

PRÁTICAS COLABORATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: PROCESSOS CRIATIVOS CRÍTICOS E TENSIONAMENTOS POLÍTICOS

José Cirillo – Universidade Federal do Espírito Santo

José Luiz Kinceler – Universidade do Estado de Santa Catarina

Luiz Sérgio de Oliveira – Universidade Federal Fluminense

Cenário esboçado: práticas colaborativas e tensionamentos políticos na arte

As práticas colaborativas na arte são um fenômeno contemporâneo de tamanha magnitude cuja presença não se pode desconhecer ou ignorar. A proliferação dos coletivos de artistas, o desencanto com a produção de objetos artísticos orientados para o mercado, projetos de arte que visam dificultar sua inserção no sistema institucional, além da articulação entre arte e ativismo em ações de teor político são características que situam essas práticas artísticas, de caráter colaborativo e político, que buscam se posicionar, vigorosamente, distantes da produção de arte alicerçada no tripé artista – objeto artístico – mercado / instituições.

O modelo de criação e de produção de arte centrado no artista parece em crise – tal qual, o modelo moderno de subjetividade centrada em uma existência excessivamente particularizada de sujeito. Diante das práticas colaborativas, que favorecem a emergência de outro modelo assentado sobre novos elementos e novos parâmetros que valorizam a interação, o diálogo e a negociação, esse modelo está a ruir vertiginosamente. Nas ações colaborativas, a noção de obra de arte é tensionada em práticas que preconizam a ênfase no processo e na fluidez dos encontros, e que relegam o objeto / produto do gesto ou da ação artística a uma condição secundária – se ainda pudermos pensar em modelos hierárquicos nessas práticas, mas de modo didático, ainda parece ser mais fácil explicar e compreender esse outro processo de produção, fricção e fruição da arte na contemporaneidade se, metaforicamente, nos remetermos a modelos hierárquicos para imprimir um pouco de clareza nesse outro conceito que se consolida.

O próprio artista parece experimentar certa perplexidade diante do que vê de si mesmo ao perceber-se envolto por novas funções que se sobrepõem àquela tradicional, a de criador – e mesmo, vendo-se despir da aura de criador uníssono de seu universo. Neste novo ce-



nário, o artista também se apresenta como propositor, articulador e mediador, para citar algumas de suas novas atribuições. No entanto, ao confrontar essa nova representação de si, o artista muitas vezes parece relutar diante de situações que desafiam sua identidade, sua percepção social e seus valores culturais.

O fenômeno das práticas colaborativas, ramificado em eixos que englobam as práticas dos coletivos de arte, da arte ativista, da arte política, algumas formas da arte pública etc., oferece-se como campo fértil para reflexões e debates acerca do escopo e dos compromissos que envolvem o cotidiano da arte e do artista em seu processo criativo. Um fenômeno que gera incertezas e interrogações sobre as instituições de arte, desafiadas a alargar sua capacidade de acolhimento de proposições artísticas; sobre a crítica de arte, que busca melhor se aparelhar para um debate franco e propositivo acerca dessas práticas; sobre o próprio artista, que parece paralisado diante de um espelho que reflete uma imagem de si mesmo que ele não reconhece/admite; sobre as instituições de ensino, instadas a buscar meios para a formação desse novo artista, entre outras questões a desafiar nossa compreensão supostamente consolidada da natureza da arte e do ato criador.

1º ATO: Simultaneidades afetivas e o desejo do outro no Morro do Palácio

Parcela expressiva da produção artística emergente a partir dos anos 1990 tenta focar no real, em um real que está além do representável, recorrendo para tanto a processos de arte pública em sua forma colaborativa. Ao mesmo tempo, reconhece-se uma conjuntura histórica dominada pelo capital globalizado que catalisa o poder na direção da produção de imagens estimuladoras do consumo, em detrimento de pautas existenciais calcadas em valores humanos, ecológicos e ambientais. Neste cenário, o jogo representacional da arte passa a construir um novo paradigma no qual o ato criativo possa ser compartilhado, no qual o público possa atuar em simultaneidade afetiva na construção de propostas capazes de provocar transformações no real.

Enquanto isso, o artista, agora mediador de múltiplos desejos – inclusive os seus –, passa a costurar relações com referentes de diferentes campos de saber. Como resultado de múltiplas articulações entre arte, ciência e filosofia, posturas dialógicas fazem com que o convívio seja intensificado. O encontro criativo gerado pela arte em sua forma colaborativa procura promover a esfera pública como ficção modelar na qual a criatividade se materializa em relações verdadeiramente humanas.

Iniciar uma proposta de arte colaborativa a partir de uma plataforma de desejos compartilhados exige que se esteja aberto e disposto a vivenciar discontinuidades durante encontros



tramados em situações inesperadas nas quais o desejo do outro possa ser materializado. Esta postura exige que sejam ativadas, pelo artista mediador, dinâmicas de pertencimento, flexibilizadas a ponto de fazer com que os saberes dos propositores e os dos participantes se desloquem de suas zonas de conforto e confrontem o desconhecido diante de uma realidade que necessita urgentemente ser reinventada. O processo criativo se apresenta como uma oportunidade a ser compartilhada de forma lúdica e, principalmente, solidária.

