência sobre a parte do processo final como tinha previsto no primeiro diagrama.

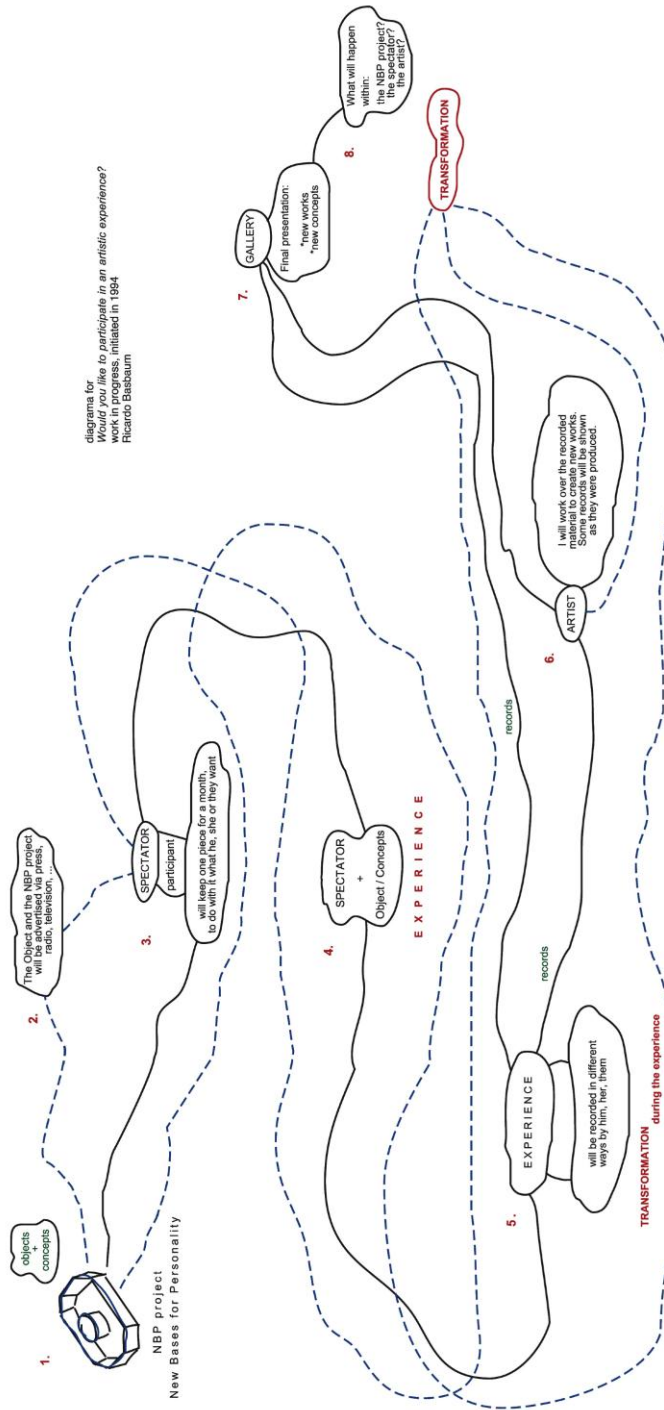


diagrama for
 Would you like to participate in an artistic experience?
 launched in 1994
 Ricardo Blahbaum

FIGURA 2: Diagrama desenvolvido para o lançamento do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística* em 1994 (disponível em http://www.nbp.pro.br/doc/diagram_b_1162.jpg).

Mesmo que possa parecer altamente colaborativo, o projeto de Basbaum não o é. Ao colocar à disposição das pessoas o objeto para realização de uma experiência, o artista já preestabelece que o projeto se dá na relação entre o participante com o objeto. O entendimento trazido pelas experiências realizadas por cada uma das pessoas, seu registro e compartilhamento deste em rede não alteram as expectativas do artista com relação ao próprio processo, ou ao projeto como um todo. Há, no esquema proposto por Basbaum, por mais que exista uma contribuição criativa individual para o projeto, uma especificação dos papéis a serem realizados. O artista e propositor, organizador dos encontros, estabelece uma fórmula prévia para esta participação.

O que se propõe a partir do trabalho de Basbaum é que é possível incluí-lo como um projeto que tende ao processo colaborativo, pela forma que constrói a partir de um convite e um retorno em forma de registro da experiência. Este convite à reflexão e experimentação, talvez, constitua na parte mais amorfa de seu trabalho, cujo o qual, nem mesmo o artista tem um controle. A reunião deste material resultante desta troca, que está organizada num grande banco de dados digitais, não é, no entanto, o que é apresentado por Basbaum nos espaços de exibição. Há como que uma segmentação de seu trabalho, que resulta em diferentes formas de apresentar o *NBP*. Uma parte, que transforma-se em um trabalho mais formal, objetual, trabalha com o objeto-coisa. Há, uma preocupação do artista em manter a imagem “vírus” como parte deste espaço, sendo que é ela que conecta ambos segmentos. O próprio artista cria uma espécie de abismo conceitual entre os segmentos, de forma que eles acabam por se retroalimentar. Talvez venha desta tentativa de retroalimentação, ou de refletir sobre isso, que surgem os gráficos do projeto, criados pelos artistas e alimentados, de forma que eles crescem através do tempo, mostrando como há uma processo simbiótico, quase biológico entre estes segmentos.

O segmento *Você gostaria ...?* tenderia a uma arte mais formal, no sentido de trabalhar com um objeto, a “banheira”, mas é este o convite à colaboração. Esta abertura à participação de terceiros, que “deforma” o *NBP*. Por um lado, ele cria uma confusão ao tentarmos responder “qual o objeto?”, pois deles temos três que trabalham de formas concomitantes: 1. o objeto “banheira; cedido pelo artista para

as experiências; 2. as experiências que são realizadas com o objeto, ou com a menção dele; 3. os registros das experiências através de vídeos, fotos e textos. Esta tríade de objetos é que nos permite especificar o que o projeto de Basbaum tem de colaborativo e participativo.

O primeiro objeto trata-se do convite do artista, como uma instrução. Um convite à participação, como um jogo. Podemos pensar que a resposta ao convite pode ser positiva ou negativa, mas o convite é um processo padrão. Neste sentido, a forma do convite e da intenção dele (a realização de uma experiência com objeto “banheira”) não é alterada pelo artista ao longo do projeto. O que se altera é a forma como a instrução é passada adiante. No plano original, ele acontece desde o artista, mas o que ocorre de fato é que o objeto começa a passar de uma mão para a outra sem esta mediação, sem um convite formal. Nem sempre o artista é suprimido, mas mesmo quando o é, e em qualquer dos casos, a instrução segue a mesma. Ou seja, ela não se modifica ao longo das contribuições.

Já são os seguintes objetos, a realização das experiências e seus registros, que montam o núcleo de colaboração do mesmo, a instrução indica o que deve ser feito. Há necessidade de um resultado, mas estes, resultados das experiências, são o que delas restam. O participante escolhe o que lhe é significativo, simbólico e constituinte de sua forma através do uso do objeto a partir de uma ação. A forma escolhida pelo artista de agrupar este material, como um banco de dados, adiciona mais um segmento dentro deste corpo maior que é o projeto *NBP*. Este segmento do trabalho de Basbaum permite que se reflita como um trabalho mais próximo ao conceito de arte relacional (BORRIAUD, 2009, pg. 19), pois emprega os contextos e realizações de seus participantes.

E qual o território então, que este projeto ocupa? Por mais que esta questão seja discutida de forma mais aprofundada no próximo capítulo, *OUTRO LUGAR*, cabe citar aqui que o espaço onde este projeto acontece é no arquivo online que o artista mantém. Este espaço que demonstra o caráter participativo do projeto. Mesmo com uma parte de sua estrutura voltada à colaboração, o projeto não pode ser considerado colaborativo. Isto se dá pois há parte de sua estrutura que é estanque e não permite modificação ao longo do processo, a não ser por intervenção do artista somente. Os desdobramentos reflexivos e visuais do objeto

como o fantasma do projeto, os diagramas e até sua assinatura no projeto acontecem além deste espaço de participação.

Para refletir acerca de como a participação ocorre a partir de diferentes formas, Pablo Helguera (2011) sugere uma identificação de “níveis de participação”. Sua perspectiva vem desde a constituição de uma pedagogia para os projetos de artes que envolvem práticas relacionais. A *participação nominal* é quando a pessoa é observadora da arte e contempla um trabalho de maneira reflexiva, num processo passivo. A *participação direta* necessita que o observador altere sua passividade, pois cabe a ele uma tarefa que conclui ou complementa o trabalho. A *participação criativa*, que se aproxima mais do que é realizado por Basbaum, o espectador é também executor, mas de forma que ele atribui conteúdo ao projeto, indo além da execução de uma tarefa. A última instância, a da *participação colaborativa*, prevê que o espectador torne-se ator, aja de forma a alterar e contribuir para conteúdo do projeto, mas que este diálogo recorra a uma possível alteração do próprio projeto em si. É claro pela forma que constrói suas ideias em participação que Helguera reflete sobre esta questão desde sua relação institucional, pois insiste em usar a palavra “visitante” para identificar o sujeito que participa das ações ao invés de espectador. Em seus textos, mostra exemplos que diferenciam a alteração de curso de um projeto a partir da ação de um participante ativo que define como as práticas colaborativas e não participativas. Neste sentido, a intenção é buscar práticas que tenham em sua essência a colaboração, que apontem para uma construção conjunta de seus participantes e que não sejam previamente estabelecidas.

2.6 “NÃO FIZ UMA ENTREVISTA, MAS COMEMOS UMA PIZZA”²³

As práticas artísticas colaborativas que tem se constituído dentro do campo da arte contemporânea como um desdobramento do papel social de quem as cria. Os artistas são impulsionados a responder ao contexto político e econômico em que vivem em um estado que Reinaldo Laddaga (2012) chama de *Estética da*

²³ O título deste capítulo se dá num momento de impossibilidade de realização de uma entrevista com a artista. Mas, por outro lado, me deixou atenta à nossa conversa em uma de suas passagens pela cidade, que gerou o trecho colocado no ANEXO A.

Emergência. Quem cria e pode através de seu processo de criação ressignificar o todo, pode e deve se manifestar para a mudança deste todo. Quando reconhecemos o objeto da arte como gesto, como experimentação, há a construção de um senso estético. Este, ao ser partilhado, torna-se um encontro àquilo que eu vejo da minha perspectiva do mundo e aquilo que é comum, que eu compartilho com os outros. A arte é o elemento que está no encontro destes dois momentos: o meu olhar ao todo e o que o todo tem a me dizer.

Se cada pessoa que passa a fazer parte do projeto pode alterar o curso do próprio projeto, há no processo de colaboração, ao contrário da participação, reforçado pelo desaparecimento do entendimento de papéis. Eles próprios serão definidos e ditos ao longo do projeto. Há nesta indeterminação uma possibilidade mais orgânica, que define e demonstra ao longo do tempo de execução de um projeto quem serão as pessoas chaves para certos processos. Também da forma como a atuação e a disponibilidade destes terceiros para com estas ações ou encontros que modificam os caminhos de realização destas ações.

A artista uruguaia Ana Laura Lopez de la Torre sempre parte de uma questão que lhe aflige ou de um ponto de dúvida para a realização de seus projetos. Moradora de Londres por anos, retornou há menos de dois para sua terra natal. A artista Camila Mello²⁴, do coletivo Mergulho, indicou que deveria falar com a Lopez de La Torre tanto pelos interesses comuns quanto pela potencial troca afetiva. A artista veio a Porto Alegre participar de dois encontros em 2012, da segunda edição do *SEU – Semana Experimental Urbana*²⁵ e da Semana de Porto Alegre, organizada pelo Atelier Livre da SMC no período de 7 a 13 de novembro. Ambos eventos tiveram a participação da artista²⁶ como performer eicineira.

Conseguí conversar pela primeira vez com a artista em fevereiro de 2013,

²⁴ Camila, juntamente com Rodrigo Lourenço e Manuela Eichner, é realizadora do *SEU – Semana Experimental Urbana* / <http://semanaexperimentalurbana.com/>

²⁵ O encontro aconteceu durante uma semana no espaço da Casa Comum (que foi um espaço articulado por artistas, curadores e articuladores que ocupou durante o período de dezembro de 2011 a março de 2013. Fizeram parte do grupo (em diferentes etapas ou em todo período): Marcos Sari, Fernanda Albuquerque, Angelica Segui Rodrigues, Ernani Chaves, Luciano “Montanha” Laner, Giuliano Lucas, Gabriela Canale Miola, Leticia Coelho, Janice Martins Appel, Carla Borba e eu.

²⁶ Na ocasião, por questão de uma outra viagem organizada previamente, não tive contato com Ana Laura Lopez de La Torre. Mas, a partir desta visita, a artista já havia sido convidada a participar da 9ª Bienal do Mercosul.

quando terminava sua primeira semana de investigação para seu projeto para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Nossa conversa foi no sentido de iniciar uma aproximação para falarmos sobre seus projetos, mas logo fui capturada pelas questões sobre a comunidade. “Eu me penso como uma artista, mas como um vizinho. Como é que eu articulo os dois?”, se pergunta a artista. É assim que ela construiu uma série de projetos que considera como *community-based art projects*, ou projetos artísticos baseados na comunidade. Em suas ações, há esta questão que inicia e motiva os processos. Quando se tornou mãe, ela chamou à participação em discussões amigos e outras pessoas de sua comunidade que passaram a refletir sobre como o período noturno do dia torna sociabilização e a maternidade (ou paternidade) possibilidades contraditórias. Durante 5 anos (período da primeira infância de sua filha Djani), percorreu espaços do entorno de sua casa descobrindo como as pessoas pensavam sobre esta contradição. Também de como estas concepções, do conflito da maternidade/paternidade e sociabilização no período noturno, eram refletidas por ela a partir de seu arcabouço cultural. A partir de uma série de encontros com diferentes pessoas e em diferentes formatos, *Night Time* (De Noite) se tornou um projeto de alteração de seu cotidiano. Ele alterou o trajeto da artista, trazendo-a para trabalhar perto de casa. Este “agir local”, mas um local mais próximo, era uma possibilidade de “viver e trabalhar juntos e próximos de casa e uns dos outros”. Isso de forma que o processo de trocas e de entendimento (no caso, em especial deste projeto, mas que expande para outros projetos) permitem uma troca mais próxima, afetiva e de estreitamento de relações com as pessoas²⁷.

Moradora de 1997 a 2012 do distrito de Tulse Hill em Londres, Lopez de La Torre realiza seu doutorado na pela Universidade de Artes de Londres²⁸ cujo o título é *Living together: the artist as neighbor* (Vivendo junto: o artista como vizinho)²⁹. No seu texto, compila um estudo profundo das práticas em comunidade realizadas no período em que vive em sua vizinhança e seus projetos. Em paralelo com projetos, trata de outros artistas também interessados nas mesmas práticas que trazem arte

²⁷ O projeto resultou numa série de textos e fotografias, organizados em um livro de artista que leva o mesmo nome do projeto. No livro, textos, mapas e fotografias resultantes dos encontros organizados por Ana Laura Lopez de La Torre e por seu colegas de trânsito noturno.

²⁸ Defesa prevista para agosto de 2014.

²⁹ Em fase de elaboração.

contemporânea e a vida na vizinhança como algo comum. Destaca de suas ações a questão de sua durabilidade. Assim como como Kester (2004) aponta, sua preocupação se dá a projetos que são organizados por períodos longos e cujo compromisso seja relativo à comunidade em que se inserem e de como as pessoas vão, aos poucos, sendo involucradas em seus processos a ponto de tomar para si parte de sua execução. Esta organização é pensada a partir de sua relação geográfica, logo política e social.

Sua participação na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, primeira da artista em um evento deste porte, também foi iniciado a partir de uma questão que lhe foi apresentada. A primeira visita que realiza à cidade, em novembro de 2012, foi na condição de convidada pela Secretaria Municipal da Cultura e do *SEU*. O encontro tradicional realizado pela prefeitura da cidade de Porto Alegre reúne artistas convidados em torno de uma semana de oficinas, exposições e encontros, numa articulação com a comunidade artística local. Neste contexto, a artista veio realizar uma oficina. Nos dias em que ficou na cidade, o calor era extremo. Dada à localização geográfica do hotel em que ficou, no centro da cidade, e da quantidade de água que a rodeava, a artista se preparou para uma saída à praia. Ao descer na recepção do hotel foi grande a surpresa de que na cidade não havia praia. Havia, mas longe do centro. Se quisesse tomar banho, deveria se deslocar, talvez, até o litoral norte do estado. Este momento foi o início de um processo que constitui o projeto da artista em Porto Alegre que se chama *AGUAÍBA*.

Lopez de La Torre voltou ao Centro Municipal de Cultura da cidade, onde estava sediada a semana de artes, munida de uma piscina plástica. Promoveu lá o que considerou a primeira ação do projeto: *A fonte*. Aqui é importante entender que esta primeira ação descrita por ela, nunca teve a intenção de deflagrar o projeto. Ele é, por acaso, uma reação a uma falta de uma praia na cidade, iniciando uma cadeia de perguntas que a artista passou a ser fazer e que começaram a constituir o projeto. O incômodo da artista foi o de se chocar com esta relação desfeita das pessoas da cidade de Porto Alegre com o Guaíba e suas águas. No Centro Municipal de Cultura, encontra aliados para sua ação. Promove uma grande festa em torno da água, uma ação de colaboração entre aqueles que, como ela sofriam também com o calor.



FIGURA 4: Colagem de imagens da ação A FONTE. Foto: Arquivo de Ana Laura Lopez de La Torre.

O que se seguiu, a partir de seu convite a retornar a cidade e realizar sua investigação para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, foi um processo de investigação de pontos que lhe interessava. Lixo, mineradoras, a Fundação Gaia foram alguns dos espaços visitados por Lopez de La Torre ao longo de uma semana. Mas a artista percebeu que seu interesse sempre voltava à situação daquele dia em que não conseguiu ir à praia. A questão da água e de como ela está distante da cidade, de como seus habitantes não parecem se incomodar com esta distância. Estes são os temas que leva a artista a pensar no elemento água na cidade como seu objeto de estudo.



FIGURA 5: Foto de um dos momentos em que Ana Laura Lopez de La Torre entrou no Lago Guaíba.

Foto: Carla Borba.

Aqui, mais uma vez, sou realocada no processo. Encontrei com a artista no dia em que voltei de Montevideu, cidade dela. E desde sua visita à anterior à cidade, nos dias de calor extremo, minha intenção era acompanhar seus projetos, entrevistá-la. Não imaginava me envolver com qualquer de suas ações naquele momento,

apenas observar e conversar. Mas, voltei ao meu papel de produtora junto ao Projeto Pedagógico da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, com a tarefa de acompanhar o *AGUAÍBA*. Assim, passei a ser interlocutora do projeto, entrevistadora e pesquisadora das instituições, pessoas e ações relativas à água e a cidade de Porto Alegre. Ao longo dos meses de realização foram cerca de 50 encontros promovidos, alguns com e outros sem a artista. Neste vínculo, muitos processos eram estabelecidos pela artista, mas outros eram organizados por mim a partir das descobertas que foram sendo realizadas. Quem são as pessoas que tem a memória dos banhos na cidade, quem se preocupa nos dias de hoje com a limpeza das águas, que instituições são responsáveis pela qualidade da água que tomamos. Estas são questões que foram surgindo e guiando a construção de uma rede de contatos que hoje faz parte do *AGUAÍBA*.

Lopez de La Torre vê no estabelecimento de vínculo com as pessoas como um processo que possibilita a construção de amizade. Sugere que a partir de uma sequência de encontros, acontece a troca que possibilita esta acumulação de conhecimento e, também, de constituição de afeto. De fato, a partir destes encontros, foi possível tanto para a artista quanto para mim estabelecer contato com pessoas que se tornaram próximas e cujas vontades e intenções se assimilam. Nestes encontros eram buscadas reflexões das diversas pessoas sobre como se pensa a água na cidade, seus usos e desusos, sua memória. Cada pessoa que foi consultada acabou se tornando um colaborador do projeto através de sua disponibilidade em contribuir para esta reflexão. A artista constitui seu processo como um “terceiro lugar” (Bhabha, 1998), no sentido de que ela encontra pessoas com o mesmo incômodo a fim de construir um espaço para entender este incômodo, mesmo que ele seja somente da artista e não das pessoas. Gera, assim, espaços de reflexão sobre a água como algo que pode ser desdobrado, uma questão que pode ser vista de uma outra forma, é refletida coletivamente.

A artista realizou outras duas viagens à cidade de Porto Alegre antes do início do evento. Nestes dias, eram promovidos encontros com as mais diversas pessoas. Em suas dinâmicas, há um elemento importante de flexibilidade, que lhe permitia compor, refazer e construir os encontros de uma forma muito natural. A artista diz que não entende estes encontros como uma forma de entrevista,

considera que este elemento é da conversa e do encontro. No caso do *AGUAÍBA* e de suas visitas na cidade o diálogo que promove tem uma ideia, um foco em mente: água. Uma forma de estabelecer conexão entre estas conversas foi de ter uma pergunta que se repetia sempre aos colaboradores: quando foi a última vez que você viu alguém se banhando no Guaíba? Dali, partem desde considerações que remetem à uma memória coletiva distante, pois são das pessoas de idade mais avançada a lembrança deste banho nas águas do lago, mas também de como a cidade se transformou. Esta mudança da cidade passou a dizer muito de como as pessoas se relacionam com a água. De como se constituiu sua estrutura urbana que ao mesmo que privilegia o encontro com às águas em muito de seus 70 quilômetros de orla, faz com que o banho nas águas do Guaíba faça parte de um imaginário das pessoas como algo que pode vir a ser utilizado, mas não é.

