

ARTE E COMUNIDADE: PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO IMPLICADAS NO COMUM

Andreia Machado Oliveira

Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Tecnologias Educacionais em Rede da Universidade Federal de Santa Maria
andreaoliveira.br@gmail.com

RESUMO

Em presença dos cruzamentos entre arte, comunidade e tecnologias emergentes, problematizamos o que entendemos por comunidade e como tais concepções encontram-se implicadas nas práticas de colaboração na arte contemporânea. Ao abordar propostas artísticas colaborativas, percebemos, por um lado, posturas diferenciadas quanto à relação artista e comunidade, por outro lado, uma indissociabilidade entre ambos, uma vez que se produzem em relações recíprocas de individuação. Com fundamentação teórica em Gilbert Simondon, Bruno Latour, Antonio Negri e Michael Hardt, nos movemos na direção de afirmar a existência pelo ato de compartilhar o comum, ao ativar a potência dos coletivos.

Palavras-chave: *Arte, Colaboração, Comunidade.*

ABSTRACT

At the crossroads of art, community and arising technologies, we problematize the concept of community and examine how it is articulated within collaborative practices in contemporary art. In addressing collaborative artistic propositions, we perceive, on the one hand, a variety of positions regarding the relationship between the artist and the community, and on the other, their inseparability, since together they compose a relation of inter-dependent co-arising as individuation. With theoretical foundation in Gilbert Simondon, Bruno Latour, Antonio Negri and Michael Hardt, we move in the direction of affirming the gesture of participative sharing of the commons to activate the power of the collective.

Keywords: *Art, Collaboration, Community.*

Quando falamos em práticas de colaboração, de modo geral, há certa tendência de localizá-las em estudos pertinentes à sociologia, à psicologia, à antropologia, às humanidades digitais; contudo, observamos um número cada vez maior de propostas artísticas colaborativas envolvendo comunidades, tornando a colaboração um conceito problematizador e um elemento estético da própria obra de arte. Desse modo, ao trazer as práticas de colaboração para o campo das artes, torna-se inevitável formular questionamentos quanto à concepção que tecemos de comunidade, colaboração e a apropriação das tecnologias contemporâneas implicadas nas mesmas.

Nesse sentido, buscamos, primeiramente, problematizar o que consiste a ideia de comunidade, com base em Gilbert Simondon (2015, 1989, 1964) e Bruno Latour (2012), e a noção de comum, em Antonio Negri (2009) e Michael Hardt (2004); posteriormente, a partir de tal noção de comunidade, abordar algumas obras contemporâneas que consideram as práticas de colaboração em suas poiesis; e, finalmente, trazer algumas propostas do campo da arte e tecnologia, envolvendo comunidades, que fazem uso das tecnologias digitais em rede como um modo de potencializar o compartilhamento do comum.

Portanto, a fim de problematizar o que constitui práticas de colaboração na arte contemporânea, e diferenciá-las de posturas identitárias e polarizadas, adotamos uma posição processual e paradoxal sobre as ações de criação coletivas e singulares, globais e locais, mentais e corporais, calcadas na multiplicidade e diversidade de expressões que visam compartilhar um comum imaterial, como conhecimentos, desejos, sonhos, sentimentos e afectos, bem como engendram decorrências sociais a partir de ações micro-políticas.

COMUNIDADE E O COMUM

No desenvolvimento de propostas colaborativas em artes, percebemos que encontram-se implicadas diferentes considerações sobre o que constitui uma comunidade, e, mais ainda, quais compreensões sobre as relações entre indivíduo (artista) e sociedade (comunidade) estão empregadas. Visamos, ao longo deste artigo, “desfazer a representação da comunidade como obra, produção, fusão, identificação e submetê-la à desconstrução” (CESAR, 2007, p. 18) de proposições

hegemônicas. A fim de problematizar a ideia de comunidade, buscamos sustentação nos teóricos Gilbert Simondon, Bruno Latour, Antonio Negri e Michael Hardt que, ao almejam produzir uma diferenciação entre comunidade e a ideia moderna de sociedade, concebem conceitos como transindividual, coletivo e multidão, voltados à potência do comum.

Tais conceitos propõem uma concepção de comunidade que está além de uma ideia de sociedade humana que abrigaria os seus indivíduos, uma concepção de indivíduo coletivo, baseada em Durkheim, na qual os indivíduos agem em função da sociedade. Ocorreria uma sujeição do indivíduo à sociedade, sendo a sociedade um conjunto de indivíduos, em uma relação entre partes e todo, uma unidade identitária que visa preservar sua substância prévia. Diferentemente dessa concepção, Simondon, Latour, Negri e Hardt aportam um entendimento de comunidade em que não há uma substância prévia totalizante ou identidades unitárias; ao contrário, concebem que indivíduos e comunidade se constituem em um mesmo processo relacional recíproco, inexistindo ambos *a priori* separadamente, já que sua existência se efetiva na própria relação.