Novos acontecimentos e novas possibilidades vão emergindo de acordo com a emergência do desejo do outro que deve ser vivenciado de forma integral em contaminação criativa, afetiva e solidária. Aceitar, escutar, assumir, percorrer os desvios que se apresentem é ir ao encontro do desconhecido, das fraturas da incerteza, ao encontro de vivências que se multiplicam em outras inúmeras possibilidades, em deslizamentos e entrelaçamentos de saberes. Instaurados na convivência, esses processos catalisam a produção de uma subjetividade ativa e complexa, além de criarem condições para que a prática criativa seja compartilhada e aceita como risco.

Diante do desejo, talvez o mais difícil seja admiti-lo, seja exteriorizar aquilo que desejamos, o que, muitas vezes, se complexifica pelo fato de o desejo ainda se encontrar no território do irrepresentável, mesmo que com a potencialidade de vir a ser materializado neste mundo que nos toca viver. Neste sentido, o processo criativo se expande em manifestações nas quais as táticas artísticas empregadas acentuam o convívio, o encontro, o diálogo e a participação político-colaborativa como atitudes urgentes e necessárias no campo da arte. Isso significa viver no fio da navalha; isso significa dizer que necessitamos entrar em estado de contaminação afetiva e solidária com o microssocial, necessitamos estar abertos para conviver, para aprender a viver juntos na troca de experiências em um espaço dialógico.

A noção de simultaneidades afetivas vem sendo construída a partir de propostas de arte colaborativa agenciadas desde a realização do projeto das *Hortas Verticais na comunidade do Morro do Palácio*, no bairro do Ingá, cidade de Niterói, Rio de Janeiro (2010), projeto que, por sua vez, teve continuidade na proposta *Hortas Verticais na Revolução dos Baldinhos* no bairro de Monte Cristo, Florianópolis, Santa Catarina, a partir do entendimento de como vivenciamos o jogo representacional da arte em sua forma pós-disciplinar.

Nestes projetos, não basta conhecer o desejo do outro, mas se comprometer com sua viabilização. Isto significa construir uma rede de afetos na qual o cuidado e a atenção devem ser compartilhados de forma simultânea. Identificar o desejo do outro e colaborar para que ele se materialize exigem disposição para adentrar um espaço de trocas entre aquilo



que sabemos e aquilo que nos falta. Nesta interação se abrem múltiplas possibilidades para que a criatividade aconteça entre os envolvidos.

Em nossa experiência no Morro do Palácio, Niterói, partimos do desejo inicial de instalar hortas em comunidades que não dispõem de espaços físicos suficientes para a implantação de hortas convencionais, horizontalizadas. A proposta compreendia a confecção e a instalação de hortas verticais estruturadas com a reutilização de pneus automotivos reciclados, articulados por um módulo construído em ferro cimento artesanal. No entanto, para além de suas especificidades e materialidade, a horta vertical transmutou-se na comunidade do Morro do Palácio em um dispositivo relacional catalisador de outros desejos. A horta vertical, entendida como ativadora de descontinuidades relacionais, deflagrou a construção de campos experienciais que funcionaram em rede devido às conexões e aos deslizamentos agenciados no calor dos afetos.

Quando a proposta da horta vertical foi exposta no Morro do Palácio, a comunidade¹ desejou saber se a técnica de ferro cimento artesanal poderia ser utilizada na confecção de tampas de caixa d'água e, desta forma, participar do enfrentamento contra a disseminação da dengue. A atenção e o cuidado com o desejo do outro obrigou certo deslocamento de saberes em direção a outro referente específico vinculado à possibilidade do conhecimento técnico procedimental do ferro cimento artesanal. Uma vez descoberto o processo de forma coletiva, todas as tampas foram confeccionadas de forma colaborativa. Cada tampa por sua vez serviu para aqueles jovens como um tipo de laboratório de ensino não formal, no qual a ansiedade individual pôde ser amenizada no compartilhamento de múltiplas etapas na construção de um bem comum em sintonia com os desejos e com a necessidade daquela comunidade: a luta contra a dengue.



Fig. 1 - Frame do vídeo *Horta Vertical – Saber: transplantando discontinuidades*. José Luiz Kinceler / Coletivo LAAVA, UDESC. Morro do Palácio, Niterói, junho de 2010.