Em um destes encontros, com Neca Silveira, diretora da escola infantil da Associação Beneficente Nossa Senhora da Assunção, conta sobre sua mãe, ativista da terceira idade, presidente da associação do bairro e filha de Oxum. A relação religiosa da mãe de Neca cria todo um novo nicho de investigação de *AGUAÍBA*. A partir deste encontro parte da pesquisa se direciona em ver como as religiões e a espiritualidade tratam suas relações com a água na cidade. Como uma caça ao tesouro, mas sem um resultado concreto a ser atingido, o processo de investigação da artista permite que estas e novas camadas sejam inseridas no projeto. Assim, a colaboração das pessoas vai dando forma ao projeto, ao mesmo tempo em que os papéis de cada um vão se formulando. O importante, neste sentido, é que o que acaba por manter a ligação de seus processos não é diretamente a ação da artista, mas a forma como os elementos tratados por ele (água e a cidade de Porto Alegre) vão sendo articulados com a pessoas. E, também, de como as ações destas pessoas entram como potenciais direções a serem seguidas.

Para o fim de semana de abertura do evento de artes, Lopez de La Torre resolveu constituir um espaço, um *happening*. Por um lado como uma necessidade de responder ao evento, de instalar um momento simbólico para seu processo de investigação, mas por outro para organizar um encontro que reunisse as pessoas que colaboraram com o projeto ao longo dos primeiros meses de investigação. *Um dia de praia* foi organizado para que as pessoas pudessem, ao longo de um dia,

vivenciar a experiência de estar na praia na orla do Guaíba, em um espaço próximo à Usina do Gasômetro. Mesmo que as pessoas da cidade se apropriem do espaço, utilizando o mesmo para caminhadas, corridas e exercícios, o espaço da orla que fica junto à água é mais descuidado. Ao longo do dia, foram organizadas atividades diversas, começando com uma meditação zen e reflexão sobre as águas que compõem os rios internos do nosso próprio corpo. Uma churrasqueira em forma de *parrilla* uruguaia foi construída para alimentar os participantes ao longo do dia. Artistas locais, como Eliane Bruél e Leandro Machado, fizeram um guarda-sol gigante, a *Sombra Portátil*³⁰, com sombrinhas descartadas. A organização deste trabalho se iniciou a partir da amizade deles com a artista e foi disparado quando Lopez de La Torre contou sobre a realização do encontro e do pedido para que as pessoas pensassem o que seria necessário para um bom dia de praia. A visita de Tim Grassi e sua esposa permitiu que se realizasse uma das *Conversas de praia*, em que as pessoas que estavam no encontro discutiram sobre as perguntas que a investigação da artista trouxe à tona sobre a água e a cidade. Ali as pessoas se conheceram, compartilharam reflexões de quais são os tempos e etapas de uma reapropriação da orla pelos cidadãos e sobre o Museu das Águas. Uma das últimas atividades realizadas, foi o envio de um barco para Oxum, que foi preparado pela Yalorixá Gislaine do Bará.



FIGURA 6: Frente do convite para o AGUAÍBA. Arquivo pessoal.

Como um projeto que não se encerra nas investigações realizadas pela

³⁰ A *Sombra Portátil* foi organizada pelos artistas com a participação de um grupo comunitário no bairro Humaitá, em Porto Alegre, já teve mais de 8 outras montagens desde sua participação em *Um dia de Praia*, sendo aumentada e modificada estruturalmente algumas vezes.

artista ao longo de 2013, *AGUAÍBA* pode se tornar como uma plataforma de ações para que se pense estas relações da água na cidade, a partir da rede constituída pelo projeto. Esta possibilidade de reverberação e continuidade permite com que novos elementos e contatos se agreguem ao longo do tempo, numa continuação de acúmulo de camadas significantes que incrementam não só o projeto, mas as reflexões de quem participa desta rede. O fato dela ser aberta e não estanque é, pelo ponto de vista de uma produção formal para o espaço de artes (isto pensando em um contexto da participação do projeto na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre) um projeto complicado, pois neste formato há necessidade de registro, resultado numérico e limite.

Os registros realizados ao longo da investigação de Lopez de La Torre são diversos e vem de diferentes pessoas, sendo impossível precisar um resultado numérico de participação dele. Por um lado ele ainda não se encerrou, mesmo que sua participação junto à 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre tenha se encerrado. O fato de extrapolar o tempo determinado pela organização do evento ainda vai gerar complicações e entendimentos de como referendar o projeto já fora de seu contexto. Uma questão, por exemplo, foi o de organização deste material em forma de publicação. A publicação foi pensada para ser realizada ainda dentro da participação da artista na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, inclusive, possuindo orçamento próprio para isto. Apesar de ter sido planejado, por não ter sido realizado no início do evento, a publicação caiu fora do escopo de realização, próximo ao seu “encerramento”.

Esta aproximação com a Lopez de La Torre e com *AGUAÍBA* me auxiliou a compreender como cada artista organiza seus processos que são baseados em colaboração através de uma metodologia própria que lida com a tentativa e o erro. É preciso que, a cada etapa, se avalie como acontecem certas ações ou como elas devem ser modificadas, caso não funcionem. Como exemplo, um alerta dado pela artista durante a realização do projeto foi o compartilhamento de colaboradores com outros projetos que também estavam no contexto da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Pelo tema do evento tratar de questões da cidade, algumas pessoas foram procuradas por diferentes pessoas de dentro das equipes. Como interlocutor do evento não era o mesmo, “as relações se esgotam se as pessoas são demandadas

em demasia”. E, de fato, ao longo do tempo, algumas pessoas interessantes e que eram chaves para certos entendimentos, que contribuíram de forma ativa para o *AGUAÍBA*, foram, aos poucos, se afastando.

Uma outra questão importante para a reflexão sobre práticas em colaboração é por onde se começa. No caso de Lopez de La Torre, o início do processo é uma conversa, mas em outros casos é a construção de um espaço comum, de uma ação que permite, coletivamente, o desdobramento para o diálogo. O que há nesta prática é um encontro de narrativas pessoais e de trocas. O artista é responsável, aqui pelos elementos disparadores que constituem este lugar, mas também da reunião. Ao reunir-se em torno de um objetivo comum, os coletivos se formam por um processo disparador de que há algo que, em conjunto, deve ser feito. Este exercício de pensar algo que é comum, que coloca em partilha o conhecimento, seja ele técnico, científico ou ficcional, um espaço ou na organização de um projeto.

O que acontece é que estamos falando de projetos em que, de fato, se utiliza a ideia colaboração a partir da experiência do início ao fim. Este se torna o objeto destas práticas. O que se descobre é que cada projeto aplica uma metodologia, que é utilizada, avaliada e reaplicada (ou adaptada, ou, por fim, não utilizada). Ao se relacionar com a construção deste não objeto é que estamos tratando de outra coisa. Ao tratarmos de encontro, tratamos também de afeto, pois toda “experiência é afetiva” (DEWEY, 2010, pg. 119). As metodologias vão se construindo ao longo do tempo, camadas de informação que vão se somando a tentativas e erros que vão ocorrendo. As ações em colaboração são realizadas de forma em que não se privilegia o objeto-coisa, mas o encontro. Esta outra coisa ocorre de forma única e ímpar, em que o início ou seu fim também fazem parte de um acordo comum de seus participantes. Como então acabará o *AGUAÍBA*?

3 OUTRO LUGAR

“Porque mesmo quando há um horizonte que limite, este se desloca quando nos movemos; porque nunca estamos totalmente livres do sentido de que há algo que está além” - Dewey (2010, pg. 218)

“Para mim, arte é uma forma de espaço que pode ser usada. É um espaço muito grande” - Rirkrit Tiravanija (in STILES e SELZ, 2012 [2004], pg. 797)³¹

Olho em volta, as janelas vistam o rio que é lago e estou na cidade onde eu nasci.

Pertencer a um lugar, reconhecer ele e propor formas de traduzi-lo aos outros são dinâmicas que fazem parte da construção dos nossos sentidos ético e estético. São atividades constitutivas do nosso ser que delimitam como percebemos neste entorno, como ali lidamos com as formas do mundo e com os outros. Neste momento em que acontece o encontro, eu no mundo com o outro, é que são concebidos os significados que construímos para “eu”, “mundo” e “outro”. Mesmo que a lógica que proponho ao colocar juntos estes elementos e sua dinâmica possam parecer simples, é no espaço do encontro que ocorre esta elaboração de sentidos.

A partir da ideia que estabelecemos de que uma prática artística colaborativa ou participativa se estabelece em um espaço específico e ritual, que os integrantes deste processo são necessários para que ele aconteça, torna-se determinante que este lugar do acontecimento. Este “onde acontece”, quando estabelecido, passa a ser constituinte desta fórmula. Nestas práticas, ao alterarmos o ponto de encontro em que ocorre, alteramos também sua forma de ação, composição, relações entre os participantes, o ritual.

Como então podemos refletir acerca deste espaço? Segundo Miwon Kwon (2004), os processos que nos levam a repensar os lugares da arte nos últimos anos

³¹ “For me, art is a kind of space to be used. It’s a very open space.” - tradução nossa, Jacob, Mary Jane in Interview with Rirkrit Tiravanija.

vão além da questão de sua uma publicização. Pensar a arte como se pensa a política e como se estabelece o encontro destes dois campos é que reafirmam a procura e uso destes lugares. A arte torna-se assim, uma problemática espacial-política:

“Dispersado em através de áreas culturais, sociais e discursivas mais amplas, e organizadas intertextualmente através do movimento nômade do artista – operando mais como um itinerário do que como um mapa – o sítio pode ser variado como um anúncio, um gênero de artista, uma comunidade excluída, uma estrutura institucional, uma página de revista, uma causa social ou um debate político. Pode ser literal, como a esquina de uma rua, ou virtual, como um conceito teatral.” (KWON, 2004, pg. 17)³².

Aqui voltamos a ver questão do ponto de encontro possível com os outros e onde se estabelecem as possíveis trocas sensíveis que permitam a mudança de entendimentos, de significados. Estes espaços não podem, portanto, ser aqueles pré-definidos ou concebidos. Como sugerido anteriormente por Ted Purves (2005), é preciso buscar novas referências, pensar de forma desestruturante, de ocupar aquilo que não percebemos que estava ali ou de chegar a lugares nunca antes alcançados. Estes lugares podem ser na esquina de nossas casas, mas eles só podem ser vistos (e ocupados e ressignificados) a partir de uma disposição que altera de papéis e provoca uma mudança real.

Percebemos como o espaço se torna uma problemática a ser pensada e organizada e avaliada como elemento chave dos processos artísticos colaborativos. Se o trabalho do qual estamos falando é contextual, um evento, processual ou discursivo, não material, ele é “onde” ele acontece. A escolha deste “onde acontece” é que traz potência e forma à obra. Também se tornam elementos para observarmos a presença do artista, o contexto de realização do trabalho e entorno participativo no processo de concepção e realização da obra. E, neste sentido, a participação do artista e sua posição de presença como agente ativador do processo se torna

³² “Dispersed across much broader cultural, social and discursive fields, and organized intertextually through the nomadic movement of the artist – operating more like an itinerary than a map – the site can now be as various as a billboard, an artist genre, a disenfranchised community, an institutional framework, a magazine page, a social cause, or a political debate. It can be literal, like a street corner, or virtual, like a theatrical concept.” - tradução nossa.

importante, indispensável ao processo (KWON, 2004, pg. 47)³³.

Aqui é importante reconhecer que, mesmo que seja possível tentar se lançar a uma definição do espaço das práticas artísticas colaborativas, há uma sobreposição de conceitos que estão trabalhando juntos ao mesmo tempo: conjunto e comunidade, espaço social, relações sociais, criação. É, por um lado, uma subversão de um modelo moderno, do qual este tipo de projeto claramente se afasta, mas também uma contravenção à ideia que este mesmo modelo impõe ao senso comum da delimitação de onde a arte pode acontecer.

O espaço do qual estamos falando é “onde” ocorre a ação. Para mim, que sou acostumada com o universo da comunicação, sempre penso na tríade básica de realização de um evento que é “O quê? Como? Onde?”. Ou seja, sempre o lugar onde uma ação acontece faz parte de sua composição. Para as práticas em colaboração, agir em direção a construção deste sentido de lugar é que dá a estes projetos um corpo. Se estes têm como base o campo das ideias, significa que são indiferentes ao espaço físico? Pelo contrário: há necessidade de endereçarmos a ação. Onde ela acontece é tão importante quanto como e com quem ela acontece. O ponto de acontecimentos das práticas é onde o que único delas ocorre. É, novamente, onde o eu em encontro com o outro. E neste lugar único é que são definidos o papel da arte e do artista (KWON, 2004, pg. 30)³⁴.

Mas é de Dewey (2010) o empréstimo da abordagem que vê um algo em comum a todas as artes. Estas características de similaridade se dão pelo entendimento de que a única limitação do artista é seu interesse (DEWEY, 2010, pg. 214)³⁵, que a matéria da obra de arte, como uma organização de energias, é importante (DEWEY, 2010, pg. 216) assim como o reconhecimento da comunidade

³³ “Talvez porque a ausência do artista da manifestação física do trabalho, a presença dele se torna um absoluto pré-requisito para a execução/apresentação em projetos orientados pelo lugar.” / *“Perhaps because of the absence of the artist from the physical manifestation of the work, the presence of the artist has become an absolute prerequisite for the execution/presentation of site-oriented projects.”* - tradução nossa.

³⁴ “O lugar é mais que um local – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo social marginalizado – é um importante salto conceitual em redefinir o papel público da arte e dos artistas.” / *“The site is more than a place – as repressed ethnic history, a political cause, a disenfranchised social group – is an important conceptual leap in redefining the public role of art and artists.”* - tradução nossa.

³⁵ “O interesse de um artista é sua única limitação ao uso do material, y esta limitação não é restritiva” / *“El interés de un artista es la única limitación al uso del material, y esta limitación no es restrictiva”* - tradução nossa.

destas formas. Neste lugar em que ocorre a experiência é onde as práticas artísticas colaborativas acontecem. Ao escolher o caminho da experiência de Dewey (2010) como forma de abordagem, escolhe-se a delimitação de um espaço que é aquele da ação, do que é observado, mas, essencialmente, de onde se observa.

3.1 ROMO E SEU ATELIÊ MOVENTE

Sebastian Romo inicia em 2009 um processo de expansão do uso de seu espaço de criação, de seu ateliê, para um lugar que passa a ser compartilhado com outros. A cada ano, o artista convida novos aprendizes a participar de um cotidiano de aprendizagem e ensino mútuo. É através do que chama de *Atelier Romo* que o artista mexicano instaura uma plataforma que amplia seu entendimento da arte. No ateliê que leva seu nome, Romo usa a arte contemporânea como uma ferramenta e sua formação como artista como um processo aberto a outras pessoas. Delimita ali um local de potente troca de conhecimentos de forma colaborativa pelo qual artista e participantes passam, ao longo dos meses, pela realização de um programa autogestionado. Um “projeto artístico subsidiado por um experimento pedagógico” (KAUTZ in ROMO, 2011b, pg. 10)³⁶, cuja tentativa de entendimento para sua estrutura nos remete, inicialmente, a uma escola. Mas há no *Atelier* uma quebra disso ou da forma como pensamos o ensino: o aprendizado é concebido em um processo de troca de conhecimentos e as dinâmicas de como estas trocas são realizadas passam por uma organização colaborativa. Esta metodologia não é, assim como a ideia de prática e colaboração, nova para os paradigmas da pedagogia. Há modelos de escolas ou de instituições de ensino que recorrem a práticas similares. Ocorre aqui, inserido no contexto social em que a ação se apresenta (da Cidade do México, das relações entre aprendizagem e condições sociais locais) a composição de um “espaço de criação plurisensorial” (KAUTZ in ROMO, 2011b, pg 15)³⁷, em que convergem linguagens artísticas e suas formações, formação social e seus possíveis desdobramentos.

³⁶ “un proyecto artístico subsanado por un experimento pedagógico.” - tradução nossa.

³⁷ “espacio de acción plurisensorial” - tradução nossa.

Ao se utilizar de uma forma de horizontalidade para a realização de seu trabalho e do desmonte de fronteiras técnicas, o artista refaz um uso de metodologias, tornando-as próprias. Uma mescla de autogestão e de autodidatismo. As dinâmicas de uso do tempo, conhecimentos e usos do espaço, a construção do programa de ensino, tudo é organizado em conjunto com os participantes. Nos processos iniciais, todos são chamados a colaborar com aqueles conhecimentos já sabidos e com aquilo que tem interesse em saber. Não há estabelecido um campo de pesquisa ou trabalho: desenho técnico e artístico são trazidos junto à escrita filosófica e a cenografia técnica como conhecimentos a serem desenvolvidos. Ao colocar os processos de aprendizado e criação como formas de colaboração, Romo porta-se como o “mestre ignorante” de Rancière (2010): aquele que concebe a distância entre o conhecimento e o não conhecimento. E mais, devolve aos seus aprendizes esta posição de onde se sabe para que eles possam sozinhos, estabelecer esta distância.

Ao reunir estes estudantes-artistas-aprendizes ao longo dos meses de trabalho em seu atelier, Romo recorre a períodos de aulas de desenho, cozinha, cinema, roteiro, cenografia, fotografia, design de móveis, carpintaria, focando a formação técnica e intelectual dos alunos. São realizadas leituras, aulas práticas e diversos projetos conjuntos. *Atelier Romo* se concebe como uma estratégia para “subsano as fissuras pragmáticas dos modelos pedagógicos oficiais, instaurando-se como uma plataforma cooperativa e despreocupada por sua visibilidade dentro do mundo da arte da cidade do México” (KAUTZ in ROMO, 2011b, pg. 10)³⁸, mostrando como o artista solucionou sua apreensão com relação ao mundo criando um espaço potencialmente criativo e colaborativo. Ao dar voz crítica e uma possibilidade profissional aos participantes de seu *Atelier*, Romo passa a ser um guia de construção de novos sentidos sociais e estéticos para estas pessoas, de forma que seja possível a eles uma ampliação de possibilidades, sejam estas profissionais ou intelectuais. O que fortalece a ideia de que sua experiência não é diferente de outros modelos institucionais já existentes, mas se torna única com relação a estas pessoas a partir do contexto em que se encontram. Ou como ele mesmo define

³⁸ “*Atelier Romo* se concibe como uma estratégia para subsano las fisuras pragmáticas de los modelos pedagógicos oficiales, instaurándose como una plataforma cooperativa” - tradução nossa.

(informação verbal)³⁹, a possível construção de um guia para formular oásis e transitar entre eles na Cidade do México.

Financiado através de apoios e patrocínios institucionais nas duas primeiras edições, os participantes do *Atelier* são selecionados a partir de convocatórias abertas. Sem o mesmo patrocínio inicial, em 2013, Romo passou a contar com o financiamento direto de alguns dos participantes ou de bolsas organizadas a partir de instituições para compor as “turmas” seguintes. Ainda assim, todos ainda passam por uma seleção em que vontade de criação, condição social e articulação com conhecimentos já estabelecidos contam como critérios. O modelo não se modifica, assim como a base de pensar neste espaço de conhecimento ampliado como um em que se chocam contextos, propositadamente, nossos entendimentos de quem é professor, aprendiz, artista e espectador.

Se voltarmos, novamente, a pensar em Romo como um “mestre ignorante” vemos que sua “prática emancipadora” é uma forma de compartilhar com seus “aprendizes” aquilo que lhe atribui o status de artista contemporâneo. A ampliação destes processos (de criação, de conhecimento, de pesquisa) abre para estes participantes a construção de uma grade de possibilidades em forma de oficinas e cursos. Estes são, na verdade, como desdobramentos de processos pelos quais o artista passaria para realizar sua *práxis*. Ao criar uma horizontalidade nesta forma de criar e aprender, os papéis que poderiam lhe ser atribuídos de “mestre”, “gestor” ou “artista” se desfaz, assim como os de seus “aprendizes”. Esta é uma quebra imediata deste modelo de papéis que uma dinâmica moderna preestabeleceria. Diferente do que, a priori, podemos pensar, não é uma preocupação do artista romper com os espaços clássicos da arte. Sejam eles de exibição ou de criação. O que está no cerne do processo de constituição do *Atelier* é uma ação política de Romo, ao reelaborar com as pessoas a indicação de uma possibilidade para uma nova forma de fazer, uma *práxis* alternativa. Isso, frente a uma contribuição que revisa a ideia de conhecimento, de arte e das demais disciplinas que fazem parte do arcabouço de conhecimentos que ali são trocados. Mesmo que o artista a veja como uma “alternativa complementar à insuficiente educação pública ou privada no

³⁹ Informação verbal fornecida por Sebastian Romo em setembro de 2011 em Santana do Livramento.