Nessa direção, o filósofo francês Gilbert Simondon sinaliza que o social somente pode ser compreendido a partir de uma ontogênese do social que não dissocia indivíduo e social, psique e coletivo, natural e cultural, sujeito e objeto, psicologia e sociologia, idealismo e materialismo. Em sua teoria filosófica, Simondon concebe o Ser de modo não substancialista nem hilemórfico, todavia como efeito das relações entre indivíduo e meio, ou seja, o Ser é indivíduo e meio em processos de individuação. Se indivíduo e meio se constituem de modo relacional e indissociável, Simondon aponta que precisamos entender os processos pelos quais ambos se constituem e não apreendê-los como termos substanciais separados, em que ambos se encontrariam submetidos um ao outro hierarquicamente. “O ser é relação, pois a relação é a ressonância interna do ser com a relação a si mesmo, a maneira como ele se condiciona reciprocamente no interior de si próprio” (SIMONDON, 1989, p. 210), em relação ao meio exterior.

Assim, nessa concepção ontológica do social, faz-se necessário o conceito de transindividual que se efetiva nos processos de individuação, diferenciando-se de relações interindividuais calcadas em termos separados e dados *a priori*, isto é, falamos “em relações de uma outra natureza do que uma relação interindividual, o que ele (Simondon) chama de transindividual” (COMBES, 2013, p. 37).

Simondon conjuga, simultaneamente, o processo de individuação psíquica com o processo de individuação coletiva, sendo sujeito e sociedade fases temporárias de tais processos de individuação. O estudo da individuação

nos convida a perguntarmos como se cumpre a ontogênese, a partir de um sistema que comporta potenciais energéticos e germens estruturais; não é substância senão um sistema que tem individuação, e essa individuação é a que engendra o que se chama uma substância, a partir de uma singularidade inicial (SIMONDON, 1964, p. 67).

De tal modo, a substância não se apresenta previamente, mas se produz no próprio sistema, sendo necessário “conhecer o indivíduo pela individuação muito mais do que a individuação a partir do indivíduo” (Ibidem, p. 100), com base em uma ontologia que pondera o Ser como algo que está sempre se tornando. Um processo dinâmico que não permite o congelamento da forma, do corpo fixo, uma vez que este se satura e se transforma continuamente, estando em permanente diferenciação de si mesmo em um plano pré-individual ao qual pertence (OLIVEIRA, 2010). Tal processo nos faz perceber que o indivíduo contém e está contido em uma dimensão pré-individual. Simondon diferencia o ser do indivíduo, na tentativa de não o restringir. O Ser

transborda o indivíduo e não se esgota nele. Apenas um ser pré-individual se atualizando em indivíduos pode estar na gênese do indivíduo. O indivíduo não passa de uma fase do ser, de seus potenciais energéticos pré-individuais, uma resolução que não esgota o campo de onde emerge (PELPART, 1998, p. 47).

Neste processo de individuação, o indivíduo é devolvido à sua dimensão pré-individual, provocado a sair do uno e a entrar no múltiplo. Portanto, “[...] a individuação deve ser apreendida como devir do ser e não como modelo do ser que esgotaria sua significação” (SIMONDON, 2003, p. 106). Talvez, ainda, abrir-se ao devir seja suportar essa natureza pré-individual, que se conserva no indivíduo como nascente de novas individuações. É suportar a afronta do pré-individual que nos tira a ilusão de eternidade e remete-nos à transitoriedade (OLIVEIRA, 2010). Entende-se que a individuação não é resultado de forma e matéria, corpo e alma, indivíduo e sociedade, e sim expressão de uma resolução em constante (trans)formação. Ela não pré-existe ao indivíduo e nem vice-versa, ambos são contemporâneos, “na realidade, o indivíduo só pode ser contemporâneo de sua individuação e, a individuação, contemporânea do princípio: o princípio deve ser verdadeiramente genético, não simplesmente princípio de reflexão” (DELEUZE, 2006, p. 117). Um princípio de constituição do ser em sua atualidade e não um momento posterior ou anterior ao ser. Simondon coloca que “[...]”

primeiro, existe o princípio de individuação; em seguida, este princípio opera em uma operação de individuação; por fim, o indivíduo constituído aparece” (SIMONDON, 2003, p. 100). Para o autor, a existência de diversas gêneses constitui a complexidade do mundo; a gênese como um processo de individuação que extrapola o humano, processo de individuação coletiva que engloba individuação física, vital, psíquica e coletiva.

Estamos sempre envolvidos em processos de individuação, contra a entropia e a morte, processos psíquicos e coletivos que não se separam, mesmo quando temos a ilusão de que temos necessidades e desejos isolados dos outros, a ilusão do eu e do outro. A individuação psíquica se constitui com o coletivo, ou seja, psique e coletivo são duas dimensões de uma mesma realidade que não separa o dentro (interioridade) o fora (exterioridade). Como em uma fita de Möbius em que o fora e o dentro são situações temporárias, relativas e paradoxais, com possibilidades de distingui-las, mas não de separá-las.

Dessa maneira, a noção de indivíduo e comunidade ou social somente pode ser pensada como um transindividual que pertence a um paradigma paradoxal que afirma a diferença e traz implicações políticas.

