

Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas-tipo¹

*For an aesthetic epistemology: from
collaborative thinking in fine arts to
contemporary community-based art
practices and their new type-artistes*

Rachel Falcão Costa

Artista plástica. Professora e Coordenadora do Núcleo de Arte da Fundação de
Arte de Ouro Preto (FAOP). Doutoranda em Artes (EBA-UFMG).
E-mail: rachelfalcaoc@yahoo.com.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9362-0265>

RESUMO:

Este artigo propõe a apresentação de um panorama do passado, do presente e, quiçá, do futuro, do universo das práticas artísticas colaborativas, enfatizando as práticas contemporâneas de *community-based art* e apontando para o surgimento de novos “artistas-tipo” que lidam com questões cotidianas: o artista-pesquisador, o artista-da-família e o artista-cidadão. Por meio de articulações entre ações, pensamentos e conceitos desenvolvidos por artistas, críticos e filósofos, buscamos identificar elementos reveladores daquilo que consideramos ser o desenvolvimento de uma “epistemologia estética” que estaria em curso, bem como entender e atestar o papel do artista contemporâneo nesse processo.

Palavras-chave: *Práticas artísticas colaborativas. Epistemologia estética. Artistas-tipo.*

FALCÃO COSTA, Rachel. **Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de *community-based art* e seus novos artistas tipo**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ABSTRACT:

This article proposes the presentation of a panorama from the past, the present and perhaps the future of the context of collaborative artistic practices, emphasizing the contemporary practices of community-based art and pointing to the emergence of new “type-artists” who deal with everyday issues: the artist-researcher, the family-artist and the citizen-artist. Through articulations between actions, thoughts and concepts developed by artists, critics and philosophers, we seek to identify revealing elements of what we are considering to be the development of an “aesthetic epistemology” that would be underway, as well as to understand and attest to the role of the contemporary artist in this process.

Keywords: *Collaborative artistic practices. Aesthetic epistemology. Type-artists.*

Artigo recebido em: 11/06/2019

Artigo aceito em: 12/08/2019

O que me inspira é a vida e suas múltiplas alegrias e aflições,
a fé, a dúvida, a rotina maravilhosa, o cotidiano.
(Adélia Prado)²

A partir da segunda metade do século 20 e, mais notadamente, da década iniciada em 1980 para os dias atuais, é possível notarmos uma transformação ou um alargamento no cenário da produção artística global, com a inserção cada vez mais frequente de práticas que para aquém, para além e, muitas vezes, a despeito da materialização de uma obra de arte, propõem um campo artístico vivencial ativado pelo envolvimento e pelas ações dos participantes, sendo capazes de instaurar processos transformadores no âmbito das configurações sociais e espaciais.³

Tais práticas, que desconsideram as determinações estagnadas que identificam o artista como criador e o espectador como receptor, inserem-se na dinâmica existencial da vida cotidiana de grupos específicos, adentrando seus universos simbólico, afetivo, social, político e ambiental. E trabalham a aproximação entre arte e vida a partir de uma visão da arte enquanto postura e *práxis* significativas, apoiadas na ética vivenciada enquanto experiência estética – são as chamadas práticas colaborativas de *community-based art*.⁴

Na análise desse contexto, faz-se necessária a compreensão de “cotidiano” como o “tempo-espaço” que define e, simultaneamente, é definido, pela vida do corpo e pela alma do lugar em que se vive, e que reúne tudo aquilo que nos concerne rotineiramente em termos objetivos e subjetivos, abrangendo paisagens íntimas e imagens públicas. Desse modo, veremos que essas práticas, que se efetivam por meio de interações e intervenções, se desenvolvem quase sempre no domínio do espaço público, embora a partir de questões que são íntimas das comunidades envolvidas, que lhes dizem respeito e afetam diretamente. São ações alavancadas por artistas, mas que se configuram como processos de construção coletiva de conhecimento – passíveis, portanto, de serem consideradas importantes contribuições ao que estamos propondo aqui chamar de “epistemologia estética”.⁵