México”(COLÓN in ROMO, 2011a, pg.16)⁴⁰, está na potência da forma e da dimensão das trocas que faz com que o *Atelier* seja único. Se o pensarmos como um projeto vemos que, como um todo, ele está na base de uma mudança da experiência estética. Ele constrói um espaço em que é possível repensar as formas de fazer e, ao mesmo tempo, de como aquelas pessoas dali sairão com uma outra dimensão de conhecimentos, habilidades e sensibilidades. O que há neste processo, é um distanciamento do embrutecimento indicado por Rancière (2010). Ou, como sugere Kester: “Estes projetos requerem uma mudança no entendimento sobre o trabalho da arte – uma redefinição da experiência estética como duradoura mais do que imediata” (2004, pg. 12 e 13)⁴¹.

O que é proposto pelo *Atelier Romo* é uma relação colaborativa do que este encontro artista-aprendiz pode, potencialmente, trazer. Ao ampliar para um grupo de pessoas seu processo de formação, sua pesquisa como artista, cria um espaço híbrido, que evoca a escola num formato experimental e o laboratório de criação como um projeto de troca de conhecimentos. Neste sentido, ao entender que o *Atelier* se configura como um trabalho de arte, identificamos que este lugar de encontro e de troca é obra. Em consonância com Tania Bruguera (apud THOMPSON, 2011, pg. 21)⁴² que diz “não quero uma arte que aponte para uma coisa, eu quero uma arte que seja a coisa”. E o *Atelier de Romo* corresponde a esta coisa.

Ao estabelecer este trabalho, Romo tem seu *Atelier* como uma das novas formas da arte, neste exercício em que amplia seu processo artístico aos outros. Isso, no entanto, não demonstra uma proposta de desmembrar um espaço clássico da arte. Não faz parte da proposta esta premissa. De certa forma, aparte da desestrutura hierárquica, a proposta de Romo se aproxima muito das antigas guildas que formavam artistas. Mas, também, de uma lógica da estética relacional, da transitividade e da ativação de um espaço de trocas. Sua preocupação em construir este lugar está mais ligada a um campo dialógico e de troca de conhecimentos de

⁴⁰ “Es una alternativa complementaria a la insuficiente educación privada y pública em México” - Sebastian Romo em entrevista à Eugenia Montalván Colón - tradução nossa.

⁴¹ “These projects require a shift in our understanding of work of arte – a redefinition of aesthetics experience as durational rather than immediate” - tradução nossa.

⁴² “I don't want an art that points at a thing; I want an art that is the thing.” - tradução nossa.

forma horizontal. Esta horizontalidade e a forma em que se estabelecem os papéis ao longo das formações e ações mostram que ele sugere um desmonte daquilo que é trazido por uma escola tradicional. Há formas diferentes de sermos onde estamos, cada um destes lugares nos coloca em um jogo de relações com os elementos distintos que ali estão: os outros, como estes se encontram, o que há ali.

Neste lugar de encontro entre arte e política no qual se estabelece o *Atelier Romo*, estamos tratando novamente da “partilha do sensível”. Sua particularidade configura-se ao propor uma revisão tanto de um modelo social de formação, como o da escola, quanto como a de local de criação estética. Mas demonstra, também, o quanto é potente enquanto uma possibilidade de ação o que Romo realiza enquanto artista. É possível dizer que ele carrega consigo a potência de seu trabalho, com a possibilidade de ativá-lo em locais que possam recebê-lo e pessoas interessadas em participar. Há aqui, intrínseco a sua ação, a criação de um onde ocorre o encontro e a partilha. Neste sentido, o *Atelier* não é público, mas ele é aberto. Ele não é fixo, acompanha o artista onde quer que ele possa acionar seus processos de trocas. Esta itinerância da ação é possível de ser observada já que o primeiro *Atelier* ocorre através de uma parceria com o espaço de arte Casa Extendida, na Cidade do México, e o segundo na cidade de Yucatán; os seguintes no próprio espaço de trabalho do artista (também na Cidade do México).

Retomando Rancière (2010), as possíveis leituras estéticas realizadas pela diversidade de construções narrativas apoiam o reconhecimento de autonomia buscado pelo campo das práticas em colaboração ao, efetivamente, incluir o outro. Mesmo que o outro como tema desta pesquisa venha a ser tratado posteriormente, é neste processo de sua inclusão que são desfeitas as barreiras miméticas da representação. Ou seja, não estamos mimetizando a realidade através de uma representação. Não voltamos à alegoria do real, como visto anteriormente. O que ocorre aqui é, de fato, um encontro de pessoas para falar do que para cada um é real. Neste sentido, Romo não cria uma mimese de escola ou de uma guilda antiga, mesmo que se aproxime destes modelos. O que estabelece é, junto com seus aprendizes, uma forma nova de pensar sobre aprendizagem e aquisição de conhecimento. O que é que a mimese é um “princípio pragmático” (RANCIÈRE, 2010, pg. 30) que isola através da imitação. Ao se utilizar de uma metodologia

conhecida, de criar um espaço híbrido e ampliar seu processo de criação, o artista cria um processo poético. Neste momento, “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2010, pg. 34).

3.2 ESPAÇOS DE REFORMULAÇÃO ESTÉTICA E “TERCEIRO LUGAR”: CONCEITOS E O CASO DA GALERIA METROPOLITANA

As práticas artísticas colaborativas se estruturam nesta lógica de reconhecimento dos papéis daqueles que fazem parte de seus processos e ações. Incluem-se aqui a percepção das diferenças e semelhanças como forma de potencializar a criação destes espaços de diálogo. Ou seja, é necessário entender quem somos e como somos diferentes para saber, a partir daquilo que nos diferencia, o que se torna potente para uma construção conjunta. Assim, “desfazem-se as semelhanças para se descobrir uma igualdade que permita identificar um fenômeno nas condições particulares da experimentação” (DELEUZE, 2009[1988], pg. 22). Ao reconhecer o outro e aquilo que ele carrega em si e que não sou. Nosso espaço de encontro acaba sendo este novo lugar em que eu e o outro nos tornamos “outrem” que se reconhecem nas diferenças.

Esta fórmula do diálogo e do encontro com o outro leva, a partir do ritual, a uma reformulação estética. Entende-se disto uma reatribuição de entendimentos com relação à estética, ou seja, “ao modo específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE, 2009, pg. 32). Pois se na vida há necessidade de ritual, a arte é um destes espaços. Estes lugares dos quais estamos falando assumem-se componente ritualístico necessário para vermos estas práticas das quais tratamos esta pesquisa como arte. Reorganizam-se novas perspectivas ao voltarmos a pensar neste campo e em seus temas.

Assim como ocorre com o objeto de uma prática artística em colaboração, há mudanças na forma como percebemos onde estas práticas ocorrem. Os diferentes espaços da arte vão se adaptando, em mudanças dos tempos, dos sistemas e dos fazeres. Quando voltamos-nos especialmente para a arte

contemporânea, pensamos de novo em como esta chega ao seu público, em que local isso ocorre. Através de ações ou exposições, se mantém o reconhecimento necessário de onde ela se estabelece e de que ali ocorre a troca entre o artista, a obra e o espectador. A arte é, em si, um exercício político que lida com a narrativa do artista e dos outros numa espacialidade e, desta ideia, de como são estabelecidos o encontro e do que dele é possível ser criado. Não importa se sou eu o artista ou algum de vocês, é na lida deste encontro que a arte ocorre, postulando-se como um espaço de entendimentos.

O que acontece, então, ao contrário do que poderíamos prever, é a evidência e não a marginalidade deste tipo de projeto dentro de instituições, exposições e eventos de arte. Há um processo de absorção deste tipo de prática que nos propõem este deslocamento do artista como agenda. Como coloca Miwon Kwon (2004), um projeto *in situ* não é temporário, depende das relações estabelecidas pelas instituições ou pelo artista e não pode ser repetida. Mas “mesmo que pareça o contrário, estas não contornam ou até mesmo dificultam o problema da mercantilização, porque há uma inversão estranha agora por que o artista vem para aproximar o " trabalho ", em vez do contrário, como é comumente assumido (de que a obra de arte é substituta do artista)” (KWON, 2004, pg. 46-47)⁴³.

A mudança com relação a esta espacialidade da arte pode ser do ponto de vista estrutural, onde ela sai de seus espaços tradicionais e vai para as ruas. Esta questão, da relação de uma arte pública, como dito anteriormente, abarcam um grande campo de pesquisa cujas abordagens não serão trabalhadas aqui. Mas o que se pensa em confluência com elas é que existe nas ruas e além delas um uso destes locais que possam ser retomados para novos processos criativos. Passam a ser reconfigurados para receber este encontro artista+obra+público ou, ainda, a serem, eles mesmos, a obra. Este é o caso da Galeria Metropolitana, estabelecida em um galpão de latão criado por Ana Maria Saavedra e Luis Alarcón em 1998 no bairro de Pedro Aguirre Cerda, periferia de Santiago do Chile. A GalMet, como é chamada pelos artistas e comunidade, propõem um diagrama de ação que repensa

⁴³ “despite appearances to the contrary, do not circumvent or even complicate the problem of commodification, because there is a strange reversal now by which the artist comes to approximate the “work”, instead the other way around as is commonly assumed (that is, the art work is surrogate of the artist)” - tradução nossa.

a arte e sua função a partir de uma prática crítico-cultural que entendem como “desmontagem, revisão e ampliação tanto do sistema da arte como do território local” (SAAVEDRA e ALÁRCON, 2011, pg. 6)⁴⁴. Ali, estabelecem com a comunidade uma relação de paridade para a realização não só de exposições, através de sua função de galeria de arte contemporânea, mas de composição com estas pessoas a articulação de um dispositivo de criação e circulação da arte. Saavedra e Alárcon não se distanciam da arte objetual e imagética. O que executam é um tratado político que está na fundação e na forma de atuação da GalMet dentro desta comunidade. A galeria é um espaço de encontro entre a arte contemporânea e a comunidade, mas além de oferecer um aparelho cultural, que cumpre suas funções enquanto tal, é (retomando novamente o conceito) como um “terceiro lugar”. Isto por estabelecer neste espaço uma integração fronteira entre aparelho cultural, espaço social comunitário, elemento de percepção relacional e reflexão política (BHABHA, 1998). A ruptura organizada pelos idealizadores deste local é elemento importante dentro das práticas colaborativas, e, ao mesmo tempo, do próprio sistema das artes.

A galeria encontra-se num circuito privilegiado de exibição, pois com frequência as obras ali expostas vêm ou vão para instituições do porte da TATE Gallery ou MoMA, compondo um itinerário de uma série de mostras. Mas a participação neste circuito inscreve a comunidade de Pedro Aguirre Cerda em uma posição não de periferia mas de espaço periférico. Neste deslocamento da ideia de preferia, A GalMet se veste como um espaço de arte, mas dele emanam estas fronteiras de campos: como espaço de composições simbólicas entre artistas, comunidade e seus idealizadores. Estas articulações restabelecem um novo sentido poético-político entre si. São assim, sugeridos não só uma reformulação destas relações, mas daquilo que ela pode vir a ser a partir dos desejos de seus participantes.

A GalMet acaba por estabelecer-se como um novo formato de prática em colaboração. Seu processo é amplo e contínuo e de permanente troca, de constante formulação de imagens pessoais para que estas possam ser quebradas e remontadas. Há também um exercício de contra banalização da relação da

⁴⁴ “...desmontaje, revisión y ampliación, tanto del sistema del arte, como el territorio local...”
- tradução nossa.

comunidade onde está inserida com a arte, que preocupa os artistas. Desfazer a banalização é realizada do ritual e a partir dele contrapor ações que deixem de ser traduzidas pela comunidade como espetáculo. Uma novela, por exemplo, pode ser considerada como um expoente espetacular. No entanto, no momento em que a execução de uma novela parte do projeto proposto pelo artista de Bernardo Oyarzun, se torna uma reformulação do termo para estas pessoas. No caso deste projeto, desenvolvido junto à comunidade, é deles a criação do roteiro até o estudo e construção dos cenários, formação de elenco e equipe técnica. Esta fórmula de deslocamento da comunidade em prol de um processo coletivo e único, faz com que ela passe a compreender a si própria de forma diferente no início e no fim do processo. A telenovela foi usada pelo artista como ponto de partida para pensar o espaço da galeria na comunidade e seus potenciais. Assim, a GalMet se transformou, ao longo do projeto, em escola, espaço de ensaio, cenário e ponto de encontro da equipe, numa duração de cerca de 4 meses. Tornar a todos artistas não é o objetivo dos que trabalham ali. Mas quando um projeto como este disponibiliza esta mudança de papéis e uma reformulação de significados a partir da possibilidade de exercitar algo novo dentro do campo da arte, é desmontada a imagem espetacular que este tipo de linguagem possui. A comunidade, ao realizar sua telenovela, se aproxima daquele fazer midiático sem banalizá-lo, devolvendo-a como participante de um novo ritual.

A GalMet como projeto de arte está neste processo apresenta-se como um desvelamento da sintaxe da estética para as pessoas através da potência política defendida por Saavedra e Alárcon. Isso acontece pois ao desconstruir a telenovela enquanto linguagem, do midiático ao fazer local, ela se torna um meio pelo qual as pessoas entendem que podem se comunicar sem necessitar que este processo aconteça por meio de um modelo que tende ao espetáculo. Existe um processo de apropriação desta sintaxe que é, em si, um processo artístico realizado em comunidade de aplicação prática. A continuidade de reformulações de um lugar e do sujeito torna-se possível. Assim, o espaço torna-se este local em que é possível estabelecer todo um novo sentido poético-político da comunidade para si própria. O lugar da arte que é pensado como um local meramente expositivo fica subvertido pelas possibilidades de sua de atuação. Torna-se dispositivo de relação e um

processo de prática artística que coloca artistas e comunidade em colaboração.

Através destas reformulações de conceitos de espaço e de suas aplicações é que o sistema das artes, como um todo, consegue absorver as práticas colaborativas e dar-lhes um lugar. A partir da emergência dos eventos e das gestões autônomas articuladas por artistas que estas práticas são elaboradas de forma a estabelecer um encontro entre núcleos sociais. Locais estes que tendem a formação de interstícios sociais, permitindo a tradução, a troca simbólica, que é mote da realização destas ações. Bhabha (1998) sugere uma negociação dos sujeitos para esta dinâmica da troca num espaço de reconhecimento da alteridade. Estas práticas só são possíveis, portanto, num esquema de ação-reação em que o artista é propositor de algo que necessita de uma resposta para o fechamento do ciclo poético desencadeado pela proposição (mesmo que este não seja o objetivo final desta). Estas ações passam pelo processo conversacional, contextual, relacional e participativos para sua composição, sendo que a escolha de identificá-los permite que seja possível se munir dos diferentes autores que escrevem sobre este tipo de prática nos últimos anos para realizar diferentes leituras destas ações.

Há ali esta negociação. Mais do que aquilo que é seu ou que é meu, o que é nosso? O que nos leva, afinal, a estar ali? Os espaços de rituais precisam ser reconfigurados e quem traz, nos nossos lugares, encontros e contextos, a celebração disso é o artista. Achar este *locus* de atuação é papel da arte, que, através do que é ritual, imprime aos que estão ali um “ver de outra forma” aquilo que sou, de onde estou, de como vejo o outro: aí é onde se negociam histórias, crenças, versões de verdade.

Da experiência ocorrida na Galeria Metropolitana que vem o projeto *Colección Vicinal*, de Gonzalo Pedraza. O curador trabalhou com a comunidade de Pedro Aguirre Cerda como colaboradora direta em seu projeto que parte de um pedido “Você me empresta uma obra de arte?”. Estas obras emprestadas passam a fazer parte desta coleção temporária de vizinhos, que tem como base visual os antigos gabinetes de curiosidades. Pedraza elabora seu convite às pessoas participantes trazendo dois questionamentos que ocorrem nas entrelinhas da execução do projeto: o que é uma obra de arte? E qual o seu papel dentro do processo? Estes dois (des)entendimentos se esclarecem ao longo da realização do

trabalho. Ao curador não importa que seu pedido seja lido como uma restrição à arte como uma peça de duas dimensões (um quadro, uma fotografia, uma pintura), pois é no desmembramento de seu papel de coletor destas obras que o trabalho acontece junto aos participantes.

Pedraza passou a carregar, assim como Romo, a experiência da realização de seu trabalho. Convidado por Marina de Caro, retomou a ideia da *Colección* para a 7ª Bienal do Mercosul, onde pode replicar a experiência na cidade de Caxias do Sul. Ali, diferentemente do que havia realizado junto à comunidade da GalMet, o curador, aqui como artista convidado, entendeu que precisaria de um elemento mediador para conseguir adentrar a cidade serrana e articular com sua comunidade. No processo de realização do projeto na GalMet, Pedraza realizou este recolhimento de peças sozinho. Em Caxias do sul, era necessário que estabelecesse contato com outras pessoas e formasse uma rede de colaboradores ao projeto. Assim o “Você me empresta uma obra de arte?”, que inicia do projeto e compõe esta grande coleção conjunta, passou a ser operada por 20 recoletores abrangendo toda cidade.

Os antigos gabinetes de curiosidades sempre deram o tom à organização desta coleção conjunta. O que Pedraza estabelece é a troca e as afirmações de conceitos em torno do que é arte e da memória que se tem dela. Ao compor a *Coleção Vicinal* no contexto da 7ª Bienal do Mercosul, o curador-artista escolheu organizar as obras em um espaço tradicional e histórico da cidade. O Museu Municipal da Cidade, ocupado por acervo histórico e de utilitários cotidianos antigos, recebeu a coleção, cujas obras variavam de pinturas à óleo a pinturas guache feito por escolares, fotografias, gravuras. Todos estes objetos reunidos denotam a memória do grupo de participantes com relação ao que é arte. A *Coleção Vicinal* instaura uma dupla subversão do nosso entendimento dele como uma prática colaborativa, evidenciando que onde esta coleção se instala é que ela acontece. O espaço do pequeno museu se toma de uma resinificação de sua museografia por ser receptor do processo mais do que por ser um lugar que abriga arte.

A absorção de projetos como *Coleção Vicinal* pela 7ª Bienal do Mercosul (que foi o caso, também de *Você gostaria ...?*, de Ricardo Basbaum) demonstra a forma como os eventos ligados à arte passam a absorver estas práticas de artista que possuem características de colaboração e participação. O que há neste sentido,

é uma nova forma de ver o trabalho de arte que vá além do mercado de arte. As presenças destes projetos nestes eventos contrapõem a uma formulação de mercado de arte que reduz a arte a uma forma de *commodity* (KESTER, 2004, pg. 153). Ao mesmo tempo, os legitima.

O que ocorre, então, são os encontros destas diferentes narrativas que temos tantas quantos somos neste mundo. Daí, desta narrativa própria em troca, provém também a ação de quem detém o ato de criar. Mesmo que a lógica aqui nos coloque em cheque de que se todos somos narradores, logo somos criadores, é no espaço em que ocorre arte que delimita quem destes são artistas ou não. Há em mim, assim como em cada artista, um universo a ser contado e compartilhado.

3.3 MEGAFONE: ACUMULAÇÃO DE SENTIDOS EM REDE

É no sentido de reflexão do cotidiano que Antoni Abad, em parceria com o programador Matteo Sisti Sette, usa de uma tecnologia emergente como forma de criar um espaço de destaque para aqueles cujas narrativas se perdem em meio à cidade. O projeto *Megafone*, sediado no site zexe.net⁴⁵, torna-se a voz de grupos de pessoas ao redor do mundo cuja situação social mantê-las-ia em anonimato. Em ação desde os primeiros testes de sua plataforma em 2003, a intenção do projeto é desmontar a posição à margem destes grupos. Em consonância com a forma utilizada pela GalMet, Abad propõem uma metodologia que se diversifica entre encontros presenciais e geração de conteúdo. Enquanto um é de formação, de entendimento do equipamento, o outro permite o planejamento de como colocar os participantes como protagonistas de sua própria história; ou como descreve Abad (apud SANTOS, 2009, pg 14): “transforma estes dispositivos em megafones digitais, que amplificam as vozes de indivíduos e grupos que são frequentemente ignorados ou desconsiderados nos meios de massa”⁴⁶.

Há no processo de organização dos diferentes “megafones”, que já somam 13 ativados até hoje, uma metodologia em mutação. A formulação e resposta dos

⁴⁵ Mas que também pode ser acessada pelo www.magfone.net.

⁴⁶ “transform these devices into digital megaphones, amplifying the voices of individuals and groups who are often overlooked or misrepresented in the mainstream media”- tradução nossa.

grupos, assim como a sobreposição tecnológica de dispositivos com mais ferramentas vão modificando as formas de ativação realizadas por Abad. Primeiro, há os encontros presenciais que são organizados com o grupo. A frequência está na necessidade de compartilhamento de equipamentos e na delimitação conjunta de pautas a serem cumpridas. Os arquivos audiovisuais ou textuais são gerados e automaticamente descarregados na rede, através de um software desenvolvido para os modelos dos aparelhos utilizados pelo projeto. A gestão das informações geradas é, posteriormente, organizada por sociólogos. Isso demonstra como há sim, para o artista, uma pesquisa de cunho sociológico em andamento enquanto os projetos estão ativados.

Na lógica de Dewey (2010), de que “através de um meio, possui-se um intermediário” (pg. 222), Abad propõe-se intermediário. O artista coloca-se como instrumentalizador da plataforma no ciberespaço para estes grupos exercitarem esta troca de narrativas em rede. Este espaço proposto é, mais uma vez, da negociação que estamos tratando. Como um processo de mediação destas narrativas, os diferentes canais passam a mostrar estas impressões e as leituras que os grupos têm da cidade em que vivem. A escolha do tema por Abad é urbano, mas por estarem ali estes narradores que podem imprimir mudanças a esta estrutura.