Afirmar que a mudança social acontece pela via desse plano íntimo-comum dos sujeitos significa alargar a noção de política, incluindo nesta uma dimensão afetiva pré-individual, que é a dimensão do coletivo dessubstancializado, o coletivo presente em cada um de nós: o coletivo transindividual (ESCÓSSIA, 2014, p. 108).

Quando Simondon nos alerta que precisamos devolver os indivíduos à dimensão pré-individual, ele acena para uma noção de política que se volta para ativar o indivíduo às suas potências de agir, ou seja, para motivar nas comunidades às diferenças que se contaminam, para afirmar a existência ao ato de compartilhar. Muriel Combes, com referência em Simondon, também aponta que a comunidade emerge de uma zona pré-individual, surgindo como coletivo. Este

não é confundido com a constituída comunidade humana; ele somente pode ocorrer através do que é nem indivíduos constituídos, e nem o social como uma entidade; ele surge mais através da zona pré-individual de sujeitos que permanece não afetada por nenhuma relação funcional entre indivíduos (COMBES, 2013, p. 37).

Ao apontarmos que “o coletivo resulta de uma específica operação de individuação” (COMBES, 2013, p. 34), corroborando com Simondon, trazemos Bruno Latour que, do mesmo modo, não dissocia indivíduo e sociedade. No lugar da sociedade, Latour pensa em um coletivo resultante de múltiplas associações, apresentando uma “sociologia das associações” no lugar de uma “sociologia do social”. Latour, na sua Teoria-Ator-Rede, também vai de encontro a qualquer abordagem substancialista que visa à pureza e à essência, ao colocar que tanto indivíduo como sociedade se produzem nas relações entre os mediadores humanos e não-humanos, estabelecendo vínculos entre global e local a partir da especificidade de cada associação. São mediadores que geram significados e não intermediários que apenas transportam significados. “Temos apenas de estabelecer conexões contínuas entre uma interação local e outros lugares, tempos ou agências por meio dos quais um local é levado a fazer coisas” (LATOURE, 2012, p. 251, grifo do autor). Ele busca o *modus operandi* dos mediadores em determinado lugar a fim de abrir as controvérsias que ali habitam, mesmo estando fechadas, temporariamente, em caixas pretas.

Nesse sentido, desloca a ideia de sociedade para de coletivo como um processo contínuo de associações que estabelecem conexões emergentes e micro-narrativas, que agregam elementos heterogêneos como políticos, artísticos, tecnológicos etc. ao compor o coletivo. Tal coletivo é povoado por actantes humanos e não-humanos que são transformados e transformam o plano social, resultando em intenções coletivas e responsabilidades compartilhadas entre os vários actantes de uma mesma rede. Contudo, esclarecemos que o “social não é o que abriga as associações, mas o que é gerado por ela. Ele é uma rede que se faz e desfaz a todo momento” (LEMOS, 2013, p. 67).

Na mesma direção, Michael Hardt e Antonio Negri (2004) desconstruem a ideia de sociedade/comunidade unitária a partir do conceito de multidão. Multidão composta por singularidades heterogêneas que visam criar ações de produção e partilha política a fim de atribuir um empoderamento às comunidades locais.

Negri coloca que a “multidão é o nome de uma imanência. A multidão é um conjunto de singularidades” (2009, p. 15), ou ainda, que “a produção de subjetividade, a produção que o sujeito faz de si mesmo é, *simultaneamente*, produção da consistência da multidão – já que a multidão é um conjunto de singularidades” (2009, p. 19, grifo do autor). Ao tratar os sujeitos sociais como singulari-

dades, Negri evita a noção de indivíduos proprietários que preservam seus aspectos identitários. Propõe a noção de singularidades que abrigam multiplicidades incomensuráveis e diferenças nas relações de produção, cooperação e colaboração. Multidão de carnes que comportam corpos e suas potências de agir (NEGRI, 2009).

Ao pensar a “multidão como potência”, Negri retoma o pensamento de Spinoza que se volta para o que pode um corpo, compreendendo o corpo e a mente como indissociáveis. “A primeira matéria constitutiva da multidão é a carne, ou seja, a substância da vida comum na qual corpo e mente coincidem e são indistinguíveis” (NEGRI, 2009, p. 19). Spinoza aporta uma filosofia da vida em que tudo se dá na existência, não para a transcendência, mas na imanência. Uma pragmática do corpo (e da alma) no plano de onde imanam, uma valorização da experiência que impugna uma idealização da vida. A potência é sempre o que pode um corpo, sempre efetuada por afectos que a diminuem ou a aumentem. Deste modo, sua filosofia é sobre uma Ética que visa potencializar as intensidades via as singularidades do viver e não sobre uma Moral que se atrela a generalidades e juízos de valor sobre as diferenças qualitativas dos existentes (OLIVEIRA, 2010).

Nós temos visto que a carne da comunidade se produz em comum de um modo que é monstruoso e sempre excede a medida de quaisquer corpos sociais tradicionais, todavia essa carne produtiva não cria caos e desordem social. O que isto produz, de fato, é *comum*, e este comum que nós compartilhamos serve de base para produção futura, em uma espiral, expansiva relação (HARDT; NEGRI, 2004, p. 196, grifo dos autores).