Da construção do modelo de tampa e de seu molde à confecção e colocação da ferragem, do preparo coletivo da argamassa ao amassamento, para finalmente ser pintada pela técnica do afresco por todos os presentes, a tampa demonstrou ser um dispositivo artístico relacional capaz de dotar aquelas crianças com sentido comunitário. Diante dessas práticas, a comunidade aprendeu que tem a capacidade de produzir todas as tampas que forem necessárias. Em função das simultaneidades afetivas que se interconectavam, nas quais os desejos eram compartilhados, surgiu a necessidade de oferecer visibilidade não apenas ao que acontecia no cotidiano, mas principalmente ao desejo dos participantes de filmar, editar e postar vídeos na web, práticas entendidas como a própria continuidade do projeto.²

Fundadas essencialmente no encontro, as práticas criativas lastreadas em formas complexas de fazer arte não têm a pretensão de gerar representações; ao contrário, criam situações específicas nas quais acontecimentos como devires são produzidos. O objeto da prática passa a gerar situações nas quais o laço representacional que fundamenta o campo específico da arte se vê diluído em favor de táticas que atuam costurando relações entre os mais diferentes campos representacionais. Portanto, promover a construção de ecologias culturais passa a ser o parâmetro que tem a potência de instalar outras pautas para a formação do artista mediador. São encontros na realidade nos quais o artista mediador promove a formação de subjetividades criativas, ativas e colaborativas.



Neste sentido, o grau de comprometimento afetivo com o outro, com a comunidade que vem a ser formada solicitam engajamento e solidariedade no estar juntos. Isso significa alertar para a questão: como a formação acadêmica institucional, ainda fundada em uma lógica disciplinar cada vez em maior descompasso com o jogo representacional da arte contemporânea, pode preparar o artista mediador de processos artísticos colaborativos de maneira que ele venha a ter uma atuação efetiva na promoção de formas de estar neste mundo, e que isso seja efetivamente o resultado da experiência como acontecimento? Como formar um artista-mediador capaz de articular processos de subjetivação como contaminação afetiva?

2º ATO: A formação do artista entra no *Transporte Coletivo*

As escolas de arte, em especial as escolas de belas artes, centram seus processos de formação nos estudos técnicos dos meios artísticos – desenho de observação, modelo vivo, estudos da forma e da cor, técnicas e materiais de pintura, gravura, escultura etc. –, assumindo como definitiva a lógica disciplinar, com o intuito de municiar esse artista com um instrumental entendido como necessário para que ele possa revelar ao mundo aquilo que ele – o artista – tem a dizer, enfatizando-se assim práticas monológicas.

Mesmo os cursos de arte que procuram alternativas àquela formação do artista centrada no domínio das técnicas, dos materiais e dos meios tradicionais parecem ratificar o processo de formação disciplinar em convergência na figura do artista, sujeito em processo de (re)afirmação exponencial de sua própria individualidade. Dessa maneira, reforçam e fazem coro com teorias e mitos a enunciar que a arte está no artista, sendo nele residente. Esses cursos não conseguem, nem talvez pretendam, evitar situações que levem o artista a enfrentar as implicações de sua condição social no mundo contemporâneo. Esses cursos não conseguem se desvencilhar da armadilha da arte entendida como coisa exclusiva do artista, cujo florescimento depende somente dele e em torno dele se constitui, colocando o outro, seja ele quem for, à espera dos movimentos singulares do artista. Mas arte não é isso, não é somente isso nem tampouco necessariamente isso.

Os cursos de belas artes parecem enfatizar um cenário de isolamento do artista e do campo da arte nas sociedades contemporâneas. Por outro lado, aqueles cursos arejados pelas práticas colaborativas da arte contemporânea revelam certa perplexidade e certa inoperância no enfrentamento dessa realidade. De certo modo, parece que tanto para uns como para outros, a arte se circunscreve em um território próprio e insistentemente autônomo, como se uma autonomia renitente fosse própria da natureza da arte, em um cenário em que as coisas do mundo mundano apenas tangenciam o mundo da arte. Apesar



disso, reconhece-se que a arte não acontece no vácuo, aceitando-se o mundo como plano de fundo para sua instauração. No entanto, esse plano parece muito distante, destituído de sua potência e de sua magnitude.

No entanto, esse cenário tem mudado, embora permaneçam muitas dúvidas de como essas mudanças na dinâmica da arte têm afetado a formação do artista e os currículos das escolas de arte. Ou, posto de outra maneira, como as escolas, faculdades, institutos e universidades de arte têm respondido a essa nova realidade da arte contemporânea: tem sido promovido algum redirecionamento no processo de formação do artista? Alguma nova orientação tem iluminado os cursos de arte? Que disciplinas e áreas de conhecimento têm sido introduzidas na formação do artista de maneira que ele possa consistentemente se situar no mundo?

Uma experiência desenvolvida no âmbito do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2014, pôde se configurar como uma oportunidade para reflexões acerca da formação do artista a partir dos questionamentos introduzidos pelas práticas colaborativas. A experiência envolveu estudantes recém-ingressados na universidade³, confrontados, já na chegada, por indagações que lançavam dúvidas sobre assunções tradicionais da percepção da arte e do artista na sociedade. Nesse universo de tensões e de mitos, os estudos das práticas colaborativas exerceram um papel catalisador de questionamentos acerca da categoria artista nas sociedades contemporâneas.