O primeiro projeto realizado desde 2004 na Cidade do México reúne 17 taxistas. A ideia é que estes se tornem cronistas de seus próprios cotidianos. O primeiro experimento teve a mesma dinâmica dos demais encontros, em que foi entregue um celular com câmera embutida e pautas foram compostas. O projeto foi o primeiro a articular o uso de um mapa como forma de marcação geográfica dos assuntos, textos e fotos que eram trazidos, além de serviços mútuos de identificação de áreas com problemas de tráfego, etc.

O canal **MOTOBOY*, ativado por Abad em 2007 na cidade de São Paulo (por contato realizado a partir do entregador que prestava serviços para a também artista Regina Silveira) é o único dos projetos iniciados pelo *Megafone* que tomou fôlego para ser autônomo. O grupo de 12 *motoboys* se encontra periodicamente para estabelecer quais são as informações postadas na página do projeto na internet. Os arquivos vão desde vídeos que demonstram a brutalidade no trânsito da cidade às manifestações poéticas como “a foto do retrovisor do dia”. A atividade do grupo

encontrou força através deste olhar atento a eles próprios e às suas possibilidades de narrativas. O projeto, que inicialmente ficaria no processo de compartilhamento via web, ganhou uma exposição em agosto do mesmo ano no Centro Cultural São Paulo. A mostra com dois meses de duração foi atingida por um balão, que acidentalmente gerou um incêndio e acabou com todos os materiais expostos. O desastre foi a deixa para que o grupo se articulasse junto com o artista e com a administração do espaço para refazer a exposição. A mostra acabou durando quatro meses e permitiu que os *motoboys* se organizassem de forma ampla e autônoma, reforçando seu espaço de inserção na rede.

O projeto, que já possui pelo menos três publicações que a retratam, tem, como declara Andréa Motogirl (apud SANTOS, 2009, pg. 109-110): “...duas intenções muito presentes [...] : criar um arquivo da atualidade, um acervo para a posteridade, e promover inclusão digital entre os *motoboys*”. A participante ainda declara: “É incrível como somos protagonistas deste tempo, esta ideia da arte como memória humana”. O projeto é um aparato que dá voz às comunidades, uma plataforma criada por Abad que auxilia no destaque de um nó do convívio humano além da experiência, da troca e de dar sentido estético através de uma contribuição digital. Como uma forma de “assegurar que cada cidadão possa vivenciar o espaço urbano antes de filtrá-lo automaticamente em seu trânsito” (BULHÕES, 2011, pg. 145) e transformar isso em uma experiência estética.

O canal **MOTOBOY* é um exemplo de “obra de arte mostra e acentua esta qualidade de ser um todo e pertencer a um todo mais amplo e compreensivo, que é o universo em que vivemos” (DEWEY, 2010, pg. 220). Este pertencimento à esta unicidade é garantido pelo desenvolvimento do projeto dentro de um espaço virtual. Aqui vemos como estas práticas desenvolvidas em colaboração encontram, também, através de uma plataforma virtual seu espaço de ser arte, o que lhes confere integração ao sistema das artes.

Aqui vemos exemplos de como se estabelecem possíveis relações de entendimento sobre o espaço em um contexto contemporâneo para práticas colaborativas e participativas. Como a ideia de endereçamento da ação está involucrada ao processo contextual de um artista propositor que trabalha através destas práticas. O espaço do formal de ateliê de um artista é desmontado pela

prática de Sebastian Romo, que com seu *Atelier Romo* transforma seu processo de trabalho em uma escola-laboratório autogestionado. Através dele, podemos refletir acerca não só da prática enquanto uso de um lugar, mas de como podem ser ampliados e compartilhados processos de aprendizagem e pesquisa, didática e linguagens artísticas como um fazer artístico. A Galeria Metropolitana, formalmente um espaço de arte e integrado ao sistema das artes, mostra suas diversas funções quando entendemos como articula seus fazeres junto a comunidade em que está inserida. As ações desenvolvidas por Saavedra e Alárcon conseguem reconfigurar as relações com estas pessoas com a arte contemporânea, deslocando-as de uma situação de periferia para uma condição de agente. E, por último, o projeto *Megafone*, de Abad, demonstra como o virtual é também espaço para a arte. Através da plataforma virtual desenvolvida pelo artista e alterada com o tempo pelo uso de seus participantes, o outro que não vemos entra em evidência como ente poético.

Através destes exemplos vimos como a questão do espaço torna-se fundamental para a entendermos uma prática colaborativa ou participativa, sejam eles físicos ou virtuais, fixos ou moventes. Ao definir a especialidade de suas ações, artista e colaboradores definem como o encontro como acontece e o que este lugar lhes dá de especificidade para o jogo de relações que constroem. No caso dos casos analisados, esta articulação ocorre em um espaço em que se deixa aqueles lugares dados como “tradicionais” para a arte. Esta relação de autonomia permite a construção de novas relações sociais, estabelecendo dentro do sistema das artes novos pontos de significância tanto política quanto como econômica.

O artista propositor é aquele que incide uma regra, um jogo, pois todo processo colaborativo possui um objetivo, um sentido de chegada e de uma espera daquilo que podemos todos, juntos, vir a ser, uma utopia partilhada. Este espaço de exercício é onde também se estabelece um encontro com o outro. Ao ver o outro presente, há a necessidade de saber quem se é e o quê daquilo que se é deve ser mostrado. O que afeta, então o outro? Aquilo que demonstra como uma emergência nos dá a ver que ali os rituais e as dinâmicas entre os seres não estão presentes. As pessoas não estão onde deveriam estar, dispostas ao encontro onde deveriam estar ou no contexto em que acham que estão.

4 O OUTRO

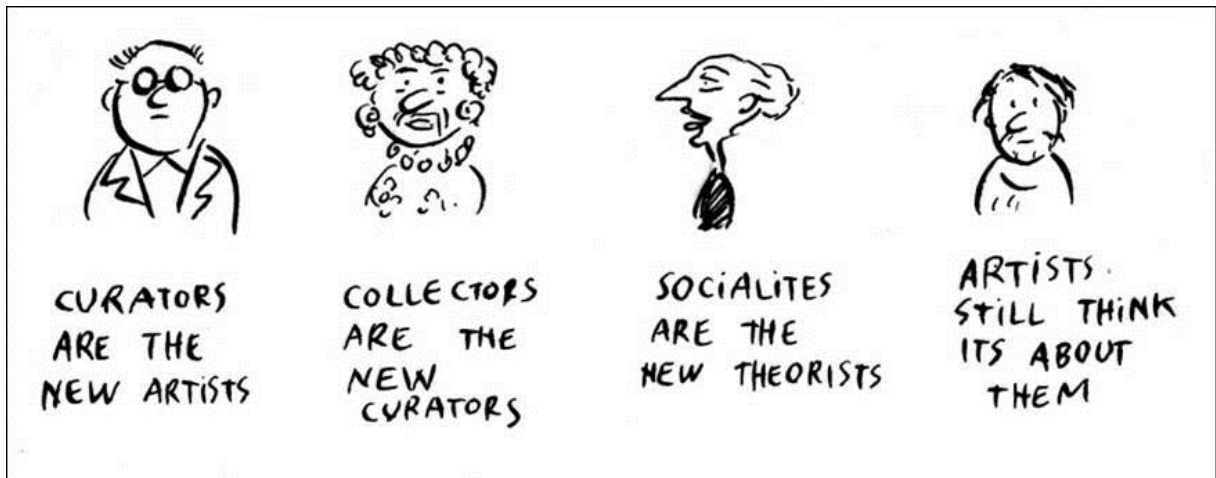


FIGURA 7: Pablo Helguera, Curators are the new artists, 2010, Vynil print⁴⁷

Um dia, Foucault (1999) foi ver um quadro e foi surpreendido com o olhar do artista. Quando se deparou com a obra do artista espanhol Velasquez intitulada *Las meninas*⁴⁸, sente o desconforto de sobrar. O autor descreveu, a partir de seu constrangimento enquanto espectador descoberto, as diversas camadas de representações que são trazidas pela obra do pintor e toda uma estrutura de relações. Talvez a insistência de se usar o autor estruturalista francês nos mais diversos campos das ciências humanas se dá pela completude e complexidade de suas observações. Mas, também, pelo acúmulo de possibilidades conceituais que nos traz. Neste caso, ao observar a imagem, principia sua reflexão achando que, aparentemente, o olhar do pintor para si trata-se de uma reciprocidade simples. Deste, que coloca-se em quadro para assim também observar o espectador.

A posição do pintor não é incomum, pois é vasta a produção de autorretratos neste período clássico da arte. Consequentemente, da construção de toda uma linha, ou campo específico dentro das artes que se debruça ao estudo desta forma de autorrepresentação dentro da pintura, desenho, fotografia, mais recentemente, do vídeo. O que é incomum à obra de Velasquez é que ele se coloque como personagem dentro do conjunto da obra, criando um ponto de estranheza que leva

⁴⁷ “Curadores são os novos artistas / Colecionadores são os novos curadores / *Socialties* são os novos teóricos / Artistas ainda pensam que é sobre eles” – http://www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/AAAUnder_Influence_Checklist.HTM

⁴⁸ Pintado por Velasquez no meio do século XVII, a obra se encontra no Museu do Prado, Espanha.

Foucault a escrever. A possível incerteza e troca de olhares evasivos entre o pintor e o autor mostra que, como espectador, ele não está no lugar do motivo deste olhar do artista. O artista está ali claramente pintando, frente a este conjunto de personagens, deixando o espectador em excesso. É para o autor uma “invisibilidade que se torna visível” (FOUCAULT, 1999, pg. 6), o que constrange até a própria tentativa do pintor de buscar aproximar-se de um ponto de vista em que possa ver melhor seus modelos.

Este exercício de captura inusitada sentida por Foucault aconteceu, provavelmente, dentro de um museu, em uma estrutura própria e especial para contemplação da obra, assim como meu encontro com Klimt no primeiro capítulo. Trata-se também de uma observação de uma obra clássica em um período da arte moderna. Mas, aqui, o que nos chama a atenção é este constrangimento do autor é ser “reconhecido”, por fim, pelo pintor. Esta passagem organizada pelo autor demonstra qual a relação mais clara e comum que se dissemina de como um espectador se integra a uma obra de arte. “Estamos em excesso”, diz ele. E ser o excesso de uma obra, nos diz que estamos sobrando, que somos algo além do que a obra suporta levar consigo.

Foucault também pretende, a partir do conjunto analisar as representações ali estabelecidas. Da posição dos personagens e dos demais objetos que compõem o quadro, da incidência de luz e desta perspicaz posição escolhida pelo pintor que se insere na obra nos colocando nesta posição. Sua leitura da obra nos faz perceber elementos de equilíbrio formal dados por ela. Um espelho, ao fundo, nos faz perceber como ela organiza espacialmente e como nós, espectadores, somos na verdade intrusos ocupando o lugar daquilo que é visto para ser pintado. Esta inversão da posição da obra que não é mostrada, é que nos torna este elemento de sobra no espaço.

4.1 NÓS COMO OS OUTROS DOS ARTISTAS

No caso do encontro entre Foucault e Velasquez, o que ocorre é uma forma de pensarmos como é vista a relação obra x espectador num modelo moderno, em

que se espera um exercício de passividade. O autor, enquanto pensador, encontra na sua leitura da obra um desdobramento para sua própria criação intelectual por achar que dali pode extrair uma série de elementos que auxiliem a estruturação de suas ideias. Acaba, então, por desfazer esta mesma passividade esperada, trazendo para nós não só um relato de como o pintor, através de seu trabalho, pode ser visto como um “cronista” da realidade social em que está inserido como evidencia a expectativa de uma atonia do espectador. O que sobra para nós é, então, sobrar com relação à obra.

O quadro traz elementos de representação que nos levam a reflexão, pois estão ali para que sejam vistos por nós. A identificação destas personagens, de suas posições e da possibilidade de construção de uma narrativa a partir dele. O que ocorre é que este estado de sobra na qual nos colocamos é parte desta forma da arte moderna de relacionar-se com o espectador. Foucault é um homem moderno, analisando a representação de uma obra clássica, pego de surpresa por este olhar, mas também por sua situação frente a obra. Não é confortável sobrar, mas também não é confortável entender o jogo criado por Velásquez, tão cuidadosamente analisado pelo autor.

Esta leitura da obra coloca a dimensão que temos, de forma mais comum, de como entendemos a relação do que o artista faz (quando deste fazer resulta um objeto-coisa) com o que somos: meros observadores que sobram. Ela permite também entender como existem diversas e contemporâneas formas de verificar quais são as fontes através das quais as pessoas constroem, simbolicamente, o que entendem quando falam sobre os artistas, ou mesmo quando procuram identificar quem é o artista. Em consequência disso, trata-se aqui também de um entendimento de qual a função que o artista tem no nosso espaço social.

Esta manutenção de “contrato social da experiência da arte” (JACOB in PURVES, 2005, pg. 3), em que o artista produz e o seu espectador recebe como um “recipiente” (JACOB in PURVES, 2005, pg. 3), já não é mais, no entanto, o que prevalece para a arte contemporânea. O contexto mudou e as relações mudaram, assim como este artista e sua formação, como pude refletir antes através das ideias trazidas por De Duve. Aqui, voltamos à Rancière (2010, pg. 10 e 11) e suas considerações acerca do “espectador emancipado”. Ao reler a obra de Jacotot

acerca do mestre que deve entender sua ignorância para assim poder guiar seu aluno ao aprendizado, o autor transfere para o campo da criação estes conceitos pedagógicos. E, a partir dele, sugere uma abolição de distâncias entre o artista e o criador. Esta mudança da dinâmica “artista x espectador” altera a forma de criação expandindo-a e permitindo a absorção de elementos como participação e colaboração. Esta alteração gera uma horizontalização das proposições com relação à arte, deixando de atribuir somente ao artista a construção de significados: “Não há dois tipos de inteligências separadas por um abismo” (RANCIÈRE, 2010, pg. 18). Todos carregamos um tanto de conhecimento que nos coloca na posição de possíveis geradores de significados.

Nos deparamos de novo com a questão do funcionamento e entendimentos dos papéis realizados dentro de um espaço social, e, por que não, comunitário. Retomar o conceito de partilha, neste momento, deve-se ao elemento daquilo que temos como entendimento de arte, de artistas e das práticas da arte. De como, ao lançar a obra para a percepção dos outros, as regras dos regimes estéticos que são estabelecidos socialmente são instauradas pela obra. No caso de Foucault, sua perspectiva é de um homem em meio a um espaço e contexto da arte moderna. Ali estão alicerçados um regime estético deste contexto histórico que nos permite identificar a estranheza exprimida pelo autor. Já na arte contemporânea, as premissas deste regime estético são outros. O espectador se torna elemento chave para que a obra “aconteça”. Pode, a princípio, parecer que se trata de um mesmo movimento, uma mesma forma de olhar, mas não é. Acontece que para a arte contemporânea torna-se necessário um jogo e um processo de decodificação do espectador.

“Olhar é ao contrário de conhecer” (RANCIÈRE, 2010, pg. 8), e, por isso Foucault se coloca em posição de desconforto a partir de *Las Meninas*. Como “sobra”, passa a ser um observador apurado do que ali acontece. E, também, por isso, sobra. A obra de Velasquez, assim como o teatro não, “acontece” sem o espectador (RANCIÈRE, 2010, pg. 8). Este entendimento na mostra como sempre foi necessário o outro como elemento decodificador do tema, das cores, da representação. O que ocorre agora e desde as primeiras vanguardas da arte é este rompimento de quadros mentais que delimitam a fronteira da arte (HEINICH, 2011,

pg. 138), tornando a arte contemporânea o espaço do encontro.

Este processo de decodificação é, possivelmente, um dos maiores conflitos dentro de um regime estético quando se lida com as formas de entendimento da arte numa abordagem do senso comum. Este tema, (dos valores estéticos relativos à arte versus o senso comum) faz surgir um vasto número de trabalhos (desde o campo da arte) acerca do assunto. Mas não é parte essencial desta pesquisa que o assunto seja aprofundado. Mas ele deve ser tratado, mesmo que de forma superficial, para entender que parte desta mudança de estranhamento acerca da arte está nesta inclusão do outro como elemento essencial para o processo artístico contemporâneo.

Para Anne Cauquellin (2005), o processo de decodificação que se estabelece na interpretação (hermenêutica) da arte passa a ser realizado através de um jogo da arte. Este jogo é como um “confronto permanente de si e do outro, do ser e do tempo” (CAUQUELLIN, 2005, p. 98), em que é necessária a participação dos jogadores para que ele aconteça. Este espaço do jogo é onde acontece a experiência da arte, que precisa de uma “participação ativa” destes jogadores e de um processo de interpenetração de argumentos e de significados, construídos através de diálogo. Esta visão do outro como um participante ativo cabe para entendermos a presença do outro como elemento fundamental para as práticas colaborativas ou participativas como uma forma da arte contemporânea.

Nestas ações, projetos e ideias, a construção da forma é realizada a partir do encontro, da troca de experiência e do diálogo. Sem esta relação dialógica, não há forma. As pessoas são chamadas para realizar em um espaço específico trocas de narrativas pessoais, mesmo que super auto biográficas, acerca de um tema ou de um assunto. Esta participação pode ser da memória (do que sei do mundo até agora) e também das convicções sociais (como vejo o mundo), mas ela deve ser efetiva. Ao entender a prática da arte como um jogo, mostra a necessidade desta participação em que não havendo ação de um dos lados, não há forma. É necessário que as pessoas estejam disponíveis para estar com o outro, mas também para ouvir e trocar com o outro para que ali se estabeleçam experiências.

Paul Ardenne (2002, pg. 128), citado anteriormente, sugere que o “outrismo” próprio da arte participativa tem limites conceituais, pois se trata de um campo em

que o artista amplia e reconfigura todo o tempo seu campo de ação. Seus limites são, também, de caráter morfológico, pois são inúmeras as possibilidades de ação. Ao colocar o outro em pauta, há uma impossibilidade de previsão, de planejamento, pois não é possível afirmar de antemão o que se sabe sobre o processo, onde ele começa e onde termina. Esta retomada da ideia de imprevisibilidade, não denota, no entanto, uma falta de projeto. Para Ardenne (2002, pg. 128) são três os pontos que se tornam “fetiches” para a organização das artes participativas: o protocolo, a preocupação de gestão e a sobreposição social. Como protocolo, o autor entende que algo que é estabelecido ao longo do processo de realização das ações como forma de fazê-lo. São como coleções de regras que vão sendo elencadas a partir de acordos realizados para o trabalho. Este processo estabelece, em um segundo momento, a necessidade de gestão. Como se organizam as regras? Deste ponto em diante, o autor encara que é sempre do papel do artista esta gestão.

O que percebo é que, através dos fazeres que tendem a colaboração, a importância para artista em admitir este papel de gestor é uma forma de manter sob seu controle as ações. Este processo de definição de quem gere acarreta a uma definição de papéis, o que nos leva ao terceiro ponto: a de sobreposição social. Para Ardenne (2002, pg. 137) o artista que se lança a fazer algo para outrem demonstra que algo socialmente não está bem e que a forma que ele possui para demonstrar isso é a incorporação de elementos de participação. Ao indicar isso, o autor coloca em cheque se é da necessidade do processo de participação que se pensa a realização de algo para alguém. Há necessidade de pensar no outro desde antes?

O que o autor explicita é, na verdade, uma dimensão social do processo da arte que tem elementos de participação e colaboração e que, necessariamente, recorre de uma questão de vontade de “*do in social*”⁴⁹. Ou seja, para ele a ação é realizada em prol de uma problemática social universalizada. Reinaldo Laddaga (2012), em *Estética da Emergência*, sugere que o caráter destes processos é, sobretudo de ampliação da aprendizagem através da possibilidade de se redefinir

⁴⁹ “*Do in social*” é um parafraseamento que faço do uso da expressão “do in antropológico” utilizado por Gilberto Gil no seu discurso de transmissão do cargo como Ministro da Cultura em 2003: “Para fazer uma espécie de “do in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo.”

tarefas, posições e formas de ação dentro destas atividades. Neste espaço, há construção de dialogia. Este embate coloca Ardenne como aquele que, de um lado, vê a impossibilidade do artista exercer outro papel que não seja do ente criativo das ações (talvez excluindo os demais deste papel) e que esta resulta em uma “concretização de ajuda social ou reivindicação pública” (LADDAGA, 2012, pg. 131). A abertura para o outro coloca este espaço do relacional para arte não como um paradigma novo para o artista, mas como um lugar de experimentação mais confortável, já que é do artista a construção da produção estética para este fazer do outro.

Há importância na crítica de Ardenne com relação ao processo de banalização destas práticas, mas para mim não reside aí a problemática da banalização. A crítica que faz ao que chama de “relacional retocado” (em relação direta aos escritos de Borriaud) se equivoca não na crítica (que é válida, necessária e pertinente), mas na construção de sua argumentação. Para o autor, o artista é o dominante no processo, recorrendo de uma imposição de que a criação e a determinação da execução das ações recaiam ao papel que executa. Assim, o que ocorre com muita frequência, é que muitos artistas tomam para si as rédeas dos processos, instruindo ações e o chamam de “colaboração”. Neste caso, o artista de Ardenne é aquele que ainda mantém o papel formal do artista autor moderno, pois só consegue entender este exercício para o outro a partir de uma necessidade de reconfigurar algo social silenciado, sendo sempre então da emergência que estamos falando. Assim, este artista que mantém o exercício de ente criativo e que não consegue se desprender deste processo em prol do outro sem que o veja como um exercício de reparação social e acaba por banalizar as ações relacionais e dialógicas que se podem estabelecer com o outro.