Cada multidão faz emergir o que lhe é comum, ou melhor, produz esse comum via ações políticas e sociais. O comum diz respeito ao que não está no domínio do público nem do privado, mas pertence a dimensão do que é comum a muitos. Não está vinculado a organizações partidárias nem instituições estabelecidas, contudo também não se organiza espontaneamente, precisando de práticas regulares, de projetos de organização próprios de cada comunidade ou que envolvem a comunidade, ou seja, o comum requer a construção de práticas reguladoras em ecossistemas que pertencem a cada comunidade. Nesse sentido, problematizamos a palavra comum no plural, uma vez que esta remete mais aos bens materiais (água, peixes, solo etc.), os bens comuns de uma comunidade. As investigações de Hardt e Negri (2004) direcionam-se ao comum no singular, como um bem imaterial (ideias, códigos, informações, imagens, linguagens, relações pessoais). Focam-se não nos objetos, mas nos modos de organização ou funcionamento, nos *modus operandi* da

multidão, nas decisões coletivas tomadas, nos gerenciamentos coletivos, na capacidade de autogestão das comunidades, nas relações de trabalho, na linguagem. “A linguagem é a forma principal de constituição do comum; e quando o trabalho vivo e a linguagem se cruzam e se definem como máquina ontológica, é então que a experiência fundante do comum se verifica” (NEGRI, 2009, p. 23). Com atenção ao trabalho, colocam que o trabalho feito individualmente, com base no comum, precisa ser compartilhado coletivamente, socialmente, em prol de uma partilha do bem comum.

Nessa perspectiva, nos questionamos: qual o lugar da arte na construção do comum? Qual a atuação da arte na partilha do comum, dos saberes, das experiências sociais? Qual a posição da arte contemporânea quanto à produção de uma estética da pluralidade e não da universalidade? Há uma emergência em tais questionamentos, uma responsabilidade de ação estética, já que

há outro fio que vincula o comum, não a essência dos seres humanos ou a natureza das coisas, senão a uma atividade das próprias pessoas: somente uma prática que começa em comum pode decidir se é “comum”, reservar certas coisas ao uso comum, produzir determinadas regras, capazes de comprometer os homens (LAVAL; DARDOT, 2015, p. 9, grifo do autor).

Instaurar o comum precisa ser uma preocupação política e social que pode concernir ao campo da arte. Não é uma questão de defender o comum, mas de promover o comum, de provocar ações em prol do comum. Comum como uma potência do coletivo, ou melhor, dos corpos coletivos (Spinoza) humanos e não humanos (animais, máquinas, microorganismos etc.).

PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO NA ARTE

Entendemos que os autores mencionados anteriormente nos dão subsídios para pensarmos, em um primeiro momento, que concepção de comunidade adotamos para fazer reflexões sobre propostas colaborativas, e, em um segundo momento, que práticas de colaboração em arte se tem desenvolvido, estando implícitas metodologias de trabalho efetivadas.

O comum não aparece nas representações substanciais, mas nas fraturas, nas aberturas de novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes eram demarcados. (CESAR, 2007, p. 21).

Ao observar propostas colaborativas em artes, percebemos que não se trata do artista-indivíduo isolado que entra numa comunidade já substanciada, pretendendo identificar e resgatar identidades/memórias/unidade de certa comunidade. Em outra direção, propostas colaborativas desenvolvem metodologias nas quais o artista encontra-se como um elemento que constitui e se constitui no coletivo em que se agencia.

As práticas de colaboração aparecem nos cruzamentos entre questões sociais, políticas e artísticas, tecendo um percurso dentro da história da arte desde os anos 1960/70. Brevemente, podemos apontar que tais práticas começaram revendo relações entre obra e público, como em *happenings* e performances, em que artistas e espectadores são co-autores. De maneira geral, mencionamos, aqui, dois modos distintos de proposições inseridas em comunidades: uma participativa em que o artista é autor da proposta e a comunidade é instigada a atuar na mesma; e outra colaborativa em que a autoria fica compartilhada horizontalmente entre artista e comunidade. Nos dois casos, consideramos que há uma produção recíproca entre artista e comunidade, há processos de individuação em que ambos se constroem em nível psíquico e coletivo em um plano pré-individual, são experiências encarnadas e compartilhadas em níveis diferenciados.

A arte dos anos 1960/70 nos remete ao modo participativo do público, que prima pela experiência, que une vida e obra no mesmo plano. Propostas que aspiram criar outras maneiras de perceber, de experimentar e de comunicar. Allan Kaprow¹, em seus *Happenings* e práticas *Activities*, examina comportamentos e hábitos do cotidiano, buscando uma participação ativa do espectador ao invés de uma observação passiva, visando a uma correspondência entre arte e vida no cotidiano, como ele predicava “tudo é arte, arte é tudo”. Começou fazendo instalações mutantes como ambientes, após usou o próprio entorno do cotidiano como ambiente e obras ambientais que demandavam a participação dos espectadores de modo experimental.