Esses debates revelavam que, para além das discussões e dos estudos em torno dos mitos que compõem o imaginário social do artista – mitos incorporados na constituição deste sujeito em formação como artista –, outro mito floresce e parece ter um enfrentamento ainda mais difícil, especialmente dentro das paredes e dos muros que isolam a instituição educacional como universo do saber: a autoridade do professor.

Não é tarefa simples superar as barreiras que apartam professores e estudantes para afirmar que todas as experiências têm valor – independentemente do estágio de cada um na vida, de sua percepção da vida, do mundo, das coisas do mundo. Todas as experiências têm valor de partilha e devem ser trazidas para enriquecer o debate da vida e do viver. Nestes cenários em que a presença do professor parece preponderar, talvez como decorrência de práticas educacionais de experiências pregressas, não é tarefa simples ativar a efetiva participação dos estudantes.

No entanto, o acaso – ou quase acaso – parece sempre a postos para socorrer no enfrentamento de impasses e de dificuldades, e também esteve presente no curso do curso em questão. Em uma ocasião, uma quantidade expressiva de câmaras de ar de



pneus de bicicletas foi trazida para que os estudantes se estimulassem a criar algo com aquele material um tanto incomum, se essa afirmação ainda carrega algum sentido no fazer artístico contemporâneo. No encontro seguinte, que contou com a ausência do professor, instaurou-se um universo de aula sem professor. Isso permitiu que, a partir da atuação da monitora da disciplina, se estabelecesse uma relação de maior proximidade e de intensa participação dos estudantes. Neste sentido, é possível afirmar que a presença do professor, independentemente de sua atuação dentro do grupo, parecia obstruir a ativação de compromissos de participação e de cooperação no seio do próprio grupo de estudantes.

Dentre as várias propostas apresentadas, discutidas e aperfeiçoadas pelo grupo em torno do uso das câmaras de ar de bicicleta, *Transporte Coletivo* foi aquela que recebeu as respostas mais entusiasmadas. O projeto consistia na utilização de uma das câmaras de ar para acolher o número máximo de pessoas – no caso, cinco estudantes – que, assim comprimidos em um espaço de menos de 1 m², iriam usar a câmara de ar como meio de deslocamento em uma performance urbana no espaço público.



Fig. 2 - *Transporte coletivo*. Estudantes de graduação em artes da UFF. Performance urbana, Centro de Niterói, 2014. Foto: Daniel Moreira

Estabeleceu-se então o percurso da ação: do campus da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, ao Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio de Janeiro, instituição na qual se realizava uma atividade do curso de graduação em Artes da UFF. O percurso in-



cluiu duas longas caminhadas – a primeira no Centro de Niterói e a segunda no Centro do Rio –, além da travessia da baía de Guanabara em uma barca. A ação consumiu um tempo extremamente alongado em função das dificuldades enfrentadas no percurso, quando alguns estudantes foram praticamente arrastados pelos colegas como consequência da exiguidade do espaço partilhado.

Como era possível prever, a passagem do grupo, exprimido em uma câmara de ar, pelas ruas das duas cidades – Niterói e Rio de Janeiro – provocou descontinuidades, conforme conceito utilizado por José Luiz Kinceler para designar situações nas quais “alterações se processam na forma como o sujeito se compreende a si mesmo neste mundo”⁴. Neste sentido, a passagem inusitada do *Transporte Coletivo* pelas ruas das duas cidades fez com que os passantes interrompessem os movimentos convulsionados de seus percursos para buscar entender o que (se) passava. *Transporte Coletivo* promoveu a suspensão da continuidade dos processos mentais desses habitantes da cidade, com diria Michel de Certeau, para, com certa perplexidade, se deixar impactar por uma experiência de arte provocada por algo estranho em seu cotidiano.

Da mesma maneira, a chegada ao Museu de Arte do Rio, lugar destinado ao acolhimento de experiências de arte, também gerou ruídos no plano institucional administrativo, quando o grupo de cinco estudantes do *Transporte Coletivo* se apresentou na recepção da instituição como um corpo único, com uma única identidade, ao invés de cinco indivíduos.

Transporte Coletivo foi uma experiência realizada em 2014 que ajudou os estudantes envolvidos a lograr uma melhor compreensão dos questionamentos que se avultam no cenário contemporâneo da arte. Destacando alguns desses pontos, podemos citar aquele que se relaciona a um aspecto relevante para algumas práticas de caráter colaborativo: a diluição da autoria pelo conjunto de estudantes / artistas que abraçaram o projeto desde sua emergência, de maneira que se tornou impossível identificar ou destacar autor(es) ao longo de seu processo de criação, de elaboração e de realização.