Claire Bishop também aponta críticas à Borriaud com relação à sua reflexão acerca do relacional. Seus apontamentos são no sentido de que o autor ressalta nos trabalhos que analisa (em *Estética Relacional*) aqueles que incidem na necessidade de interação por parte do público (ponto que é ignorado por Ardenne), mas por este considerar mais importante a intencionalidade do artista (como Ardenne) ao invés de sua recepção. Neste conjunto, podemos dizer que Ardenne peca também pela impossibilidade de ver o processo de recepção do outro, de participação deste,

numa argumentação próxima à Borriaud, a quem critica. Aqui, a intenção não é entender quem critica quem, mas como os embates acerca dos termos teóricos de práticas colaborativas e participativas estão acontecendo e, para esta parte da pesquisa, como este outro é visto.

Neste sentido, ao manter na intencionalidade do artista das análises de processos de práticas em colaboração e participação, Ardenne e Borriaud passam a ser como fontes importantes, mas dúbias. Se um ente ignora outro quase que totalmente, este não consegue chegar ao outro como elemento importante das ações, como se após sua interação com o que é proposto pelo artista possam, este outro possa, simplesmente, se retirar sem que sua participação seja impactante ou significativa. Assim, Bishop e Kester, por tentarem entender o outro além da relação de interação relacional momentânea com a obra, se tornam referências para o entendimento da alteridade em práticas colaborativas e participativas.

4.2 O OUTRO DIALÓGICO: FORMAÇÃO DA COMUNIDADE

Como um outro, também ativa e participante de ações de processos em colaboração, não me vejo como alguém para quem os artistas realizam ações em função de alguma distonia social. Tampouco, acho que é restrito à ação do artista a criação de significados. Retomando a “partilha do sensível”, é necessário que venham de mim também significados pertinentes neste processo de troca. Há, a partir de minha participação, uma necessidade de autoconsciência e, novamente, de disponibilidade. A questão de transitividade, de algo feita para mim, sugerida por Ardenne é boa por reparar a falha da recepção (apontada por Bishop) para a ideia de arte relacional de Borriaud. Mas é além dela, no processo de criação de um canal, de uma ponte de troca e que ambos ignoram, em que reside a riqueza dos processos em participação e colaboração. Esta abertura para a dialogia, em que os múltiplos lados são produtores de significados e ações, cabe melhor para o entendimento destas práticas e de sua repercussão.

Neste sentido é Grant H. Kester (2004) quem trabalha refletindo sobre a

relação dialógica. Para ele, as práticas colaborativas e participativas tornam-se longos diálogos. Por isso, o termo que usa para identificar os projetos das quais trata (principalmente em sua obra *Conversation Pieces – Peças de conversação*) é arte dialógica. Estes longos diálogos são pensados de uma forma diferente das ações das vanguardas dos anos 60 e 70, pois tratam-se de trabalhos que não tem a preocupação de serem organizadas através de experiências pontuais. Os projetos contemporâneos necessitam de uma interação diferente entre o artista e o outro. Há necessidade de uma identificação empática, de uma dinâmica de troca de conhecimentos, do estabelecimento de regra comuns, de experiências de longa duração.

Neste sentido, a identificação empática é chave para parte do processo, pois ela traz os elementos de reconhecimento daquilo que eu já trago comigo que se assemelha ao que o outro também carrega ou, novamente, daquilo que reconheço do outro que destoa em mim. Esta identificação, segundo Kester (2004), pode não ser sempre salutar. O extremo dela (passar a entender que todos os elementos que são trazidos pelo outro também são meus ou que aquilo que o outro me traz se sobrepõe e torna minha verdade opaca) leva a um desequilíbrio entre as partes. A identificação empática pode mostrar a falta de autonomia dos processos, mas também de uma balização, um regramento do processo de quem detém o entendimento dela.

Mas ela é também a potência que organiza estas práticas dentro de um sentido de comunidade. A perspectiva escolhida por Kester (2004) é também aquela que permeia esta pesquisa e provém de Jean-Luc Nancy (1991). Em *The inoperative community* (A comunidade inoperante) o autor pensa a comunidade como um espaço de resistência no mundo contemporâneo. Sua posição é de contraposição a outros pensadores (como Jean-François Lyotard e Gilles Deleuze) que questionam a possibilidade de dar-se importância a um espaço coletivo frente a um modelo de individualização social regrado mais pelas relações econômicas (dentro de um sistema capitalista). Para Nancy, é possível o desmonte deste espaço do individual através da construção de um corpo político que atua de forma conjunta, que se atomiza a partir da relação social comunal.

A parte principal da motivação de realizar esta pesquisa está em estabelecer

processos de entendimento de como eu, como indivíduo, passo também a reconhecer o outro. De como eu potencializo esta atomização comunal dispondo-me a quebrar meu próprio senso de individualização. Por isso a escolha de muitos dos projetos descritos aqui, em que sou reconhecida como o outro dos processos. Assim, por atribuir importância à afinidade e também à troca de afetos, percebi que os projetos que estão elencados neste capítulo são de pessoas com as quais estabeleci ao longo dos últimos anos uma aproximação real e cotidiana. Ao escolhê-los, percebo as formas como estreitei laços afetivos e, ao longo da realização desta pesquisa, como tive que alterar a forma como pensava minha relação com os outros e sobre minhas ações com relação à questões como verdade, comprometimento, troca e sociabilização. Minha percepção de como estou inserida na minha comunidade (familiar, acadêmica, profissional, social, do bairro, do edifício onde eu vivo), foram se reestruturando e colocando em xeque minhas pré concepções ou assimilações que tinha deles anteriormente.

A questão de comunidade e arte me veio claro na primeira conversa que tive com Ana Laura Lopez de La Torre. O processo de engajamento do outro com os projetos é sempre de construção afetiva, pois ela ocorre por questões de interesse ou a partir desta identificação empática. A artista usa métodos que permitem com que o outro entenda que tem ali um espaço potente de troca. Elas, assim como os demais participantes, são integrados numa metodologia da experiência, em que o importante é a narrativa auto biográfica de cada um. Este elemento da possibilidade de revelação de quem eu sou é que torna o espaço de uma prática artística em colaboração diferente de um espaço de relação social, organizada através de um encontro socialmente engajado por uma associação ativista, por exemplo. O lugar em que se dá o encontro de narrativas pessoais como possibilidade de distanciamento das demais instituições demarcadas (pois o relevante ali é a relação comunitária que vai sendo descoberta pelos indivíduos) não possui o mesmo foco na recepção social e pública de outras formas de encontro. O que importa e o que acontece nestes espaços é sua reverberação a partir de uma escolha construída pelo grupo, que não está comprometida à uma agenda, à necessidade de um resultado.

No geral, percebo que a pesquisa e o trabalho de Lopez de La Torre como

uma forma de arte que responde a necessidade de ver de outra perspectiva a comunidade e da ideia que temos de comunidade. Aquilo que nos integra em um espaço social (físico ou não). Há, para o artista, um esgotamento do paradigma moderno e de como seu papel é visto e lido dentro deste espaço comum. Antes a comunidade era um espaço de convivência essencialmente físico em que se traziam elementos de trocas sociais exclusivas em torno de instituições (escolas, igreja, clube de bairro), e que serviam como espaços mediadores (e, muitas vezes, totalitários) das relações. O que ocorre agora é uma autonomia destas relações, em outros núcleos e de outras formas, e, assim, a artista uruguaia tem a possibilidade de realização de seus trabalhos potencializada, já que parte de suas ações é a ativação destes núcleos.

O fortalecimento da noção de comunidade carregada pela artista, evidencia este espaço do outro como elemento para o jogo, conforme descrito por Cauquellin (2005) anteriormente. O que Lopez de La Torre defende é, no entanto, que as demais formas de ação social dentro da arte contemporânea (assim como outras ações aqui mesmo descritas) são focadas na relação de colaboração e participação a partir da construção destes jogos. O processo de arte baseado em uma ação comunitária não pode ser ou estar “associada a qualquer meio, estratégia de engajamento ou discurso teórico” (LOPEZ DE LA TORRE, sem data) pré concebidos. O que se estabelece na comunidade deve ser provida pela comunidade. De recursos às histórias compartilhadas, das formas de comunicação às dinâmicas de encontro.

Há um reconhecimento da heterogeneidade, de que o outro é um ente diferente de mim, de quem posso ouvir diferentes narrativas e com que posso compartilhar as minhas. A comunidade vinculada ao caráter individualista combatido por Nancy (1991) e trabalhada por Lopez de La Torre nos seus projetos, é a mesma que passa a se integrar por meios não mais mediados, sejam estas presenciais ou atuando como uma outra forma de rede. O que difere da forma de integração das pessoas a partir da emergência de redes sociais e de comunicação por meios digitais que, à parte daqueles que não possuem este acesso, integram-se em diferentes comunidades por interesses afins. Nestas comunidades, virtuais ou físicas, o que dá o tom de encontro acaba por ser a similaridade de gostos,

integrando indivíduos com maior concordância entre si. Diferentes narrativas se integram por similaridade e concordâncias, incluso de visões de mundo, nesta nova perspectiva de comunidade.

No entanto, ao refletir acerca desta dupla possibilidade de composição em rede, é importante observar a artista não se vê como uma mediadora em seus trabalhos. O espaço que ela estabelece a partir de um desejo pessoal não é necessariamente gerido ou mantido por ela, sem que estas funções sejam totalmente apropriadas pelos demais participantes. “Minha preocupação é que o outro tenha um espaço para falar e para pensar aquilo que não faria se eu, outro artista ou outro vizinho não sugerisse isso. Não me importa se ele pensa que isso é ou não é arte, o importante é a troca, é ele estar lá.”⁵⁰ Este estabelecimento conjunto de funções de práticas de forma colaborativa mostra, também, uma mudança no papel social do artista. Dentro da comunidade e a partir desta forma de ação, ele passa a ser reconhecido como um agente de conhecimento, mesmo que, ainda carregue em si esta necessidade de definição de “ser artista”. E, para Lopez de La Torre, definir seu trabalho como artista está vinculado a este tipo de prática e sua forma de atuar como artista.

Neste sentido, o artista que atua aqui é um agente de conhecimento da arte e de suas técnicas. Talvez não seja ele que vá estabelecer todas as regras e organização de como o trabalho vai ser realizado, mas é através de seus conhecimentos e vontades que boa parte das ações acontecem e que o processo colaborativo é deflagrado. Aqui, estou falando de práticas realizadas a partir de desejos de artistas (todas as ações aqui analisadas são praticadas a partir de ações de artistas, uma questão que pode ser revista em pesquisa futura) que a partir deste papel se organizam para chamar os outros ao diálogo. Esta escolha, de privilegiar o artista como narrador, é uma forma de entender como estas questões levantadas acima são revertidas na prática cotidiana da arte contemporânea, pois é seu papel que, talvez, sofra mais alterações.

⁵⁰ Informação verbal fornecida por Ana Laura Lopez de La Torre em Porto Alegre, 13 de fevereiro de 2013.

4.3 O ARTISTA COMO O OUTRO: ARTISTA VIVO, ARTISTA AUTOR E ARTISTA *AUTISTA*

Em Santana do Livramento, julho de 2011, a sensação térmica era de -6°C naqueles dias da semana. Em pleno inverno, minha função ali era acompanhar as atividades educativas organizadas pelo Projeto Pedagógico (8ª Bienal do Mercosul) para a mostra *Cadernos de Viagem*. A mostra colocava artistas em mobilidade como “coletores de experiências” (ATALA, 2011, pg. 292) em diversas cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul. Em cada uma destas visitas às cidades era organizada exposições e alguma ação de cunho pedagógico. Estas ações eram previamente organizadas com os curadores responsáveis, com a apreciação do artista e de acordo com as disponibilidades e características da comunidade.

A escolha de Santana do Livramento como um espaço para uma destas experiências se valeu, por um lado, da rede de contatos já estabelecida pelo Projeto Pedagógico na região nas edições anteriores do evento, mas, também, pela singularidade geográfica em que se encontram as cidades de Santana do Livramento, Brasil e Riveira, Uruguai: situação de fronteira atípica. É possível atravessar de uma cidade para outra sem a necessidade de passar por uma barreira de identificação ou alfândega. As pessoas moradoras do que chamam de “Riveramento” são consideradas *dobles chapas*, ou seja, possuem, em geral, cidadania e endereço nos dois países (condição que é organizada com as famílias que se espalham pelas duas cidades).

Pela manhã, os materiais tinham sido carregados no carro e esperávamos em um café a metros da Praça Internacional que liga as cidades, indicando esta fronteira aberta o Brasil e o Uruguai. Tomava uma bebida quente, para esquentar os ânimos. Na televisão, a telenovela adolescente *Malhação*, mostrava a cena de uma turma de escola discutindo sobre esperar ou não por um amigo para ir à praia. Dali seguimos para o primeiro encontro com os alunos que, durante três dias, construiriam em conjunto com o artista uma praça de símbolos para a posteridade. Neste tempo de trabalho, com um primeiro encontro de organização das ideias para a praça, carregamento dos materiais para dentro da escola. Nos demais dias,

trabalhamos cerca de 6 horas por dia com as crianças, começando geralmente às 7h30min da manhã, em cumprimento do horário escolar. As duas escolas escolhidas para o projeto tinham posições estratégicas, pois eram avizinhas, uma do lado do Brasil e outra do lado do Uruguai. As diferenças culturais de cada uma, de suas estrutura institucional, professores e alunos eram perceptíveis: uniformes, computadores e participação dos pais na parte uruguaia; condições mais simples na parte brasileira e alunos mais agitados.

O contexto pedagógico deste tipo de prática foi que chamou a atenção para o tipo de trabalho artístico realizado antes pela escola e, também, de como esta experiência informaria como o artista reflete seu comportamento com relação aos outros. Mas foi uma indicação de uma professora que me fez perceber a principal mudança: ela me agradeceu por trazer à escola para que os alunos conhecessem um artista “vivo”. Esta colocação me trouxe a clareza do motivo pelo qual, mais cedo, a telenovela adolescente me incomodava. Havia uma espécie de abismo que estava sendo desfeito ali, daquilo que era um artista. Para muitos ali, artista deveria ser um daqueles atores que participam da novela. Por sua distância de contexto, agem e atuam em algo que não representa aos alunos de qualquer uma das escolas. Esta distância é representada não só pela questão geográfica, mas pelo chiste (piada) que era ver as crianças discutindo sobre ir para a praia naquela sensação térmica de “Riveramento”.

Sebastian Romo era o artista em questão, uma das características de seu trabalho ali desenvolvido foi a busca de proximidade com as crianças, mesmo que o projeto fosse uma reprodução de uma ideia que já havia realizado anteriormente. Ao abrir seu espaço de pensamento artístico e planejar com as crianças uma estrutura como a *Praça do fim do mundo*, como chamaram, ele, como artista, aproximava de todos como entende sua *práxis*. O agradecimento da professora tem a ver com uma revelação de quem é o artista que está vivo e que se difere daquele que é lido nos livros ou visto na televisão. As crianças agora entendiam um pouco mais como é um artista e como este pode ser, pensar, atuar. Neste sentido, a questão que recai sobre o outro quando pensa “Quem é o artista?” está ligado diretamente àquela forma como quem é artista também se posiciona socialmente. Artista, assim como bombeiro, dentista, médico, engenheiro ou professor, também designa uma função

social.

Aqui cabe entender como o artista desempenha, então este papel social. Como acontece um desvelamento de sua ação que transborda para outras áreas em que as pessoas, em geral, não veem atuação do artista. Este papel, notadamente político, ocorre em duas vias: uma, como agente de conhecimento especializado, ao ampliar aos outros sua *práxis* através de novas práticas; outra, de estabelecer novas formas de integração e interação do social como articulador, catalizador ou organizador destas práticas.

Há no entanto, artistas que ainda realizam suas práticas conforme um modelo que tínhamos antes. Um dia, ouvia uma conversa de uma pesquisadora da área de artes, que também é artista e produtora. Dizia: “Não consigo conviver com aqueles “artistas “autistas””. Entendi que, neste caso, quando usava a designação “autista” não tratava diretamente de uma forma de diagnosticar a um grupo de artistas. A disfunção que coloca as pessoas em uma situação de dificuldade de comunicação, tornando-a alguém com problemas em estabelecer suas relações e funções sociais é outra coisa, podendo ser até tema de trabalhos e processos artísticos. O que a pesquisadora relatava era seu desentendimento com aqueles artistas que veem sua forma de trabalho dentro de um sistema das artes num processo de realização individualizada ou, ainda, que não consigam sequer estabelecer esta relação com o sistema. Estamos tratando o artista autor, status Romântico (Iluminista) que foi conquistado pelos criadores através da possibilidade de autoria, em contraponto daquele que era o artista artesão. Entende-se que isso é uma crítica de alguém proveniente de um sistema que “lida” com artistas como parte de seu processo de trabalho. É conveniente retomar esta posição, já que a minha perspectiva de pesquisa vem de um encontro através do trabalho no campo das artes como produtora. Entretanto ela, assim como eu, partiu para a pesquisa destes entendimentos e rupturas dentro do campo das artes. Para ela, “artistas “autistas”” são aqueles que em um processo de trabalho com o outro, não conseguem corresponder à troca. No caso das práticas artísticas colaborativas, que lidam com um espaço em que se amplia a *práxis* do artista em relação ao outro, há ainda uma indeterminação com relação à questão de propriedade intelectual relativa às práticas.

Houve uma tentativa (agora frustrada de minha) em afastar-me, mesmo de forma sutil, do tema da autoria. Entendo que o processo das práticas colaborativas ou participativas em arte contemporânea está alicerçada nesta troca com o outro e, para mim e para esta pesquisa, ela se torna mais importante. Mas a questão de autoria acaba por aparecer num momento em que se percebe como estas práticas, ou estas formas de fazer da colaboração, passam a ser reconhecidas dentro de um sistema da artes. Cria-se assim a necessidade, pelo menos, de uma breve reflexão sobre o assunto.

Ocorre, talvez, um encontro que delimita um nó com relação às práticas colaborativas e participativas na arte contemporânea. Por um lado, temos de Rancière um o paradoxo do espectador, que busca seu processo de autonomia em meio a estes modos de fazer. Por outro lado, o fazer destas práticas não se desfaz totalmente desta questão da autoria por uma questão de inserção no sistema da arte. No processo de integração do outro, o papel que se espera romper e desfazer (quando tratamos das práticas artísticas colaborativas) é do espectador. Esta nova realização, traz ao modo de fazer da arte o outro como elemento importante e essencial para organização, continuidade e andamento das práticas artísticas. Mas, ao mesmo tempo, vemos a integração destes projetos ou desta forma de fazer ao sistema, constatamos a assinatura ou a forma de autoria ainda ligada ao antigo modo de fazer: o artista assina.

Desde Duchamp e suas apropriações transformadas em *ready mades*, que a questão de autoria é tema que não se extingue dentro do campo de arte contemporânea. O próprio artista, sugere uma reflexão acerca do reestabelecer seu papel como criador de um processo que chega de uma nova forma ao seu público, por pensar nele e em sua intencionalidade ao criar a obra. Mas, em nenhum momento o artista deixa de assinar suas obras. O “coeficiente artístico” (DUCHAMP, 2008[1965], pg. 73) que propõe exibe a necessidade de um público que complete o circuito de seu ato criador. Ao contrário do artista, este público não assina este seu projeto.

Enquanto reflito sobre a incorporação destas práticas pelas instituições, ou seja, por estes espaços onde os artistas realizam seus trabalhos, percebo o quanto o campo das artes mascara esta identificação de papéis dominantes. Mesmo que,

desde lá o artista encontre espaço para reverberação de suas ações. Tanto as formações quanto a participação de artistas nos eventos de arte com este tipo de projeto acabam por integrar a trajetória de como reconhecemos estas ações. Pois há no processo de pós autonomia da arte este elemento de integração e da reflexão acerca da propriedade intelectual. Estas questões, com o tempo, passam a ser claras, pois dentro das dinâmicas de composições de regras e leis de cada sociedade, permanecem como um nó ainda em discussão. Sua evidência não tem a ver, no entanto, como uma vontade do campo da arte.