Hélio Oiticica² almeja “[...] criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador” (OITICICA, 1989, p. 97). Na obra “Penetráveis” (1960), visa que a imagem absorva o público a partir de uma experiência sensorial, “de um exercício experimental da imagem”. Na obra “Parangolé” (1964), propõe a ideia de supra-sensorial capaz de nos tirar da tirania intelectualista que abafa a criatividade, vencendo um consumo cultural alienado. Busca uma obra aberta e interativa que não separa obra e observador,

OLIVEIRA, Andreia Machado. **Arte e comunidade: Práticas de colaboração implicadas no comum.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.14: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ao contrário, exige a participação do espectador na construção e constituição da obra, concebendo a obra como processo e não produto final (OLIVEIRA, 2010). Ele coloca que “a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA; COHN; VIEIRA, 2009, p. 109). Tais artistas se focam sobre a experiência, já que a “experiência é aquele meio que provém a capacidade de afectar e ser afectado; ela é a-subjetiva e impessoal. Experiência não é uma propriedade individual; mas subjetividades que são constituídas em relação com a própria experiência, isto é, por meio da individuação via hecceidades” (SEMETSKY, 2005, p. 89).

Ainda, podemos citar os múltiplos de Joseph Beuys, em torno de 600 objetos editados, que vão desde os ternos de lã até inúmeras significativas caixas vazias de madeira na obra *Intuition* (1968) que eram distribuídas para as pessoas levarem consigo. Com seus múltiplos, Beuys encontrava um meio de exercer seu ativismo político e propagar suas concepções sociais, políticas e artísticas sobre arte e vida, como ele colocava: “Se você tem todos os meus múltiplos, então você me tem totalmente” (In WYE e WEITMAN, 2006, p. 111), deste modo, tecendo uma ironia à ideia de totalidade e unidade artística. Ou como propostas da artista americana Mierle Laderman Ukeles que ao limpar espaços públicos da cidade de Nova York, na obra *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* (1973), causava certo estranhamento e questionamento sobre o uso coletivo que fazemos dos espaços públicos.

Na contemporaneidade, Antonio Muntadas também se utiliza do poder do múltiplo para a participação do público em obras inseridas no espaço urbano, que se espalham em adesivos, etiquetas, folhetos, marcadores e inserções em jornais, gerando, como Beuys, indagações sobre as estruturas sociais, políticas e econômicas. A série *On Translation: Warning* (1999-atual) comporta mais de 35 projetos e foi apresentada em Genebra, Montevidéu, Florença, Tokyo entre outras cidades. Muntadas pretende, através da própria linguagem da mídia, perturbar as pessoas para as mensagens veiculadas no cotidiano e absorvidas socialmente.

Propostas colaborativas em que a intenção do artista se dissolva na intenção da comunidade, com foco na interação social, são realizadas com maior frequência nos últimos quinze anos (KESTER, 2011). Mencionamos o grupo LAPD³ (Los Angeles Poverty Department), formado principalmente por moradores de rua e fundado pelo artista-performer-ativista americano John Malpede, em 1985.

Surge no bairro *Skid Row* de Los Angeles que apresenta uma concentração de moradores de rua, estes sem muitas perspectivas de mudança das condições sociais. Nessa contingência, o grupo LAPD atua na perspectiva de empoderamento social daquela comunidade, a partir do diálogo com vários agentes atuantes (advogados, moradores, assistentes sociais). Instigam produções narrativas que geram um repensar a comunidade e abrem controvérsias fechadas em caixas pretas, levantando assuntos como: drogas, reforma policial, o papel das mulheres e crianças na comunidade, relações entre criminalização e pobreza, entre outras. Após esse projeto inicial, o grupo LAPD vem realizando inúmeras residências em comunidades nos USA, UK, França, Bélgica, Bolívia entre outras cidades. Na performance *State of Incarceration* (2010), o grupo trabalha sobre as decorrências físicas e mentais da situação carcerária nas pessoas envolvidas (presos, famílias, comunidades), problematizando questões como responsabilidade individual e social, estigma social, reabilitação, entre outras.

Ao instigar a produção de narrativas nas comunidades, fazem com que a própria comunidade se apodere do que lhe é comum, desconstruindo auto-imagens estereotipadas. Tais propostas colaborativas nos levam a pensar que

a arte contemporânea radicaliza em acordo instável a renegociação do que é arte. O que boa parte de suas práticas atuais faz é apontar pactos adjacentes a essa nomeação. Talvez para permitir a reflexão sobre a viabilidade de um contrato social nestes tempos pós-iluministas. Pactos que são engendrados antes e durante a produção e a recepção de um trabalho de arte, especialmente na rua, quando está desprotegido do museu e da galeria como moldura de recepção de arte. (CESAR, 2007, p. 24).