Outro ponto a merecer destaque: apesar do bem-sucedido projeto *Transporte Coletivo*, permanecem as incertezas quanto à formação do artista diante de práticas de arte que se afastam consistentemente das tradições do *mainstream*. Se por um lado, as práticas colaborativas na arte – e outras práticas contemporâneas que enfatizam as vinculações políticas da arte com as coisas do mundo mundano – sublinham a necessidade de que o processo de formação do artista seja revisto, repensado e reinventado, por outro lado parece claro que assunções do universo renitente das belas artes permanecem acolhidas mesmo nos territórios de formação do artista contemporâneo tidos como os mais avançados.



Cabe ainda indagar o lugar e o papel do professor na formação do artista na contemporaneidade, em especial em cenários que pretendam deflagrar efetiva cooperação e participação entre estudantes, de maneira a evitar que a presença e a atuação do professor, independentemente de seu desejo e de seu posicionamento, acarretem processos de inibição e de obstrução à participação.

3º ATO: *Araça-Oca* e (en)frentamentos subjetivos e medo do autor externo

Neste cenário apresentado, em que discutimos questões da arte colaborativa, nos deparamos com mais um problema: a crise instaurada na identidade do artista, exposto a uma proposição conjunta em uma comunidade tradicional que não reconhece identidades individualmente instituídas, onde a rede de afetos está estabelecida sobre uma matriz de memória coletiva: a atuação viva do passado do grupo que considera essencial o sentimento de continuidade que caracteriza essa memória; para Maurice Halbwachs (1990), a memória coletiva mantém do passado o que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém como sendo uma experiência recém vivida pelos sujeitos do aqui e do agora. Destitui-se o conceito de eu-individual e institui-se o de alteridade.

Parte-se do princípio de que uma obra colaborativa implica em despir-se de concepções prévias do que sejam as relações arte e vida; artista e transeunte; autor e leitor; e, sobretudo, em uma revisão da própria memória do artista e de sua noção de compartilhamento efetivo no corpo social, formadas nas escolas de arte e na sociedade tida como padrão. E essa não é uma tarefa simples, nem mesmo fácil aos que a ela se propõem. Rotineiramente cai-se em armadilhas que a mente do artista, condicionada pelas noções tradicionais de arte e pela lógica cartesiana das relações afetivas, prepara ao longo do ato criador dessas obras colaborativas.

E para tentar discutir um pouco sobre tais conflitos de pertencimento, tomamos a obra *Araçá-Oca* (2014-15), projeto de residência artística na comunidade tradicional de Araçatiba (Viana, ES), uma comunidade quilombola, porém de matriz híbrida entre as culturas negra e cristã⁵. Esse é o cenário social e cultural da comunidade onde a obra *Araçá-oca* (Piatan Lube) tem tentado se instaurar desde julho de 2014, enfrentando conflitos do artista com a noção de compartilhamento que tem implicado em uma não conclusão da obra.

Piatan Lube nasceu em 1986, na zona rural de Viana, ES. Portanto, vizinho territorial da comunidade de Araçatiba. O projeto de residência na comunidade foi articulado conjuntamente entre a coordenação da Residência Artística – feita pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da UFES, a comunidade e o artista. Lube revela uma tendência de trabalho colaborativo em seu projeto poético, vindo de experiências interessantes neste sentido, além de várias



participações e vivências em coletivos de arte, além do fato de, por ser da região, ter afinidade com a vida simples do campo e com as acomodações monásticas disponíveis na comunidade, aparentemente, características fundamentais para o sucesso da atividade.

O projeto *Araçá-Oca* foi apresentado cinco meses após o início dos contatos do artista com a comunidade, conforme comentário do artista⁶:

[...] estou impressionado com a força de araçatiba.

Muita coisa florida nascendo em mim depois de um primeiro encontro.

Tenho algumas coisas Fortes para conversarmos. e imagina os próximos encontros com a comunidade....

possibilidade

01- O rio Morto (plantio de araçás.... no seu percurso....

02- A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau a pique?

onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.

TIBA-

Significados de Tiba:

1. Tiba

1- Significa: cheio; atulhado.

2- (no nordeste) - grande; volumoso; grosso; valentão.

3- (gíria) - lugar onde há muitas pessoas juntas.

Observa-se, neste comentário, a origem da imagem geradora do projeto artístico: a casa. Verifica-se, também, o interesse pelo compartilhamento com os moradores dos saberes e fazeres da comunidade, o que é uma ação esperada em um projeto colaborativo. Compartilha com eles o mito do nome da localidade, mas lhes apresenta outras possibilidades. Aqui, reconstroem juntos os dados conceituais necessários. Há uma clara intenção colaborativa, o que se verifica em outra mensagem: “[...] exige-se em mim que seja um trabalho colaborativo por inteiro...”. O caminhar pelas ruas, conversar com as pessoas, tentar conhecer mais sobre eles e sobre o local ajuda a esboçar o projeto da intervenção.