Autoria é também tema de uma sociedade em rede, contexto ao qual pertencemos. Há, como este, outros temas que requerem uma espécie de organização de conceitos para a área das práticas artísticas colaborativas. Este tipo de pesquisa se alimenta e se apropria de conceitos de diversos campos e suas nomenclaturas específicas, demonstrando como as diferentes abordagens destas práticas necessitam construir seus temas e vocabulários. Um deles, é este múltiplo papel do artista que, por um lado, parece enfrentar a dificuldade de entendimento da possibilidade de suas ações em múltiplas áreas, mas, por outro, é detentor supremo do poder criativo. Quando falo do papel do artista me refiro a entender como este, dentro deste comum que falamos, age e se compreende. O artista com quem vivemos contemporaneamente não é mais aquele descrito por Duchamp. Já vivemos um período pós-Duchamp. Do debate da autoria retoma uma questão colocada pelo artista Joseph Beuys: “Todos são artistas”. Aparentemente, num primeiro olhar, as práticas artísticas em colaboração apresentam em sua forma de concepção e de criação tradutoras desta sugestão de Beuys. No entanto, o que ocorre nelas é uma (re)organização da forma de realização, de criação, da retomada do processo ritualístico da arte. Ali, os artistas não deixam de ser artistas, como vimos. O seu papel é definido sob reforço, não sob substituição. A integração do outro não leva ao outro a ocupar o papel de artista. Sua participação lhe confere a possibilidade de contribuição estética direta, que anteriormente era exclusivo do artista. Isto, num sentido, do outro como possível criador de sentidos e significados. O que acontece nas práticas em colaboração é uma mexida na estrutura do processo criativo, um encontro de representações numa associação criativa. Assim, Beuys já não precisaria proferir sua máxima, pois o outro encontra-se incluído no processo

ritualístico da arte sem precisar ocupar-se de ser artista.

“Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado” (2013, pg. 27) diz Ricardo Basbaum em meio as suas reflexões. A pluralidade que esta operação de vetores traz é discutida pelo artista que, ao cunhar o termo “Artista-etc”, mostra-se como um dos raríssimos artistas brasileiros que se dedica a estas questões. Dedicou seus escritos sobre o campo das artes, além de refletir sobre processos próprios de criação e referências a seus modos de fazer. Quando trata do artista como curador, reflete de como este outro modelo ao qual estamos apegados quando pensamos sobre “o artista” parece construir em torno dele um campo criativo: “como se para o artista existisse a constante demanda pela instauração de um centro, a partir do qual tudo gravita de modo centrípeto e centrífugo” (BASBAUM, 2013, pg. 69). Esta crítica retoma a ideia de Ardenne do artista como ponto de onde emana a criação, contrapondo-a. Para Basbaum, a possibilidade desde outro modo de fazer mostra os artistas como atravessadores de fronteiras, em que hibridização e múltiplas alteridades trabalham juntos. O cume destes processos se dá com a construção de uma permissão para que o artista não deixe de sê-lo ao também exercer (ou acumular) a ação de curadoria, crítico, agente cultural.

Hal Foster (1996) destaca também este lugar de onde o artista contemporâneo toma a lógica da antropologia, mais especificamente da etnografia, como forma de um fazer de seu trabalho. Como uma resposta ao texto de Benjamin *Autor como produtor*, Foster indica que a forma dominante de refletirmos sobre a alteridade e aquilo que mais nos aproxima daquele outro que aqui não está (ou que não está sendo representado pelo que é dominante) é a ideia de outrem desde uma concepção produtivista. Dela, vem também a ideia de como já não estamos mais inseridos num mesmo modelo. Se estamos em um espaço que julgamos global, já estamos inseridos nele. Neste sentido, a alteridade que se dá é de um o outro que, tal como eu, está também inserido num mesmo processo contemporâneo. A escolha da etnografia como termo de ação se dá pela antropologia ser a ciência da alteridade, em que se refere ao outro, mas também em que a cultura é o objeto. Contextual e também multidisciplinar, reside na autorreflexão e autoanálise o interesse pela proximidade dos artistas pelo campo. É, para o autor, esta tendência à etnografia e à alteridade por parte de quem produz sentido para a arte

contemporânea que indica que o próprio sistema da arte tem suas instituições não mais descritas como espaços físicos (FOSTER, 1996, p. 305), mas como discursos e processos de construção de subjetividades.

Deste espaço de construção de subjetividade, é onde identifico as práticas colaborativas e participativas embricadas na mudança significativa do indivíduo na exigência que esta mudança nos traz da forma de ver o outro. Estas são questões sociais contemporâneas gerais, mas que no campo das artes são apreendidos em sua totalidade para que estas práticas artísticas tenham forma. Ou seja, a mudança de perspectiva daqueles segmentos temáticos que cada prática traz são a forma pela qual estabelece sua comparação estética. Relacionar-se com o outro é o que dá forma às noções éticas e estéticas (RANCIÈRE, 2009), mas também é o que dá forma a estas práticas.

O que para, mim, torna-se um elemento novo, pois estamos, necessariamente integrando o outro no processo. E, ao integrar o outro, recaímos na necessidade de um processo de externalização de nossos entendimentos. Com o outro, preciso comunicar-me para que ele possa assim reagir e indicar sua compreensão ou não. Para o outro é preciso escolher aquilo que de mim será mostrado, para também organizar esta comunicação, mas uma pedagogia da troca. Ao designar alguém como artista, o colocamos imediatamente num ponto de identificação de um sujeito. Neste caso, o que vale aqui é a representação do sujeito proposta por Lacan, que não o vê como algo fixo, mas como um significante que é representado para outro significante (QUINET, 2012, pg. 22). Esta chave de representação proposta, propõe que quando o sujeito é designado artista, ele o é com relação àqueles que não são artistas.

4.4 ARTISTA COMO VIZINHO E COMO AMIGO: EU COMO O OUTRO

Em meio a pesquisa me perguntam: o que te motiva fazer esta pesquisa? Penso demoradamente, mas logo entendo que meu interesse por elaborar esta pesquisa sobre as práticas colaborativas como um modelo de arte contemporânea é que estas aproximam o fazer da arte das pessoas. A realização artística em que se

processa e se entende a necessidade de compartilhar com o outro me atrai. O que ocorre para as práticas colaborativas e participativas é a integração de diferentes públicos através do desmontamento de regras pré estabelecidas tanto no espaço da pesquisa acadêmica quanto nas demais instituições relativas ao campo da arte. Esta integração de outros públicos, diferente de uma ideia de inclusão social (baseada num contexto de dar acesso àquele que não o tem), propõe uma nova forma de pensar questões de afeto e de influência mútua. Também, de como as diferenças que são estabelecidas com os outros ao longo do tempo podem ser potentes fontes de temas para iniciarmos novos diálogos.

Ao longo da pesquisa, passei a ficar mais atenta a fazeres de artistas que, assim como eu, focavam esta premissa da troca. Além Ana Laura Lopez de La Torre, com quem tive esta proximidade descrita anteriormente, outras duas artistas me interessaram: Letícia Bertagna e Janice Martins Sitya Appel. Letícia Bertagna é das três que conheço a mais tempo. A artista mora em um condomínio de blocos localizado na Av. Getúlio Vargas em Porto Alegre. O início de sua pesquisa para seu trabalho de conclusão de curso para Graduação em Artes Visuais tinha como elemento principal a fotografia. Para ela, a ideia era estabelecer um contato com este espaço onde morava, a estética do prédio, mas também da movimentação cotidiana. Uma vontade antiga era de organizar um contato com os moradores dos 190 apartamentos do condomínio. Chegou a pensar em realizar um registro de encontros e entrevistas, afim de ter uma espécie de documentário⁵¹.

Ao pensar e refletir acerca de seu espaço de morada, Bertagna se surpreendeu com uma ideia: era possível que dois corpos ocupassem o mesmo espaço. Sua surpresa não era com a quebra de uma lei máxima da física, mas sim possibilidade de desconstrução na perspectiva. Se alguém, como um super-herói com visão de raio-X sobrevoasse o seu edifício, seria possível que ela e alguns dos vizinhos dos andares de cima ou de baixo pudessem estar ocupando o mesmo ponto no espaço. Este foi um dos pensamentos que lhe passou pela cabeça quando começou a refletir sobre arquitetura empregada no seu apartamento, repetida nos

⁵¹ Perguntada sobre o filme de Eduardo Coutinho, Edifício Master, Leticia disse que, na época não tinha visto ainda do trabalho do documentarista. Viu bastante tempo depois de desistir da entrevistas em função do tempo que seria exigido para a captação e decupagem do material.

andares acima e abaixo do seu. A partir desta ideia, percebeu que o espaço que ela ocupava tinha a mesma forma dos demais moradores, “uns pra cá e outros pra lá”, mas a planta baixa dos apartamentos possuía era a mesma. Ideias como essa direcionaram a artista para a ação.

Sua primeira forma de abordar os vizinhos foi de colocar um bilhete nas caixas postais daqueles que moravam nos blocos, A e B. O bilhete a apresentava como vizinha, artista e que estava interessada em saber mais sobre seus “colegas de condomínio”. O bilhete indicava o interesse de realizar entrevistas. Estas seriam captadas em vídeo e era uma forma de integrar eles em suas práticas. Dois moradores responderam, assim, Bertagna organizou uma espécie de matriz de perguntas (“muitas delas bem íntimas, o que achei que seria um pouco constrangedor”⁵²) e realizou as entrevistas. Cada um dos encontros durou cerca de duas horas. O tempo de encontro foi balizado pela impossibilidade de realizar um grupo de entrevistas como havia pensado previamente, com todos os vizinhos. A demanda de captação e posterior edição do material tomava um tempo em demasia.

Parte de sua pesquisa em fotografia, estava sendo acionada por ações a capturas no espaço da casa. Assim, realizou uma série de fotos que chamou de *Situações domésticas para corpos clandestinos: Preâmbulo*, que capturava ações de corpos não identificados nestes espaços similares da vizinhança. Sua principal referência foi um trabalho de Allan Kaprow, parte integrante da exposição *Horizonte Expandido*⁵³. Para Bertagna, a noção de deslocamento suscitada pelas imagens é “questão essencial para produzir uma alteridade no olhar destinado ao condomínio” (BERTAGNA, 2011, p.14). Este processo de deslocamento do olhar para próximo, fez com que a artista decidisse que deveria, de alguma, forma integrar os seus vizinhos em seus processos de captura e reflexão acerca de seu condomínio. Ao escolher trabalhar com as situações cotidianas, sabia que estava exposta ao acaso. Percebeu que as realizações contínuas de ações privilegiariam uma aproximação real dos vizinhos e que, para isso, precisava reduzir suas expectativas quanto à forma de abordagem e, possivelmente, ao número de vizinhos que iria atingir.

A escolha e solução se deu num âmbito também mais íntimo. Decidiu se

⁵² Informação verbal fornecida por Leticia Bertagna em Porto Alegre, 7 de maio de 2014.

⁵³ Exposição realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre, no período de 25 de maio a 15 de agosto de 2010. Com curadoria de Maria Helena Bernardes e André Severo.

aproximar daqueles vizinhos com os quais dividia a porta de acesso, os moradores do Bloco C. Os 8 apartamentos de seu bloco possuem uma mesma porta de acesso para o corredor, dividido em 4 andares. Com estes vizinhos realizou um procedimento similar ao anterior, mas decidiu que não iria realizar as entrevistas em formato de vídeo. Percebeu que a câmera, como um instrumento, poderia trazer desconforto à situação. Os encontros começaram a acontecer de forma mais natural, onde as pessoas eram visitadas e as reflexões acerca do espaço eram contadas por Bertagna. Seguiram também uma série de fotos, primeiro das portas dos corredores, depois dos espaços internos. A ideia da artista era evidenciar as diferenças a partir da singularidade de cada espaço, mesmo que estes possuíssem a mesma planta baixa. Este reconhecimento e as conversas passaram a fazer parte do cotidiano até que um dos vizinhos sugeriu que fosse realizado um encontro de todos.

A ideia de um almoço acabou por gerar uma pesquisa de Bertagna por conta dos demais espaços dentro condomínio, pois, a princípio, a ideia era utilizar o espaço externo para reunir-se com os vizinhos. A administração do condomínio, no entanto, barrou a ideia justificando que os demais espaços eram possíveis somente de serem acessados pelas pessoas para “caminhar, passar, parar para respirar e continuar seu caminho”⁵⁴. Por fim, o encontro aconteceu em sua casa, onde a justificativa do condomínio foi um dos principais temas, suscitando uma discussão acerca de como eram estabelecidas estas regras de uso do espaço comum. No encontro, cada um dos vizinhos levou um prato, como forma de mostrar o que mais gostava e comer ou cozinhar.

Este exercício de alteridade com seus vizinhos gerou para a artista uma possibilidade de trocas de entendimentos dos cotidianos de seu condomínio, com a aproximação afetiva e construção de uma relação de amizade com alguns deles. Ao mesmo tempo, estas pessoas foram convidadas a trocar reflexões com Bertagna artista (como o exemplo da visão de raio-X, que a surpreendeu muito), passaram a contribuir para a realização de composição das fotos do trabalho final da artista. Esta relação de aproximação com seus novos amigos se estreitou quando a artista começou a recolher notas fiscais dos mesmos. Ao fazer isso, a artista começou a

⁵⁴ Informação verbal fornecida por Leticia Bertagna em Porto Alegre, 7 de maio de 2014.

pensar como estes papéis, como listas, contavam um pouco sobre cada uma daquelas pessoas. A entrega das notas acabou sendo uma experiência cotidiana dos outros lembrarem dela para entrega dos papéis. Este exercício fez com que os encontros passassem a ser mais frequentes. Assim, com o tempo e com uma certa proximidade já estabelecida, Bertagna passou a pedir para seus vizinhos uma lista de suas tarefas diárias. Estas continham descrições de seus hábitos, algumas com uma ordem de ações diárias, outras com identificação de horas e ações. Este processo de identificação do hábito dos outros levou a artista a refletir acerca de suas próprias listas cotidianas, suas agendas e cadernos de organização.

Situações domésticas para corpos clandestinos: Proposições fotográficas para deslocamentos de hábitos, título do trabalho apresentado como resultado de seu período de graduação no bacharelado de artes como um conjunto de fotografias capturadas nesta situação condominial, numa reflexão de integração do outro como colaborador em suas reflexões. Mas seu desdobramento é evidente: além das ações de fotografia, que mantém, Bertagna iniciou um trabalho que chama de *Agenda de Possibilidades*, em que pede contribuições de descrições de como seria um dia livre. Este projeto é parte integrante de sua pesquisa que realiza agora para o mestrado.

Ao propor uma reflexão direcionada ao outro que está lá, a artista faz com que este outro contribua para dar forma ao seu trabalho. Este acolhimento das ideias, ou um acúmulo e organização de informações sobre o outro, são um contínuo do exercício de alteridade que iniciou na sua pesquisa de conclusão de curso. Este processo, como um desdobramento, mostra como é possível entrar e sair de uma ideia sem que a vontade de manter a participação dos outros se desfaça. Mais ainda, como esta contribuição, das listas dos fazeres dos vizinhos aos dias idealizados na agenda, pode gerar através de um processo de colaboração ativo, novos trabalhos.

Como um trabalho de exercício participativo, a *Agenda de Possibilidades* é preenchida dia a dia pelos outros e, com ela, a artista pretende refletir sobre este acúmulo de narrativas dos outros, mescladas com suas próprias. Na etapa que realiza agora do projeto, estes dias são digitalizados e colocados em um blog. A ideia inicial da artista é de que a participação das pessoas ocorra somente uma vez, mas eu mesma acabei por participar duas. Minha segunda participação (já que a

artista não lembrava da primeira) acabou por criar um paradigma para a artista. As contribuições da *Agenda* são anônimas, de forma que não é possível identificar quem escreve. Como a quebra de uma de suas regras iniciais a partir da minha dupla participação, percebeu um desafio na forma de manter um registro dos participantes sem precisar identificá-los, demonstrando como o processo aberto ao outro contribui para sua própria (re)estruturação.

Outra artista que compõe este rol de projetos próximos e afetivos e que também concentra suas reflexões para os processos de colaboração de seu trabalho é Janice Martins Sitya Appel. Para sua pesquisa de mestrado, a artista contemplou as práticas em colaboração a partir de hortas comunitárias que realizava junto aos seus vizinhos da comunidade de Barra da Lagoa, em Florianópolis. Neste período, realizou a construção de hortas comunitárias como um processo de estabelecer uma relação de aproximação com a comunidade e, ao mesmo, tempo, refletir acerca de seu trabalho como artista. A formação de seu conhecimento acerca do outro perpassa o espaço institucional e de pesquisa para a realização afetiva de trocas e de organização destas conexões.

A artista entende seu trabalho como um correspondente de Lacy (1994) de “arte pública de novo gênero” e vê a horta como um dispositivo para deflagrar um processo relacional e colaborativo com a comunidade da Barra da Lagoa. Ao refletir sobre sua relação com a comunidade em que vivia, Appel descreve como a construção de hortas em espaços públicos a torna uma agenciadora de trocas de conhecimento. Com base na permacultura, as ações realizadas pela artista e comunidade visavam estes “espaços bioconstruídos como iniciativas para manutenção e recuperação para os espaços coletivos” (APPEL, 2011, pg. 71). Utiliza o conceito de tática de Michel de Certeau para entender como esta ativação local estabelece uma nova forma para os vizinhos (e para ela) de se relacionar com a estrutura física do bairro e entre si.

O desdobramento da pesquisa de Appel para seus estudos de doutorado em Poéticas Visuais na UFRGS, iniciados em 2012, é realizado em Porto Alegre em sua casa-jardim. A morada, construída pela artista ao longo de 20 anos, dois casamento e do nascimento de sua filha Helena, é, em si, um composição heterotópica. Isso ocorre pois o espaço acaba por acumular em um mesmo espaço uma série de

sentidos. Ali é uma morada, um laboratório artístico, um lugar de trocas, ponto de perspectiva de suas ações enquanto artista e desde onde observa o mundo. O local, que a princípio pode ser determinado como uma propriedade que a artista possui e onde vive e trabalha, num circuito fechado, é uma forma de relacionar-se com os outros e com o mundo.

Assim como com as demais artistas citadas nestes capítulos, minha relação com Appel é afetiva e próxima. Além de termos, por um curto período, dividido um espaço de trabalho (a Casa Comum – 2011/2013, localizada na Rua Sofia Veloso, 68, Porto Alegre), nossos interesses pela participação e colaboração em arte faz com que, com frequência, celebremos encontros para conversar sobre o assunto. De uma forma mais direta e relativa ao seu jardim, me vejo como sua colaboradora. Em 2012, após a aquisição e consumo de maracujás, germinei duas plantas. Uma delas foi presenteada à casa e plantada em dois diferentes pontos, antes de virar um corredor e um projeto de uma sala com paredes de maracujá.

O *Jardim* da artista é formado por acumulações, de conhecimentos, afetividade e trocas. Sua contribuição para a reflexão acerca da sustentabilidade faz parte desta rede, em uma preocupação por transitar entre os campos de pesquisa da produção no meio rural, da geografia, da ecologia. Neste sentido, o trabalho da artista reflete o paradigma da consolidação destas práticas colaborativas, que ao mesmo tempo que se sustenta como trabalho artístico dentro de uma forma nova de ver a arte, expande para outras áreas suas relações e seus fazeres. No caso do *Jardim*, por tratar-se de um trabalho-em-curso, estes atravessamentos são necessários para a manutenção e aprimoramento dos usos de seus espaços. Ali, a artista em conjunto com sua família, por exemplo, testa experimentos de coleção de águas da chuva para que esta possa servir para nutrir a vegetação local.

A acumulação destes conhecimentos é, para Appel, um exercício que faz parte de sua pesquisa de arte e, também, de permacultura e de desdobramentos de sua aproximação com o meio rural. Ao mesclar estes campos e desfazer suas estruturas formais, faz com que seu *Jardim*, enquanto trabalho artístico, passe a ser refletido também por estas pessoas que são destas outras áreas. Uma das dificuldades da artista é, no entanto, da circulação de seu trabalho. Assim como a Galeria Metropolitana, o *Jardim* é o lugar onde acontece a ação. A forma que a

artista soluciona isso é selecionando e criando entes móveis, como pequenos vasos e potes, que possam ser deslocados ou, ainda, registros através de desenhos e gravuras destes elementos.

As diversas camadas que podemos tomar como perspectivas (do afeto, da inclusão, etc) são estruturas ideológicas que fortalecem a realização destas práticas. Há, no entanto, uma mudança de paradigma com relação a estrutura da ideologia que tenta “mudar o mundo”. Esta pode parecer ser a premissa da maior parte destes trabalhos, mas o que ocorre é uma mudança de entendimento de escala. Ao refletir sobre o outro e de como o incluímos, por ouvi-lo e por interessar-me por suas narrativas, estou falando de uma relação minha para com o outro. Uma mudança que privilegia um agir local e de um para um. Estas camadas são elementos importantes, mas eles não são elas o que movem as ações e sim as pessoas. Por se tratarem de encontro e experiências, estas práticas não possuem receitas ou modos de fazer estanque. Para a realização de uma avaliação mais aprofundada de cada ação, são necessárias informações que vão muito além do entendimento dos desejos catalizadores dos artistas e da descrição de suas ações. Muito mais além de números de participantes, relatórios de público atingido e milimetragem de difusão na mídia.

Para as artistas aqui descritas abertura em direção ao outro dá forma a seus trabalhos. Os diversos sentidos possíveis daquela ruptura lacaniana descrita anteriormente são criadores de um processo de abertura e disponibilidade para o outro. Ao inserir o outro como ação do processo produtivo, definimos que é na rotina e na dinâmica de trabalho com este outro que ocorre a construção dos trabalhos. Este processo, que pode parecer muito fácil ao ser descrito, trata-se de um grande conflito humano. É necessária a disponibilidade para estar em troca com o outro, este ente que nos limita e nos espelha, que nos traz as referências daquilo que não sou. Este embate profundo não é fácil de ser realizado e necessita de vontade e de atenção à importância deste outro. O que se organiza nestas práticas, é, portanto, uma espécie de concentração emblemática de relações que, por um acaso, trazem o elemento da criação de prática da arte como elemento por ter o artista como um de seus agentes.