O artista canadense Harrell Fletcher, desde 1990, tem realizado diversas residências artísticas em diferentes comunidades, desenvolvendo projetos interdisciplinares e colaborativos com engajamento social. Seus projetos vão desde a produção social em espaços públicos, *site specific learning* até produção de narrativas, apresentados em instituições reconhecidas como MOMA, Berkeley Art Museum, Tate Modern Museum, National Gallery of Victoria, Whitney Museum, entre outras. Ainda, podemos mencionar coletivos conhecidos nos sistemas da arte, como: *Thomas Hirschhorn*, *Superflex*, *Francis Aljys* e *Santiago Sierra*; bem como os coletivos menos divulgados, como: *Ala Plástica*, *Rirkrit Tiravanija*, *Peirre Huyghe*, *Jens Hanning*, *Park Fiction*, *Networking and Initiatives for Culture and the Arts*, *Huit Facettes* e *Dialogue* (KESTER, 2011).

ARTE, TECNOLOGIA E COMUNIDADE

Considerando que o coletivo se produz nas associações entre humanos e não humanos, voltamos nossa atenção a atuação das tecnologias digitais utilizadas em propostas que envolvem comunidades. Bruno Latour (2012) introduz a tecnologia não como ferramenta, entretanto como um actante, propõe um fazer artístico e político com as máquinas que provocam outros modos de se relacionar, viver. Em comunidades de humanos e máquinas, indagamos que tipo de relação de poder se estabelece entre humanos e máquinas, humanos e humanos e máquinas e máquinas.

A arte e tecnologia surge como um campo inter e transdisciplinar decorrente da dissolução de fronteiras entre disciplinas específicas e o cruzamento das áreas da Arte, Ciência e Tecnologia, tanto em nível de procedimentos e conceitos operacionais quanto de produções colaborativas (ASCOTT, 2003). Desde os anos 1960, propostas artísticas em arte e tecnologia voltam-se sobre aspectos de multiplicidade, hibridação, colaboração, ubiquidade, sinestesia e interatividade em propostas artísticas, como: videoarte, instalações interativas, arte telemática, arte robótica, nanoarte, neuroarte, arte locativa, bioarte, dentre outras (SHANKEN, 2009). Em diálogo com a contracultura, o movimento feminista, movimentos sociais, *critical studies*, *critical theory* etc. Arte, Ciência e Tecnologia se contaminam com aspectos pertinentes a um cotidiano ampliado e ramificado pelas tecnologias computacionais presentes na atualidade.

Tais produções complexificam-se ao acrescentarem aspectos do humano e do não humano em suas abordagens, ultrapassando dicotomias entre o indivíduo e a sociedade, o natural e o artificial, o humano e a máquina, o analógico e o digital. Tecem trocas com campos como *animal studies*; *hackerativismo*, *cultura maker*, *digital humanities*, *software culture*, *critical image science* etc. (GRAU, 2011; MANOVICH, 2015). Abordagens sobre cibercidades, telemática, sistemas expandidos, ecossistemas, inteligência artificial, cartografias culturais, redes colaborativas, visualização de dados, internet das coisas etc., invocam outras concepções espaço-temporais e outras formas de ver, sentir, pensar, agir e se relacionar, em processos estéticos interativos e colaborativos em rede.

De acordo com Simondon, as tecnologias não podem ser vistas separadas do humano, uma vez que fazem parte do mesmo processo de individuação. Tecnologias como linguagens são criadas e evoluem em um processo paradoxal coletivo e singular. Busca-se na Cultura Técnica a natureza das

máquinas e suas operações técnicas (SIMONDON, 2015), uma vez que o que se define por natureza humana já parte de um sistema tecnológico. Não se trata da técnica como ferramenta, mas como ato (SIMONDON, 2015), como o novo motor da cultura (MANOVICH, 2015), como algo comum ao coletivo.

Com trabalhos inseridos no contexto urbano, o artista canadense Rafael Lozano-Hemmer⁴ fala em *arquitetura relacional*, buscando a expansão das potencialidades não institucionais e sim dos encontros ao construir instalações digitais onde o corpo é provocado a experimentar-se e construir a própria obra, inexistindo um sujeito autônomo e independente (OLIVEIRA, 2010). Como na obra *Pulse Room* (2006) que explicita que as paisagens são constituídas pelas intensidades dos corpos e que a obra, literalmente, somente existe a partir da presença do corpo do espectador. São as pulsações dos batimentos cardíacos do corpo do espectador que constroem a arquitetura do meio. “A mensagem é que o sujeito e a tecnologia são inseparáveis, ocupam o mesmo espaço, não se trata de instruções senão de campos de co-presença” (LOZANO-HEMMER, 2007, p. 139). Na obra *Body Movies* (2001) fotografias de pessoas em espaço urbano se misturam com sombras dos espectadores que circulam por aquele espaço, em tempo real. Imagens de figuras humanas, sombras dos espectadores e seus corpos se misturam em múltiplas afecções em um espaço público que antes funcionava mais como um cenário de narrativas prontas.

A arquitetura relacional coloca um giro tecnológico na maneira que nós lemos e interagimos com as narrativas culturais incorporadas das construções e espaços públicos, os desfamiliarizando e os transformando por quebrar os usos intencionais dos espaços e seus padrões de comportamento (SALTER, 2010, p. 339).