E é exatamente neste ponto, o projeto, que os enfrentamentos do ego do artista começam a afastar-se da rede de afetos e da simultaneidade afetivas necessárias para o desprendimento do conceito de propriedade privada, inerente ao tradicional de autoria, para



um conceito compartilhado de autores externos. Nos escritos de Lube, a forma “casa de barro” vai surgindo, mas ainda há uma expectativa de compartilhar, de ouvir e envolver o outro no seu processo criativo (“os senhores da forma”):

A argila (as casas de barro) Imagina um mutirão com os moradores na reconstrução de uma casa de pau a pique?

onde os moradores que são os arquitetos, os senhores das formas e técnicas de construção. Uma área que almejo mas desconheço profundamente suas técnicas. ali onde eles me disseram que havia várias casas de barros e hoje não tem mais nenhuma

03- Redesenhar as plantas baixas das casas que não existem mais com araçá.

O projeto parece caminhar na direção da mediação do seu lugar e o do lugar dos moradores, especialmente os mais antigos. Porém, não é este o projeto que se efetiva quando ele finalmente o apresenta para a coordenação da Residência: *Araçá-oca*.

Percebe-se que ao definir a obra, ele abandona a atual matriz negra da comunidade, em detrimento da origem indígena do nome: a oca. Mesmo a ideia de que este espaço da obra seria edificado em conjunto com a comunidade, afasta-se na medida que o projeto ganha corpo em sua mente e em seu caderno de anotações. Os autores externos, subjetividades afetivas do projeto, vão sendo instalados não como grupo de afetos, mas como força de trabalho pelo artista.

A obra pensada por Lube buscará ser uma arena de memórias: uma casa cujas paredes se formarão no entrelaçamento das mudas de araçás ao longo dos anos, um trabalho de topiaria que criaria uma espécie de monumento à comunidade e sua história. Caberá à comunidade regar as plantas e cuidar delas, qual jardineiro. Mas a forma do objeto não lhes pertence, tal qual o jardim não pertence ao jardineiro. Nem mesmo em sua localização. Embora o local da intervenção tenha sido escolhido com a comunidade, sua ocupação desconsidera os seus fluxos diários no espaço existencial. Isto fica muito evidente se observarmos as fotografias de registro que o artista faz do processo de demarcação da área da obra.

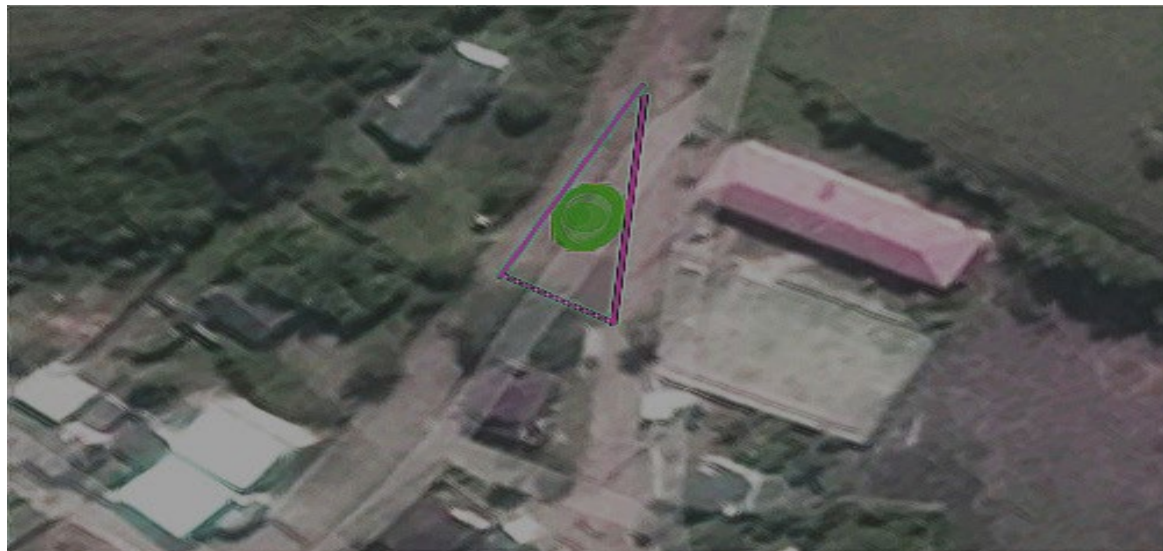


Fig. 3 – Projeção em vista aérea do local de instalação. Arquivo digital, 2014. Fonte: Banco de Dados Piatan Lube - LEENA/UFES. Foto: Piatan Lube