As práticas artísticas colaborativas ou participativas em arte contemporânea

tampouco, se diferem por ter uma carga maior ou menor de significação política. O que ocorre, é que a partir desta abertura de um espaço especial (que pode ser tratado como o “terceiro lugar” de Bhabha ou uma heterotopia) para entendimento de significantes, gera-se um elemento de conexão e afetividade com o outro. Somente neste espaço de conexão e afetividade é que passam a ser possíveis as mudanças de significados que são tão emblemáticas para quem participaram ou continuam participando de um destas ações.

5 CONCLUSÃO

A partir da constituição deste texto, existem alguns pontos os quais me interessa destacar para seu encerramento. O assunto aqui é partilha. Vejo que parte da perspectiva em que se encontra a produção de articulações, teoria e crítica com relação a estas práticas colaborativas e participativas são como um exercício de organização. É como uma forma de listar o que temos para saber o que podemos oferecer, ou ainda, para uma aproximação dos seus. Uma amiga, por quem nutro uma escuta atenta dada a sua idade e maturidade, sempre me diz que “os nossos nós sempre encontramos”. Os “nossos” das práticas colaborativas e participativas estão tentando se encontrar. Mas isso é motivado pelo fato de que seu fazeres dentro do campo da arte são diferentes em sua estrutura com relação aos demais fazeres.

Uma das coisas que une as pessoas é a vontade de mudança. Este ver o outro e as coisas de uma outra forma que se repete, virando quase que um mantra. Projetos que realmente conseguem desmontar papéis pré estabelecidos, que conseguem provocar uma mudança de sentidos e significados entre as pessoas. As defesas e estruturações de como isso é possível, são muitas. Neste sentido, espero ter contribuído com informações, com uma organização de ideias para também encontrar os “nossos”. Como este assunto que não se extingue em mim, vejo uma que a recente construção de discursos, em projetos e teorias, torna a pesquisa de práticas colaborativas e participativas como um tema exponencial. Espero poder continuar dentro deste espaço de pesquisa e troca para manter, não só minha contribuição, mas a fruição destes espaços.

A questão da performance associada às práticas colaborativas e participativas seria um outro tema possível para a continuidade da pesquisa. Desde aí, é possível pensar em nestas práticas enquanto performances sociais, como sugere Ted Purves. Ou ainda, de como os elementos que compõem a performance podem sugerir construção de metodologias para esta arte em partilha. Neste ponto, seria possível pensar também nestas práticas um modelo de tecnologia humana. Como estes trabalhos auxiliam numa reengenharia urbana e de relações sociais.

Este desdobramento traria uma aproximação às perspectivas do urbanismo, ou ainda da nova economia e economias criativas.

Neste sentido, quando penso em arte em partilha, penso sobre a forma como pensamos nossa comunidade. As práticas de ações colaborativas e participativas em arte contemporânea possuem em seu cerne de realização esta reflexão acerca da comunidade. As ações não precisam necessariamente serem propostas para ou com a comunidade em que se vive, mas elas são realizadas e praticadas por pessoas que refletem sobre isso. E é aí que surge este pensamento da alteridade e do que fazem estas práticas para uma comunidade a partir de colocar esta questão da aproximação com o outro como centro de seus fazeres. Existe nestes exercícios com relação ao outro um processo de reconhecer, de ver, de entender. E este funciona como um processo de re-humanização relacional. Eu e o outro só nos encontramos se estamos disponíveis para isso, se há um exercício de disponibilidade. É preciso querer estar com o outro, ou perguntar para o outro e responder ao outro. É por isso que a “partilha do sensível” deve ter este destaque enquanto pensamento teórico. Ele nos dá a chave para poder pensar em como estar disponível ao outro é a forma como entendemos arte. E como podemos juntos, participar de práticas de arte.

Uma outra questão é sobre os artistas que se inserem nas práticas em colaboração e participação. Não é só o seu papel social ou dele enquanto contribuidor social que se desestrutura. É também sua formação, como destacado por De Dève e por outros, e da expectativa que se tem a partir destas formas como diversas de fazer arte. Este artista em mutação, desde as primeiras vanguardas do século passado, passa pela “crise de sujeito”. Seus trabalhos já não são mais de produção solitária, sua propriedade intelectual sobre as obras é questionada, sua inserção no campo das artes é combatida por aqueles que ainda tem pés em modelos modernos. Este sujeito em formação nunca vai ser finalizado, no entanto. Esta é uma impossibilidade que temos que nos ater para que seja possível criar e exercer estas ações e propostas sem uma necessidade de entender quem é este “novo” artista. É possível que se gerem reflexões acerca de suas metodologias e ações, mas não uma tentativa de definir “como” ele deve ser.

Neste sentido, os artistas devem cuidar com a vontade de estar perto destas

práticas colaborativas e participativas por questão de tendência. Estas ações são complexas, tomam tempo, tomam uma disponibilidade ao outro que nem sempre fazem parte de sua personalidade. Já, também, não é possível “enganar” este campo de pesquisa, dado a construção teórica que já foi feita em torno destas ações. O que chamo de “enganar” é de tentar realizar qualquer coisa que pareça partilhado para estar perto de uma nova onda. Nem tudo que se faz coletivamente é portanto colaborativo. Este é um tipo de exercício que enfraquece as ações, que corrompe futuros possíveis processos junto à comunidades e grupos. É, então, preciso bastante atenção.

A priori, a proposição de multiplicidade que esta pesquisa de arte em partilha (que leva muitos nomes,) acaba por tomar muito tempo na tentativa de se firmar como este outro campo dentro da arte contemporânea. A legitimação por parte de seus pares na comunidade cultural e a inserção no sistema das artes já está tomada para que se possa passar às práticas. O que há ainda, no entanto, é uma dificuldade com relação ao caráter multidisciplinar delas, paradigma que será, aos poucos, trabalhado. Pois, o que pesquiso? Tudo. Isso torna-se muito difícil para que ocorra realmente num contexto capitalista de mercado e relações sociais, onde é necessário identificar o “quê” para que se organize um valor de mercado do “quê” se produz. Neste sentido, esta dificuldade do próprio campo se torna motivo pelo qual ele existe. Assim, ele próprio acaba servindo como campo experimentação de estratégias para construir um modelo diferente de relação econômica e social.

Outro tema que a pesquisa me trouxe e ao qual passei a dar extrema importância, foi da atenção. O termo foi sugerido em meio às conversas que tive com Sandrine Teixeira e Aurelien Gamboni⁵⁵: “a que você dá atenção?”. Desde aí, a ideia de atenção, ou àquilo que presto mais tempo e reflito, ou àquilo que se torna mais significativo e importante enquanto tema. A atenção é importante para se pensar nas práticas colaborativas e participativas pois serve como uma chave para decodificar as motivações da ação. A que elas dão atenção? O que existe é uma atenção a certos assuntos. Uma atenção à certos temas e certas formas de realizar estas práticas.

⁵⁵ Ao longo da composição do *Assembléia Maelstrom* para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Para mim um tema dos mais interessantes de ser visto foi o fracasso. Ele foi uma surpresa em meio à pesquisa. A sua importância como uma questão estruturante do que, também, estabelecemos de forma comum. Este, como demais temas trabalhados a partir de uma perspectiva psicanalítica, mostra a importância que se tem para a abertura de referenciais distintos que não sejam só do campo das artes. Desta forma, seria possível construir toda uma nova pesquisa a partir deste ponto do fracasso e de como a arte contemporânea o entende em seus fazeres.

Uma outra possibilidade é a organização de um mapeamento destas ações. Esta pesquisa sugere em suas análises de caso algumas destas práticas, mas há muito mais a ser feito. As principais referências que temos são geradas a partir de países anglo-saxões e não temos no Brasil uma composição de obra referencial que tenha o mesmo caráter. Este possível mapeamento poderia, também, se estender a um universo Latino-Americano, mas isso nos traz a questão de seleção deste arquivo, delimitação geográfica. A partir desta construção, seria possível tentar formular um espaço comparativo de formas de fazer. Existem metodologias que se aproximam ou se diferem? Ou ainda, que temas que se tornam relevantes para cada local de acordo com seus contextos?

Partilhar arte sempre me pareceu uma ação muito fácil. Tenho como uma nota guardada uma frase de Clarice Lispector que diz: “Para ela a arte fora mais compreensível do que o amor humano”. O que por um lado parece pesado e sem afeto, me parece uma redundância ao pensar que não há possibilidade de arte sem exercício de afeto. Há muitos amores na arte (como também muito desamores). E, no decorrer deste tempo de pesquisa, o afeto aparece como um tema dos mais importantes: é preciso importar-se com os outros e com as coisas para que seja possível a mudança ou o questionamento.

REFERÊNCIAS

- ABAD, Antoni. **Projeto Megafone**. Disponível em <<http://www.magafone.net>>. Acessado em 30 de junho de 2013.
- APPEL, Janice Martins Sitya. **Hortas comunitárias na Barra da Lagoa. Agenciamentos colaborativos em arte pública de novo gênero**. Florianópolis: UDESC, 2011. Disponível em <<http://www.tede.udesc.br/>>. Acessado em 21 de abril de 2014.
- ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual: Creación Artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: *Cendeac*, 2002.
- BARTHES, Roland. **Como viver juntos: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003 (2013 2ªed).
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **membranosa / entre (NBP)**. Rio de Janeiro: Galeria Luciana Brito, de 8 de abril a 2 de maio de 2009. Catálogo.
- _____. **Novas Bases para a Personalidade (NBP)**. Disponível em <<http://www.nbp.pro.br/>>. Acessado em 16 de novembro de 2012.
- _____. **Manual do Artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O autor enquanto produtor in **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BERTAGNA, Letícia. **Situações domésticas para corpos clandestinos. Proposições fotográficas para o deslocamento de hábitos**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/>>. Acessado em 21 de abril de 2014.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BISHOP, Claire. **Participation**. Londres: The MIT Press e Whitechapel Gallery, 2006.
- _____. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Verso: Londres, 2012.
- _____. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí 11**, tradução Milena Duarte. Disponível em: <<https://revistatatui.com/revista/tatui-12/claire->

bishop>. Acessado em 17 de outubro de 2012.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência in **Revista Brasileira de Educação**, n.19. São Paulo, p.20–28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2011.

_____. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CARVALHO, Raquel Salomão Utsch de. **Relatos de experiências urbanas no Canal Motoboy: Um estudo sobre as mediações sociotécnicas do coletivo brasileiro da rede Megafone.net**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em

<http://www.megafone.net/INFO/files/pdf/2009_rael_salomao.pdf>. Acessado em 11 de maio de 2013.

CAUQUELLIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo : Martins, 2005.

_____. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo : Martins, 2008.

DE DUVE, Thierry. When form has become attitude – and beyond (1994) in JONES, AMELIA. **A companion to contemporary art since 1945**. Malden: Blackwell, 2005, pp. 19-31.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Reptição**. São Paulo: Graal, 2009[1988].

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador in BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESCOBAR, Ticio; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Três Fronteiras**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 8ª ED.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer in **The Return of the Real**. Cambridge:

The MIT Press, 1996

FREELAND, Cyntia. **But is it art?** Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2001.

GROYS, Boris. A genealogy of participatory art in FRIELING, Rudolf (org.). **The Art of Participation – 1950 to now**. São Francisco: San Francisco Museum of Modern art, 2008.

HEINICH, Natalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Revista Porto Arte, V. 13, Nº 23, pg. 137 a 147. Porto Alegre, maio de 2005.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art**. Nova Iorque, Jorge Pinto Books, 2011.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces: Community + Communication in modern art**. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2004.

_____. **The pedagogical return in contemporary art**. Disponível em <<http://www.grantkester.net/>>. Acessado em 22 de novembro de 2011.

_____. Colaboração, arte e subculturas in **CADERNO Videobrasil 02 – Arte, Mobilidade e Sustentabilidade**. São Paulo: Associação Cultural Video Brasil, 2006. pg. 11 a 35.

KWON, Miwon. **One place after another: Site-Specific art and locational identity**. Cambridge: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LIPPARD, Lucy L.; CHANDLER, John. The dematerialization of art in ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: an critical anthology**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

LOPEZ, Ana Laura. **Night Time**. Londres: This Is Unbound, 2009.

LOPEZ, Ana Laura. **Living together: the artist as neighbor**. London Arts School. Tese ainda não defendida e sem publicação.

LUERSEN, Paula Cristina. **Ação do público como instauradora da obra: propostas participativas em arte contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2012. 114 f. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/tede/>>. Acessado em 21 de abril de 2014.

MACÊDO, Lucíola Freitas. O fracasso do sentido em psicanálise. **Opção Lacaniana**

- online nova série**, Ano 3, Número 8, julho 2012. Disponível em <<http://www.opcaolacianiana.com.br>>. Acessado em 15 de maio de 2014.
- MIGLIORIN, Cezar. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** **Revista Cinética**, 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/nbpbasbaum.htm>>. Acessado em 16 de novembro de 2012.
- NANCY, Jean-Luc. **The Inoperative Community**. Mineapolis: University of Minnessotta, 1991.
- NARDIM, Thaise. **As atividades de Kaprow: antes de agir, obras de viver**. Revista Valise, Porto Alegre, Volume 1, Ano 1, Numero 1, julho de 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/19892/12804>>. Acessado em 6 de maio de 2013.
- PURVES, Ted (org.). **What we want is free. Generosity and exchange in recent art**. Albany: State University of New York, 2005.
- _____ ; THACHER, Sarah. (orgs.) **Reverly and risky: Approaches to social practice, or Something like that**. San Francisco: California College of arts, 2007. Catálogo.
- QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org (Editora 34), 2009, 2ª edição.
- _____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. **O mestre ignorante – Cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a.
- _____. The Aesthetics Revolution. **New Left Review**. Londres, Março-Abril, pg 133-151, 2002b.
- ROMO, Sebastián. **ATELIER ROMO mérida,yucatán**. Mérida: Unas Letras, 2011.
- _____. **ATELIER ROMO Estudio extendido**. Cidade do México: Casa Vecina Publicaciones, 2011.
- SAAVEDRA, Ana Maria; ALARCÓN, Luis (orgs.). **Galeria Metropolitana 2004-2010....** Santiago de Chile: Galeria Metropolitana, 2011.
- SANTOS, Eliezer Muniz dos (org.). **Coletivo canal*MOTOBÓY**. São Paulo: Aeropolano, 2009.
- SHOLETTE, Gregory. **Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise**

Culture. Nova Iorque: Pluto Press, 2011.

THOMPSON, Nato (org.). **Living as form: Socially engaged art from 1991-2011.**

Cambridge/Nova Iorque: MIT Press/Creative Time, 2012.

WASEM, Marcelo Simon. **Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária.**

Florianópolis: UDESC, 2008. Disponível em <<http://www.tede.udesc.br/>>. Acessado em 23 de abril de 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ANEXOS

ANEXO A

Encontro com Ana Laura López de La Torre e Carla Borba, 10 de novembro de 2013

“Desde que a Ana chegou, anunciei: preciso fazer uma entrevista contigo. Marcamos ao longo dos últimos 4 dias dois possíveis horários, um ela não podia e o outro eu não pude. Daí que morreu a ideia de entrevista, mas o exercício de convivência com a Ana é um constante aprendizado. Sempre está fazendo uma leitura de alguma situação, de alguma pessoa, de algum encontro.

Aí, eu fui levar a filha da Ana para ficar com a Mônica (Hoff), assim ela poderia ir para o Rio de Janeiro participar de seu segundo simpósio dos três que tem esta semana. Pedimos uma pizza. Carla (Borba) quer falar sobre o Conversas de Campo. Para ela foi importante o projeto, já que foi coordenadora, que saia da cidade de Porto Alegre e se aproximava dos mais diversos tipos de pessoas, sempre ligadas a uma temática da sessão. A aproximação com as mais diversas pessoas lhe deixou uma dúvida de como construir esta narrativa, de como dividir com os outros estas histórias. Conta a história de uma artesã, simples e que fala errado, que tem uma criação no campo e vive de extração de cipós e fibras do mato próximo à sua casa. O que surpreendeu a ela foi a força da mulher, que ainda sendo mãe, conseguia levar seu filho para o meio do mato, deixando a criança em meio à natureza enquanto subia em árvores e retirava o que lhe dava sustento.

Ana conta que conheceu um senhor em uma ação, simples, um trabalhador do campo, que acabou de ter por hábito o acesso ao e-mail na biblioteca da cidade para poder manter contato com ela e manter-se informado de suas ações. Era surpreendente, mas vira e mexe estava lá o senhor participando de alguma atividade, mesmo com a idade avançada, a possível dificuldade de traslado (morava longe). “É uma questão de memória que nos coloca conectados ao outro”. Dado a idade avançada do senhor e não ter recebido mais e-mails, ele possivelmente havia morrido, mas seria improvável dela saber de verdade. Carla se pergunta se deveria voltar aos lugares. Para ela as conversas trouxeram diferentes narrativas tão potenciais de possíveis desdobramentos e trabalhos, que não sabe como organizar isso de uma forma mais sistêmica. Vamos para a sala com as meninas. Ali, Ana diz que é importante escolher como nos colocamos com relação à memória, pois às

vezes é mais importante descrever o que a gente lembra. Aquilo que não está ali ou é uma coisa que não nos interessou ou que nos passou despercebido em algum dos encontros. “As relações acontecem, elas florescem ao longo da vida, não tem que ter algum objetivo. As vezes, alguém que a gente conhece há tempos passa a ter importância, volta na sua história. É uma questão de estarmos presentes!”. Conta de uma amiga em Porto Alegre, a quem nunca anuncia que estará de visita à cidade, mas sempre a visita e que este encontro é sempre bom.”

ANEXO B

Bando de dados de práticas colaborativas e participativas

A ideia de organizar um banco de dados de práticas que tinham em sua estrutura a colaboração e a participação surgiu ao longo da pesquisa ao perceber que seria possível, posteriormente, pensar sobre elementos comparativos sobre estas práticas. Outra coisa que me chamou a atenção foi o uso repetidos de alguns autores de algumas destas ações. A estrutura do banco de dados foi sendo organizada a partir dos projetos e estes iam indicando que elementos eram interessantes de destacar, de participação e colaboração ou de metodologias interessantes e que não tinha visto em outros lugares.

Além da data, local e artista (ou grupo) responsável pelas ações, parcerias e desdobramentos foram adicionados. Como forma de poder voltar a eles, também organizei um espaço de referências, para saber as descrições que haviam sido adicionadas vinham. E, em um terceiro momento, comecei a buscar na internet mais informações sobre os projetos, pois alguns falham em dados mais básicos, como datas e local de realização.

Uma coisa interessante é que, em geral, os autores destacam o que lhes interessa dos projetos, ignorando certos elementos. Por exemplo, o projeto *Touch Sanitation*, de Mierle Laderman Ukeles é tratado de formas muito diferentes pelos três autores que a citam. Somente na terceira descrição do projeto, feito por Grant H. Kester, é que entendi do que se tratava a ação: a artista percorreu durante quase um ano a cidade de Nova Iorque agradecendo pessoalmente os funcionários do departamento de limpeza da cidade por seu trabalho. É possível que o trabalho seja uma referência contextual nas formações acadêmicas dos Estados Unidos o trabalho da artista pela forma mais superficial com o qual foi tratado por Lucy Lippard e Maria Lind.

O banco de dados será apresentado por ordem cronológica do início da ação. Alguns trabalhos continuam ativos e foram identificados com um asterisco (*) e outros não consegui a referência de datas, sendo identificados com dois asteriscos (**).