O espectador (des)cobre o lúdico que há nas misturas dos corpos coletivos. Como Lozano-Hemmer coloca:

O que quero é agitar esses valores e criar algo disfuncional, um momento de resistência, de rejeição a esses mantras preconcebidos. Busco os “defeitos especiais” que me permitam ativar esses desperfeitos, esses desajustes; desajustar me parece a palavra mais precisa para indicar o que quero fazer (LOZANO-HEMMER, 2007, p. 141, grifo do autor).

Lozano-Hemmer utiliza as sombras de maneiras muito diversas, em *Under Scan*, as sombras dão visibilidade às figuras projetadas no chão que encontram-se ocultas; em *Body Movie*, as sombras prolongam os corpos e possibilitam estes se tocarem. A obra *Under Scan* atua como um “agora

modificado onde os indivíduos voltam a implicar-se em um jogo de interpelar-se, interrompendo seus assuntos e monólogos e aparecendo para eles e os demais; quer dizer, o prazer que leva a existência pública” (MEDINA, 2007, p. 113). A sombra do espectador desperta a ele mesmo e ao outro do espaço público que aguarda uma interação. A surpresa produz nova informação na relação obra-humano-meio, a presença de meu corpo faz surgir outro corpo em um espaço urbano que se dizia neutro. Há um paradoxo de vida e morte na obra: meu corpo vivo é despertado por um corpo que deveria ocupar um lugar de repousado. Lozano-Hemmer busca a expressividade espacial que é relacional (OLIVEIRA, 2010) e coletiva.

Trabalhando diretamente com comunidades, mencionamos a proposta em web arte do artista catalão Antoni Abad, uma poética colaborativa em rede, com a criação de narrativas digitais pelos participantes. Desde 2004, o Site Megafone atua com comunidades; o coletivo Post Urbano e o coletivo Wokitoki realizam propostas com a ferramenta Google Maps. O Colab.re, lançado em março de 2013, é uma rede social colaborativa delineada com o objetivo de incentivar melhorias nas cidades brasileiras. Ainda, projetos como Cowbird, Jonathan Harris (2011), Masaki Fujihata na proposta *Fields-Work@Alsace*, utilizam a rede *online* para conectar comunidades. No site Mundraub, uma população de mais de três milhões de pessoas acessa a plataforma, na qual estão mapeadas todas as informações necessárias para se ter acesso às frutas.

Portanto, a apresentação de tais propostas colaborativas nos clamam por outros paradigmas que se diferenciam das

figuras de totalidade, unidade e universalidade sonhadas pelo Ocidente e prometidas pela modernidade, que se dissolvem: as categorias artísticas como unidades distintas, bem delimitadas e autônomas entre si e em relação com o mundo; o sujeito como unidade substancial e originária; a esfera pública iluminista e seus cidadãos fraternos; a comunidade universal do gosto e seus espectadores idealizados. (CESAR, 2007, p. 18).

Como apontamos anteriormente, os projetos imersos no âmbito social podem ir desde os que se encontram inseridos em determinados locais e comunidades, a partir de uma intenção do artista, até as propostas colaborativas em que a intenção do artista se compõe com a intenção da comunidade. Nesse sentido, como diria Walter Benjamin em relação à fotografia, não devemos gastar nossa atenção pensando se as propostas colaborativas são arte ou não, mas sim encontrar outras referências que possam servir como critérios de análise e que não se enquadram em

categorias antecedentes. Observamos que algumas propostas colaborativas já ocupam um lugar no *mainstream* da arte contemporânea (KESTER, 2011), mesmo que suas ações não tenham destino direcionado para os espaços institucionais da arte.

Com relação às propostas colaborativas em que artista e comunidade concebem a obra em comum, apontamos três questões a serem consideradas, a partir de algumas pontos levantados anteriormente neste artigo: primeiro, como se constituem as metodologias de práticas de colaboração que atentam para as relações emergentes, os arranjos estéticos, a construção de objetos tecno-estéticos coletivos (muitas vezes em oficinas com trabalhos compartilhados); como lidar com uma autoria em que o artista não é o autor da concepção da obra, e muitos menos de sua produção, configurando-se como co-autor com a comunidade, em prol das demandas locais e emergentes; como se dá a legitimação da obra pelos sistemas da arte vigentes, como ocorre a distribuição e divulgação desses objetos tecno-estéticos coletivos: exposição em espaços institucionais e não institucionais, publicações, distribuição *online*, retorno à comunidade, trânsito nos circuitos de arte, entre outros.

Tais metodologias trazem em si um processo recíproco entre indivíduo (artista) e comunidade (sociedade), ao compartilharem saberes, desejos, hábitos, olhares, gestos, experiências que atravessam e se encarnam no corpo, uma agregação com o coletivo, um agenciamento coletivo a ser ativado e cartografado. Falamos não em hierarquia e separação, entretanto em empoderamento pelo respeito à diferença e pela potência do coletivo.

Diferentemente da sociedade, o coletivo é definido através de suas práticas, mais explicitamente, por uma trajetória de aprendizagem. Ou seja, a constituição de um mundo comum é um processo de composição progressiva, não no sentido de um processo linear modernista, mas de um processo de conexões, inclusões e exclusões que vão se operando na própria existência. (ESCÓSSIA, 2014, p. 191).