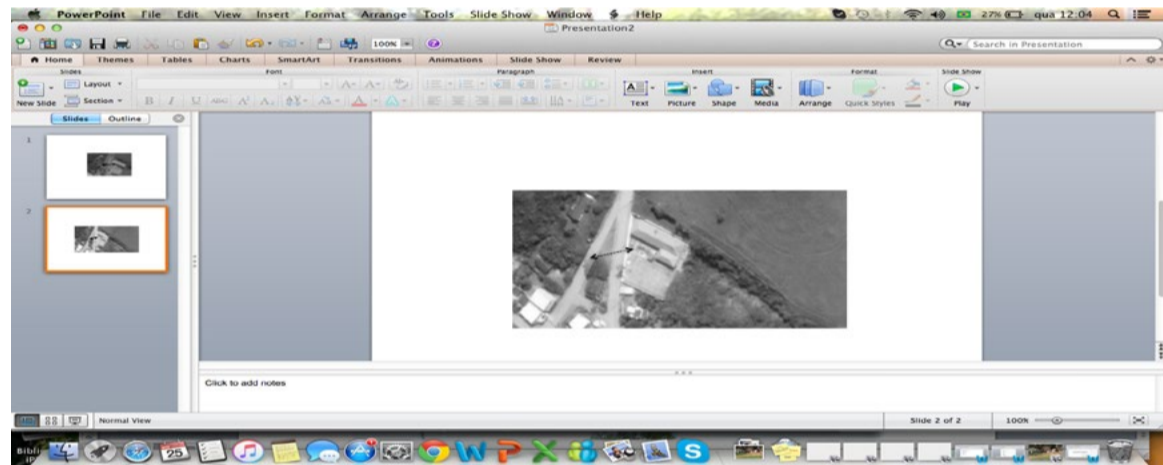


Fig. 4 – A seta pontilhada indica o fluxo de adultos e das crianças ao se dirigirem para ou da escola.

Pode-se observar na figura 4 que a obra interrompe o percurso dos moradores em sua relação com a escola. O artista foi alertado, mas parece ter ignorado, apesar de que durante o período de marcação do terreno esse fluxo pudesse ser percebido.

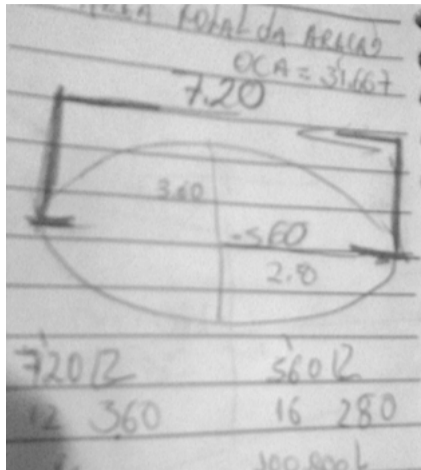


Fig. 5a, 5b, 5c e 5d – Plano e processo de demarcação da área da intervenção e o problema do fluxo inobservado pelo artista. Arquivo digital, 2014. Fonte: Banco de Dados Piatan Lube - LEENA/ UFES

Tanto nesta anotação do caderno do artista, quanto nas imagens, pode-se perceber que a obra põe-se no caminho que as crianças percorrem diariamente para a escola; verifica-se que o artista, aqui reinstaurado, desconsidera o fato e segue com a obra que intervirá nos caminhos do outro – uma espécie de *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra que interrompe fluxos, embora a intenção da obra de Serra fosse exatamente esta, o que não é o caso de *Araçá-oca*. Esta intencionalidade não está verificada no processo de criação da obra.

Isto posto, parece que amadurece um afastamento das intersubjetividades esperadas no trabalho colaborativo. Isto pode ser reforçado em outras anotações do artista sobre este momento:

Construí uma marcação e demarcação da área primária da ARAÇÁ-OCA.

OBS 02: Acredito que poderíamos prever, para um número mínimo de pessoas da comunidade um retorno quanto ao mutirão de aplainamento. segundo considerações de alguns deles e do Sr gentil. Gerar renda imediata? ele falou que aumenta a reverência e a participação, se pensarmos nisso.

O verbo na primeira pessoa do singular, “construí”, e a ideia de que a remuneração de um “número mínimo de pessoas” tornaria significativa a participação indica que, embora



esteja tendo ajuda da comunidade, esta parece ter sido relocada como força de trabalho. Percebe-se que a relação com o compartilhamento na comunidade está caminhando para o afastamento do estar afetivamente no projeto e parece se deslocar de uma ação colaborativa para uma relação de trabalho remunerado. Aqui o possível coautor, ou autor externo afetivamente instaurado, parece ceder lugar ao participante, ou ao contratado para executar a obra.

Acompanha-se no processo de criação desta obra, um desvio para o artista, em detrimento do mediador, do [inter]ator. Tomamos novamente uma ideia inicial deste texto, um mantra na obra colaborativa, mediada por Kinceler: iniciar uma proposta de arte colaborativa a partir de uma plataforma de desejos compartilhados exige que se esteja aberto e disposto a vivenciar discontinuidades durante encontros tramados em situações inesperadas, nas quais o desejo do outro possa ser materializado. Lube parece, ao se aproximar do projeto final da obra, afastar-se do desejo do outro. A possibilidade de criatividade entre os indivíduos parece estar sendo quebrada e a rede de afetos parece também estar por ruir.