Tempo		Título	Artistas / Grupos envolvidos	Locais	Ação				Referência
Início	Fim				Descrição	Demais envolvidos	Obs	Desdobramento	
1913		Grande Serata Futurista	Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo	Itália	participação em sarau		(9 de março)		Bishop, Artificial Hells
1921		Excursão a Saint Julien-le-Pouvre	Dada	Paris	considerada a "primavera" Dada	André Breton, Tristan Tzara, etc.	(14 de abril)		Bishop, The social turn / Bishop, Artificial Hells
1967		When Attitudes became form	Harald Szeeman	Bern	exposição de arte conceitual considerada a primeira do tipo	diversos artistas (como Carl Andre, Brece Nauman, Joseph Kosuth)	(março-abril 1967)	Seminário sobre história da exposições (set 2009 Barcelona – Yves Aupetitallot) / Expo com meso nome em São Francisco em 2012	
1970		The act of drinking beer with friends is the highest form of art	Tom Marioni	São Francisco	o artista convidou 16 de seus amigos para tomar cerveja em uma noite no museu. Os restos do encontro são deixados como obra para serem vistos pelo público.	MOCA (Museu de Arte Conceitual)	o artista assinou o trabalho como Allan Fish	Depois deste encontro, artista e amigos transformam o espaço em um bar, oferecendo cerveja aos visitantes e deixando os restos como obra – FREE BEER (1970-1979) / (Tiravanija?)	Frieland, The art of participation
1971		Food	Matta-Clark	Nova Iorque	restaurante que serve como espaço de arte colaborativa				Lind in Purves, What we want is free
1976			Kollektivnye Deistvia (K/D)	Moscú	geradores de atividades participativas com outros artistas e comunidade de relatos e experiências estéticas / consideravam seu processo como criação a partir de um corpo comunal				Bishop, Zones of indistinguishability
1976		Appearances	Collective Actions Group	Moscú	grupo de pessoas atendem às instruções do grupo de espera à uma aparição em um campo com neve	Monastyrsky, Lev Rubinstein, Georgii Kizevalter e mais de 30 pessoas	o grupo realiza cerca de 10 destas sessões de espera e aparições até os anos 80		Bishop, Zones of indistinguishability
1977		Crossroads Community (The Farm)	Bonnie Ora Sherk	São Francisco	Performance de escala-vida de ocupação rural / ocupação de espaços simultâneos / Ocupação de zona comprada pela cidade para processos artísticos				Theories and documents of contemporary art (pg. 738)
1978		Touch sanitation	Mierle Laderman Ukeles	Nova Iorque	Trabalho com 8.500 trabalhadores do departamento de limpeza por 11 meses em que a artista foi agradecer a cada um por seu serviço / exploração em pequena escala de nossas associações com nossos dejetos e lixo	Depto de Limpeza de NY, John Malpede, Newton e Helen Mayer Harrison			Lippard, Mirando al redor / Lind, The Collaborative Turn / Kester, Conversation Pieces
1979		Pictures	Collective Actions Group	Moscú	grupo de pessoas atendem às instruções do grupo de espera à uma aparição em um campo com neve / desta vez com a participação de dois grupos: um realiza a ação e outro faz a espera			(fevereiro 1979)	Bishop, Zones of indistinguishability
1979		International Dinner Party	Suzanne Lacy e Linda Pruess	São Francisco	as artista organizam um jantar que dura 24 horas e tem a participação de mais de 2.000 mulheres ao redor do mundo. As artista articularam que estas casas ao redor do mundo receberem jantares e, ao longo de sua execução, as mulheres mandavam telegramas para contar sobre os encontros e estes eram indicados em um grande mapa mundi.	Museu de Arte Moderna de São Francisco		(14 de março)	Frieland, The art of participation
1980		Apt-art	Nikita Aleskeev		uso de apartamentos como espaços de exibição de arte (e como forma de driblar a censura de agente políticos)				Bishop, Zones of indistinguishability
1984		Whisper, the waves, the wind	Suzanne Lacy	La Jolla					Kester, Conversation Pieces
1987		The Crystal Quilt	Suzanne Lacy	Mineápolis	430 mulheres mais velhas discutem sobre seus desejos, esperanças e vontades e sobre envelhecimento				Lind, The Collaborative Turn / Kester, Conversation Pieces

1988	1989	Homeless vehicle in NY	Krzysztof Wodiczko	Nova Iorque	Exibição pública de obra que se parece com uma casa de metal em pequena escala e que abriga uma pessoa		Considerada por Deutsche como uma forma de refletir sobre a cidade / Para mim, só mais uma obra em espaço público		Deutsche, Architecture of the evicted
1990	1992	Untitled	Rirkrit Tiravanija	Nova Iorque	Artista cozinha no espaço da galeria e deixa detritos do encontro como obra / Constrói uma cozinha como um refugiado e promove ação de confraternização entre os convidados		Bienal de Veneza / Galeria 303 NY / Galeria XX		Downe, An Ethics of engagement / Bishop, Antagonism and Relations Aesthetics
1992	1995	FLOOD	HaHa Group	Chicago	articulação entre comunidade e ongs de apoio a AIDS para aquisição de voluntários				Lind in Purves, What we want is free / Thompson, Life as form
1992	2003	Magdalena Oil Spill	Ala Plástica (Babich e Meitin), Argentina	Rio de la Plata	Registro de impacto de acidente ecológico (derramamento de óleo) e encontros para discutir impactos e lixeira do local	Junqueros (agricultores locais), naturalistas, ativistas locais, jornalistas		Criação de material sobre o processo / ação judiciária contra a Shell favorável a região de uso de 35 mi para a limpeza do local	Thompson, Life as form / Kester, Conversation Pieces
1992		The year of the White Bear (The undiscovered Amerindians Visit Madrid)	Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco	Madrid	performance de três dias em que artistas vivem em uma jaula em praça pública como autênticos espécimes das Américas que estão sendo devolvidos aos colonizadores				Lippard, Mirando al redor
1993		Dinner at Jane's	Suzanne Lacy						Jacob in Purves, What we want is free
1993		Tele Vecindario: Street Level Video	Inñigo Manglano Ovalle	Chicago	programa instalado em espaços públicos que treina em habilidades técnicas e críticas jovens e, ao mesmo tempo, funciona como uma instalação pública.				Kester, Conversation Pieces / Jacob in Purves, What we want is free
1993		The rules of game		Estocolmo	a partir de um jogo de bilhar e do mapa da cidade, um grupo de artista trabalha em um local determinado na cidade a partir do jogo.		a partir das intervenções e atividades realizadas, o grupo organiza um ônibus, chamado 993 que passa a "visitar" os espaços da cidade, sendo depois incorporado pela administração municipal.		Svensson in Purves, What we want is free
1994	*	NBP	Ricardo Basbaum	Variado	1 - Você gostaria de participar de uma experiência artística 2 - eu-você		1 – objeto passa um período com participante para a criação e registro de uma experiência artística 2 – dinâmicas de interação com pessoa vestidas com camisetas escritas "eu" e " você"	Domínio de Intercambio, 2007 (1) – objeto em disponibilidade para a comunidade na Galeria Metropolitana	Membranosa / Basbaum, Diferenças entre nós e eles (1 e 2)
1994		"Boat colloquies"	WochenKlausur	Zurique	em um abrigo de auxílio a mulheres viciadas em drogas, são realizadas conversas sobre socialização, economia e comunidade				Lind, The Collaborative Turn / Kester, Conversation Pieces
1994		The roof is on fire	Suzanne Lacy	Los Angeles	discussão na comunidade local entre 220 adolescentes e policiais sobre questões de estereótipos e racismo				Lind, The Collaborative Turn / Kester, Conversation Pieces / Becker in Thompson, Life as Form
1995	*	Nexus Architecture	Lucy Osta	Johanesburgo	espaço de ensino para as pessoas desempregadas de habilidade em moda e discussão de solidariedade coletiva		realizado em outras cidades		Bishop, The social turn
1996		Conversations in the Castle	Maria Lind		encontros realizados com participação de vários artistas, grupos e instituições que tratam de pedagogia e social nos seus fazeres artísticos				Lind in Purves, What we want is free

1997		Hotel Fuentes de Ebro	Laura Almarcegui e Begona Movellan	Fuentes de Ebro, Espanha	Uso de estação de trem abandonada como hotel gratuito temporário		Espaço foi cedido para artistas como de exibição temporária / Almarcegui fez pesquisa anterior em várias cidades para organização de ocupação	O espaço contínuo a ser usado pelo moradores da cidade como centro comunitário	
1997	*		Oda Projesi	Istambul	no espaço sede do grupo, são realizados seminários e workshops com a comunidade / espaço de mediação social e comunal		"melhores artistas que Hirschhorn pois dão o mesmo status para si e para seus colaboradores! (Lind in Bishop, The social Turn)		Bishop, The social turn / Lind, The Collaborative Turn
1998		Cinema for the unemployed	Aleksandra Mir						Bishop, The social turn
1998	*	Mejor Vida Corp.	Minerva Cuevas	Cidade do México	plataforma a partir da qual a artista realiza intervenções sócias espaciais e também ações de cunho comunitários. Reflete sobre a estrutura capitalista da nossa sociedade a partir de oferecer bens de graça para atacar certas empresas ou companhias.				Frieland, The art of participation
1999	*	Museu de la Calle	Cambalache Colectivo	Bogotá	com um carrinho de madeira, coletivo de artistas organiza um pequeno mercado de pulgas itinerante.		não é fixo na cidade.		
1999	*	No Ghost Just a Shell	Pierre Huyghe e Philippe Parreno	Paris	rede de colaboração entre amigos para trocas de interesses e serviços como forma de burlar consumo e mercantilização				Lind, The Collaborative Turn
1999		Tenantspin	Superflex	Liverpool	estação de TV pela internet para população de terceira idade				Bishop, The social turn / Kester, Conversation Pieces
2000		160 cm Line Tattooed ou Four People	Santiago Sierra	México DF	artista tatua linha em quatro pessoas		mais um deslocamento técnica para espaço (ou no caso, pessoas) / sem sentido relacional, mas questiona a ética da arte contemporânea / mais como técnica de documentação de ação de relação com as pessoas	Feito anteriormente em Havana, 1999 / 2001 – Bienal de Veneza: Persons paid to have their hair dyed	Downe, An Ethics of engagement / Bishop, Antagonism and Relationals Aesthetics
2000		LAND	N55	Variado	artista recebem doações de terra que são reativadas como espaços públicos para suas comunidades.			Ilha no norte da Noruega; Jutlândia na Dinamarca; Santa Fé e Chicago nos EUA	Larsen in Purves, What we want is free
2001	2004	De Strip	Jeanne van Heeswijks	Rotterdam	centro comercial abandonado é transformado pela comunidade em centro cultural				Bishop, The social turn
2001		A-Portable Floating	Atelier Van Lieshout		clínica de aborto flutuante				Bishop, The social turn
2001		The Battle of Orgreave	Jeremy Deller		reencenação de greve de mineiros de 1984 por um dia				Bishop, The social turn / Thompson, Life as Form
2001		The Baudouin experiment	Carsten Holler	Bruxelas	ocupação do Automium para relembrar o dia em que o rei abdicou por um dia para protestar a não aprovação de lei sobre abortos				Bishop, The social turn
2001		The Routes		Belfast	diálogos entre artistas e motorista de ônibus, fotógrafos, filósofos que foram desdobrados em projetos de arte públicas, filmes, exposição				Kester, Conversation Pieces
2001	*	Work rooms	Torolab	Variado	trabalho com equipes de instituições de artes e museu, transformando-os em atores diversos no espaço (guarda trabalham como Dj's, funcionários da limpeza contam histórias)			foram executados mais de 5 destes projetos nos EUA	Frieland, The art of participation
2002		When faith move mointains	Francis Alÿs	Lima	Grupo de pessoas "move" uma montanha ao longo de uma dia através de mover com pás o topo do morro	Moradores locais	Vídeo e publicação		Thompson, Life as form / Downe, An Ethics of engagement / Bishop, The social turn
2002		Bataille Monument	Tomas Hirschhorn	Kassel	construção e manutenção de centro comunitário	comunidade local	Documenta XI / "Impacto de relação com comunidade local, mas provocando o "efeito zoológico" com a comunidade para os visitantes do evento" - Bishop		Downe, An Ethics of engagement / Bishop, Antagonism and Relationals Aesthetics / Bishop, The social turn

2002		Radio Ld'A	Lincoln Tobier	Aubervillier	trinação, organização e execução de programa de rádio comunitário				Bishop, The social turn
2002		The Refugee Calendar	Jens Haanings	Finlândia	produção de um calendário com fotos de refugiados em situação de espera de autorização de estada				
2003			WochenKlausur	Viena	construção de oficinas com ex-viciados sobre reciclagem e sustentabilidade	Anton Proksch Institute			Downe, An Ethics of engagement / Lind, The Collaborative Turn
2003		Do you want an audience?	Annika Eriksson		espaço de comunicação de habilidade e e ideias em feira de arte		Frieze Art Fair		Bishop, The social turn
2004	2005	Toma de terreno I e II	Galeria Metropolitana	Santiago	a partir da parcerias com artista e com canal de TV local, um terreno abandonado é ocupado para concepção e instalação de obras (com preferência para que sejam construídas com materiais que as pessoas encontrem no caminho até lá)				Cat. GalMet 2004-2010
2004		24h Foucault	Tomas Hirschhorn						Bishop, The social turn
2004		Diário de bicicletas e aquiarelas	Helmut Batista e Ducha	Santiago	o exercício do diário de bordo relata para a comunidade de Pedro Aguirre Cerda o caminho dos artistas desde o Rio de Janeiro e as estradas até chegarem ali				Cat. GalMet 2004-2010
2004		Musée Précaire	Tomas Hirschhorn						Bishop, The social turn
2004		Social Parade	Jeremy Deller	San Sebastian	parada de organizações sociais	mais de 20 associações em San Sebastian			Bishop, The social turn
2005		Alli hay alguien o algunos	Carlos Capelán	Santiago	exercício de desmaterialização e materialização do Post Colonial Liberation Army como forma de reconstruir uma memória do que se passou na cidade antes da ditadura				Cat. GalMet 2004-2010
2005	2006	Finding Shelter	Ananda Herman / colab. Com The Wastern Neighborhoods projects	Oakland	Exibição de videos, cartas e histórias geradas a partir de aproximação com 15 famílias sobreviventes ao Furacão Katrina / Exibição		(setembro 2005 – abril de 2006)		Reverly and Risky
2005		Construction Site	Temporary Services	Los Angeles	vizinhança improvisada em parque de diversões abandonado				Bishop, The social turn / Lind, The Collaborative Turn / Kester, Conversation Pieces
2006		Efecto Afecto	Claudia del Fierro	Santiago	interação entre coletivos de mulheres para a construção de um arquivo sobre a feminilidade local				Cat. GalMet 2004-2010
2008		Residuos Urbanos Sólidos	Basurama	Madrid	a partir da atividade de grupo que lida com resíduos sólidos desde 2001, aplicam suas metodologias de reuso de materiais para a construção de aparelhos e estrutura urbanas.			realizado na Palestina e em Buenos Aires.	Thompson, Life as form
2008		Automatic for the people	MTAA (M. River e T. Whild Art Associates)	São Francisco	com base em processos de performance, a dupla designa ao público escolha estruturais de como e onde devem acontecer suas performances. O público também participa trazendo elementos seus (como músicas e figurinos) para os trabalhos				Frieland, The art of participation
2009	*	Atelier Romo	Sebastian Romo						
2010	*	Conflict Kitchen	Jon Rubin e Dawn Weleski	Pittsburg	restaurante de comidas para levar de rua que se organiza em torno de cardápios definidos a partir de países em conflito com os EUA. Organizado como um projeto de arte da universidade de Pittsburg, vai alternando cardápios de acordo com as situações políticas de cada momento como uma forma de fazer o público pensar sobre estes países além da questão de conflito.				http://conflictkitchen.org/

2011	*	Immigrant Movement International	Tania Bruguera	Nova Iorque	em espaço que funciona como um escritório, a artista opera um espaço comunitário que atua junto a imigrantes, com formações sobre seus direitos e articulação de atividades culturais.				
2012		ColabPoa		Porto Alegre	artistas das áreas das artes visuais, audiovisuais e música ocupam o espaço da Usina do Gasometro para criação de trabalhos coletivos			(dezembro)	Bulhões, O mundo hoje é muito perigoso para quem não tem utopia
2012		Going Public	ENPAP	Bilbao	seminário sobre contação de histórias e história oral como exercício artístico em arte socialmente engajada			(março 2012)	
2012		Institutions by artists		Vancouver	seminários de 3 dias sobre artistas como organizadores de instituições			(outubro de 2012)	
2012		Praça de Alimentação Pública	Opavivará	Rio de Janeiro	Ocupação da Praça Tiradentes como espaço de trocas com a comunidades / Programação Cultural / Conversas / Deambulações	comunidade local	possuem impresso com programações dos encontros e texto sobre ocupação do espaço público	(maio-junho 2012)	edições opa 1, 2 e 3
2012		Conversando na cozinha – Encontros de coletivos	Belos 70	Curitiba	encontros de coletivos para conversas / prática estética e memória afetiva				Bulhões, O mundo hoje é muito perigoso para quem não tem utopia
2014		Risk: Empathy, Art e Social Practice	Glass Curtain Gallery	Chicago	mostra e seminário				Lind, The Collaborative Turn
**	2004	Rwanda Healing Proect	Barefoot Artists		Reconstrução de estima comunitária, espaço e uso de espaços comunitários após guerras de milícias locais	Comunidades locais / universidades EUA / financiamentos internacionais		Transformações de locais como zonas de arte pública	Thompson, Life as form
**	2010	Time/Bank	Julieta Aranda e Anton Vidokle		Negociação de tempo (para realização de atividades ou tarefas) através de um banco de tempo	Comunidade de artistas (1500 pessoas)	Modo alternativo de economia		
**		Activities	Allan Kaprov						Kester, Conversation Pieces
**		Better Life for rural woman	Littoral	Inglaterra	espaço de arte rural e comunitária	Toro Adenerian Kane (Mama Toro)			Kester, Conversation Pieces
**		Chickens	Bidget Bernhardt		Julgamento de raças de galinhas locais e troca de informações entre produtores e reprodutores / uso de espaço de galeria para encontros /; encontros como obra	Produtores locais de galinha / agricultores	Slow food / agricultura local	Formação de rede para trocas de experiências entre agricultores e produtores	Reverly and Risky
**		Funk Lessons	Adrian Piper						Lind, The Collaborative Turn
**		Great wall of Los Angeles	Judith Baca	Los Angeles	reúne grupos de adolescentes de diferentes origens para criar um mural sobre a história não-branca da Califórnia				Lippard, Mirando al redor
**		Land Mark	Allora y Calzadilla	Ilha Viesques, Porto Rico	Fornecimento de equipamento para marcação de passagem humana em zonas de testes químicos realizados pelos EUA como forma de desobediência civil	Grupos ativistas da ilha			Thompson, Life as form
**		Methodologies of failure: evaluation practices for socially engaged art	Justin Langlois		lista de pergunta acerca da arte socialmente engajada que funciona como um manual para execução de projetos				
**		Open Library	Clegg & Guttmann	Graz e Hamburg	criação de bibliotecas comunitárias				Lind, The Collaborative Turn
**		Park Fiction		Hamburgo	"produção colaborativa de desejos" / artista e comunidade ocupam espaço da cidade que está sendo especulado para a construção de um grande condomínio				Lind, The Collaborative Turn / Laddaga, Estética da Emergência
**		Percheron Parade	Noble Ladd e Anne Devine	São Francisco	Fechamento de espaços de transito de carro com parada publica de pessoas e cavalariços para evidenciar espaços para população caminhar	População local / autoridades locais (para liberações)			Reverly and Risky

**		Pinboard Project	Liam Gillick		mural expões instruções de uso do mural e do espaço				Bishop, Antagonism e Alacreatina Aesthetics
**		Project Row Houses	Rick Lowe	Houston	ONG para artes e cultura que promove execução de casa populares e reflexão sobre comunidade				Rana, Note Toward a Non-Antropocentric Social Practice / Kennedy, Outside de Citadel: social practice art / Lind, The Collaborative Turn
**		Prototype Erasmus Table #2	Liam Gillick		mesa que contem pesquisa do artista para o livro Erasmus is late e funciona como uma arquivo de passagem das pessoas pela obra				
**		Proyecto Venus	Roberto Jacoby	Argentina	criação de uma moeda que era trocadaq entre a comunidade artística local (chegando a 500 participantes)		fim dos anos 90		Canclini, Geopolítica del Arte / Laddaga, Estética da Emergência
**		Solid Sea	Multiplicity		mapeamento dos deslocamentos migratórios no mar Mediterrâneo				Laddaga, Estética da Emergência
**		Speak Up LA!	Ananda Herman / colab. Com Katina Papsen	Los Angeles	3 dias de microfones abertos para manifestações de locais e ativação de espaços públicos degradados	Outpost Centr of Contemporary art / moradores dos locais			Reverly and Risky
**		The artist is present	Marina Abramovic	Nova Iorque	performance em que a artista senta e observa seus observadores				Thompson, Contractions of time
**		The Land	Rirkrit Tiravanija	Tailândia	espaço que trabalho com arte, comunidade e bioconstrução				Laddaga, Estética da Emergência
**		Three weeks in May	Suzanne Lacy						Lippard, Mirando al redor
**		Time Landscape of New York	Alan Sonfist						
**		West meets East	The art os change (Leeson and Dunn)		em sessões de conversa imigrantes bengali e outros provenientes da comunidade local falam sobre suas culturas, diferenças e preconceitos				Kester, Conversation Pieces
**			Allora y Calzadilla	Tiza(Lima), Paris e Nova Iorque	"Quadro-negro" coletivo para escrita de manifestações públicas	Aberto ao público / Espaços públicos	Em Lima, foram colocados em frente a edifícios do governo		Thompson, Life as form
**			Artist Placement Group	Inglaterra					Kester, Conversations Piece
**			Critical Art Assemble						Lind, The Collaborative Turn
**			DIY				"tecnocrata hacktivismo para capitalistas hippies, pseudo-contracultural imperialismo"		Lind, The Collaborative Turn
**			Feminist Stidio Workshop (FSW)				fundado por Suzanne Lacy		Lind, The Collaborative Turn
**			Group Material	Nova Iorque					Lind, The Collaborative Turn
**			Guerilla Girls						Lind, The Collaborative Turn
**			Huit Facettes	Senegal					Kester, Conversation Pieces
**			Incubate	Chicago	administradores radicais de arte				Thompson, Contractions of time
**			IRWIN	Ljubliana					Lind, The Collaborative Turn
**			Jay Koh						Kester, Conversation Pieces
**			Maurice O'Connel	Irlanda					Kester, Conversation Pieces

**			MuF	Londres					Kester, Conversation Pieces
**			Ne pas prier	Paris					Kester, Conversation Pieces
**			Radek Community	Moscou					Lind, The Collaborative Turn
**			Women down the Pub	Copenhagen					Lind, The Collaborative Turn