Coletivo que se produz a partir de processos de individuação psíquica e coletiva que ocorre a partir de operações tecnológicas que se dão em nível energético, pré-individual, efetivados em ações micro-políticas. Como afirmado anteriormente, tudo ocorre nas relações, entendidas não como causas de cadeias simbólicas exclusivamente, mas efeitos da diferença de potenciais energéticos que estão no fundo dos processos de individuação e que conectam os indivíduos ao plano pré-individual.

Quizá possamos discorrer sobre uma ética da colaboração, já que “a ética expressa o sentido da individuação perpétua, a estabilidade do devir que é a do ser como pré-individuado, individuando-se, e tendendo para o contínuo que reconstrói sob uma forma de comunicação organizada com uma realidade tão vasta como o sistema pré-individual” (SIMONDON, 1964, p. 161). Simondon, Latour, Negri, Hardt desconstróem paradigmas que afirmam a totalidade, unidade, identidade dos indivíduos e da sociedade, colocando-os como termos substancializados e separados. Tais autores, bem como propostas colaborativas sustentadas em práticas de colaboração, desviam-se de posturas que asseguram identidades proprietárias, a fim de moverem-se na direção de afirmar a existência pelo ato de compartilhar o comum e pela ativação da potência dos coletivos.

REFERÊNCIAS

- ASCOTT, Roy. *Telematic Embrace: visionary theories of Art, Technology, and Consciousness*. 2 ed. Londres: University of California Press, 2003.
- CESAR, Marisa Flório. Como se existisse a humanidade. *Arte & Ensaio (UFRJ)*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 16-25, 2007.
- COMBES, Muriel. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Londres: MIT Press, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; ORLANDI, Luiz (Org). São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.
- ESCÓSSIA, Liliana. *O Coletivo como Plano de Coengendramento do Indivíduo e da Sociedade*. São Cristóvão: Edição da UFS, 2014.
- GRAU, Oliver (Org). *Imagery in the 21st Century*. Londres: MIT Press, 2011.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude: war and democracy in the age of empire*. Nova York: Penguin Press, 2004.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador - Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2015.
- LE MOS, André. *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013.
- LOZANO-HEMMER, Rafael (Org.). *Some Things Happen More Often Than All of the Time*. Madri: Turner/A&R Press, 2007.
- KESTER, Grant H. *The One and the Many: contemporary collaborative art in a global context*. Londres: Duke University Press, 2011.
- MANOVICH, Lev. *Software Takes Command*. 3 ed. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc, 2015.
- MEDINA, Cuauhtémoc. De entre las sombras. In: LOZANO-HEMMER, Rafael (Org.). *Some Things Happen More Often Than All of the Time*. Madri: Turner/A&R Press, 2007.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. *Lugar Comum, Porto Alegre*, n. 19-20, p. 15-26, 2009.
- OITICICA, Cesar; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (Org.) Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, Hélio . *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

OLIVEIRA, Andréia Machado. *Corpos Associados: Interatividade e Tecnicidade nas Paisagens da Arte*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

PELPART, Peter. *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Londres: MIT Press, 2010.

SEMETSKY, Inna. Experience. In: PARR, Adrian (Org.). *The Deleuze Dictionary*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 89 – 90.

SHANKEN, Edward A. *Art and Electronic Media*. Londres: PHAIDON, 2009.

SIMONDON, Gilbert. Cultura y técnica. In: BLANCO, Javier et al. (Org.). *Amar a las máquinas: cultura y técnica en Gilbert Simondon*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015. p. 19-33.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. In: PELPART, Peter; COSTA, R. da (Org.). *Cadernos de Subjetividade: o Reencantamento do Concreto*. São Paulo: Hucitec/EDUC, p. 97-117, 2003.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. 3 ed. Paris: Editions Aubier, 1989.

SIMONDON, Gilbert. *El individuo y su genesis Físico-Biológica – La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. 1 ed. Tradução Ernesto Hernández B. Paris: Universitaires de France, 1964.

WYE, Deborah e WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: prints, books and multiples from 1960 to now*. Nova York: MOMA, 2006.

NOTAS

- 1 Allan Kaprow (1927-2006), artista americano, um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de performance, criador do Happening, desenvolveu quase 200 Happenings e práticas que ele denominou de Atividades.
- 2 Helio Oiticica (1937 – 1980), artista brasileiro, integrou o Grupo Neoconcreto. Expande os trabalhos bidimensionais para o espaço através de seus bólides, capas, estandartes, tendas, penetráveis e ambientes. Também introduz a escrita e a documentação em seu trabalho plástico.
- 3 <http://lapovertydept.org>
- 4 Rafael Lozano-Hemmer, artista mexicano-canadense, reside em Montreal e é conhecido pelos seus inúmeros projetos em espaços urbanos com o uso da tecnologia digital.

Artigo submetido em: 02 de Abril de 2017
Aprovado para publicação em: 07 de Julho de 2017