Retomamos a ideia de que nas exigências do pensamento colaborativo, no qual um desejo não se sobrepõe aos outros, coabita e constrói o desejo comum; mas, para tal, é preciso estar atento à necessidade de se identificar o desejo do outro e colaborar para que ele se materialize em conjunto – o que já colocamos anteriormente –, exige disposição para adentrar um espaço de trocas entre aquilo que sabemos e aquilo que nos falta.

Esse espaço de trocas, no caso da obra *Araçá-oca*, parece estar se perdendo a partir do momento em que Lube começa a tratar a comunidade como agentes secundários no processo de criação da obra. Lube os coloca como força de trabalho, mas não efetivamente como coautores no percurso da obra proposta.

Passados um ano desde seu início, a obra não se conclui, as mudas de araucárias crescem e morrem nos quintais da comunidade. A prefeitura planeja a construção de uma praça no local escolhido para a obra. Na falta de condições de se estabelecer a tão necessária rede de afetos e significações, o projeto *Araçá-oca* padece ao esquecimento. Seu curso se rende ao apagamento pela força da tradição e da memória coletiva nesta comunidade. *Araçá-oca* vai sendo coberta pelo manto do esquecimento, pois não se configura como um projeto coletivo e afetivamente compartilhado, pois não se materializou como um projeto colaborativo. Lube caiu na armadilha da vaidade do artista.



Referências

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

FERRY, Luc. *Aprender a Viver: Filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Madrid: Pretextos, 1996.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Trad. L.L. Schaffter. São Paulo: Vertice/ Revista dos Tribunais, 1990.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

KELLOGG, S., PETTIGREW, S. *Toolbox for Sustainable City Living*. Boston: South End Press, 2008.

José Cirillo

Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Graduado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), com mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas com financiamento do CNPQ, CAPES, FNDE e da FAPES

José Luiz Kinceler

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1984). Doutor em Escultura como práctica y límite pela Universidad del País Vasco (2001), realizou pós-doutorado em Arte Pública na Universidade Federal Fluminense, Niterói (2010). Professor Associado do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV - Escola de Belas Artes - UFRJ (2006), cursou Mestrado em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991).

(Endnotes)

- 1 Para Peter Pál Pelbart (2011), a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância (idem, p. 33).



- 2 Vários vídeos que narram o processo estão disponibilizados no Youtube, entre eles: O peixe de Pedrinho: <https://www.youtube.com/watch?v=GL7CmxgHC2Q>; A tampa homenagem: <https://www.youtube.com/watch?v=w2soX0ptXdk>; Aula de vídeo para Davidson: <https://www.youtube.com/watch?v=l-0UerjE-BWU>; A tampa do Pannels: <https://www.youtube.com/watch?v=4oWysWjwkas>.
- 3 O projeto *Transporte Coletivo* foi concebido e realizado pelos estudantes listados a seguir: Bárbara Perobelli, Beatriz Cohen, Bruno Torres, Celso Albuquerque, Daniel Moreira, Elisa Junger, Filipe Britto, Igor Peres, Jaquie de Carvalho, Jessica Figueiredo, Julia Vita de Carvalho, Juliane Rodrigues, Kyara Massiere, Leonardo Egito, Letícia Falcão, Lorena Tavares, Lucas Mattos, Ludmylla Tavares (monitora), Luiza Magalhães, Maria Rebel, Nathali Bispo dos Santos, Nathasha Granja, Paula Stephanie Borges e Valeska Galvão.
- 4 Ver KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – arte relacional em sua forma complexa”. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, p. 1789-1800. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>>.
- 5 Araçatuba tem sua origem em uma fazenda dos jesuítas no Espírito Santo, criada em cerca de 1704, quando das obras iniciais da Igreja de N. Sa. d’ Ajuda. No espólio do jesuítas – inventariado no final do século XVIII, constam, além de todos os demais bens, cerca de 800 negros escravizados. É desse contingente que deriva o grupo de negros que, no final do século seguinte, formou a comunidade de Araçatuba que permanece como um quilombo urbano na periferia da Região Metropolitana de Vitória.
- 6 E-mail enviado à coordenação do projeto de Residência Artística em 31 de julho de 2014, quando oficialmente iniciou-se o processo de residência do artista na comunidade.

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

NARA CRISTINA SANTOS

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (Orgs.)

Simposiastas

anpap®

associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas

Para pensar os

Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões

P221 Para pensar os compartilhamentos na arte [recurso eletrônico] : redes e conexões / Nara Cristina Santos, Ana Maria Albani de Carvalho (orgs.). – Santa Maria : ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV, 2015.
1 e-book : il. – (Simposiastas)

Disponível em: Anpap.org.br/simposiastas/2015

1. Arte 2. Artes Plásticas 3. Artes visuais I. Santos, Nara Cristina
II. Carvalho, Ana Maria Albani de III. Série.

CDU 73/77

Ficha catalográfica elaborada por Alenir Goularte - CRB-10/990
Biblioteca Central da UFSM

ISBN 978-85-93462-00-9

anpap®

*associação nacional
de pesquisadores
em artes plásticas*

Simposiastas