No entanto, antes de nos determos em ilustrações do que estamos falando, por meio de exemplos de práticas colaborativas de *community-based art*, de propostas de conceituação de novos “artistas-tipo”⁶ e do entrelaçamento dos pensamentos de filósofos, curadores, críticos de arte e artistas – que consideramos que respaldam a necessidade (em todos os sentidos) da presença de tais ações artísticas no contexto civilizatório atual –, voltaremos um pouco no tempo, buscando traçar uma espécie de genealogia das atitudes e do pensamento colaborativo na história das artes plásticas e visuais. Veremos que é possível perceber, na dimensão estética conferida a questões cotidianas pelas práticas artísticas contemporâneas, ecos da dimensão política de ações estéticas e artísticas do passado. E na análise das práticas atuais, quão política pode ser uma experiência estética, ainda que pautada no efêmero e no imaterial.

Genealogia possível

Considerando manifestações artísticas que se fizeram presentes a partir do século 19, quando a arte ganhou autonomia para falar de si mesma, deixando de ser instrumento de representação e dominação de poderes outros, encontramos, paralelamente à produção interessada em pensar formalmente o fazer artístico (em termos de faturas, suportes, temas, materiais e elementos composicionais), uma outra linha de atuação. Proposta por artistas que estavam empenhados em promover uma aproximação entre arte e cotidiano, e atuar em espaços de vida, esta vertente dissidente – ou, pelo menos, alargada, em termos de pensamento e produção – acreditava que fazia parte do papel do artista pensar e agir esteticamente no âmbito do social, da ética, da economia e da política.

Na segunda metade do século 19, temos, por exemplo, o Movimento *Arts & Crafts* que, diante de uma sociedade ameaçada pelos novos paradigmas impostos pela Revolução Industrial, como a produção em série e a mecanização do trabalho, propunha a valorização estética da vida cotidiana por meio da recuperação do trabalho como processo criativo, apoiado na produção manual de objetos singulares. Para tal, seu idealizador, o escritor, pintor, *designer* e socialista militante inglês William Morris (1834-1896), estimulava a conjugação do ensino de arte com formas coletivas de organização do trabalho, e considerava

que apenas a conversão do operário em artista, e não o contrário, seria capaz de conferir “valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria” (ARGAN, 1992, p. 179). Morris atuava sob profunda influência das ideias do também escritor e desenhista, além de crítico de arte e sociólogo, John Ruskin (1819-1900), que entendia ser missão dos artistas uma participação ativa no processo de transformação social.

Já no século 20, período marcado por duas grandes guerras mundiais e algumas revoluções, diversos movimentos artísticos trouxeram propostas de ações de cunho colaborativo como forma de repensar, redesenhar e, mesmo, reconstruir uma sociedade falida em seus propósitos e, em muitos casos, destruída em seu espaço de vida – as cidades.

Em 1917, em tempos de Primeira Guerra e vinculando-se à Revolução Russa, o movimento conhecido como *Construtivismo* propôs a arte como ação revolucionária capaz de organizar e redesenhar a vida, intervindo na educação, no espaço urbano e na comunicação, a partir da equanimidade das linguagens artísticas, as quais se articulavam com a indústria e exerciam, cada qual a seu modo, função social numa sociedade em processo de renovação. Os artistas eram convocados a transpor sua atuação dos ateliês para as ruas e a contribuir para a construção de uma existência efetiva.⁷

Encarnando o mesmo espírito construtivista, numa Alemanha pós-Primeira Guerra, um grupo de artistas, arquitetos, músicos e poetas organizou o *Conselho do Trabalho para a Arte* e fundou o *Novembergruppe* (nome-homenagem à revolução alemã de novembro de 1918), reunindo todas as artes em prol da reorganização, reestruturação e construção de espaços sociais e culturais como escolas de arte, museus e edifícios públicos, considerando as necessidades e condições de vida da população.⁸ Na sequência, em 1919, nasceu a escola *Bauhaus* (ou “Casa da Construção”), fundada por Walter Gropius – que fizera parte do *Novembergruppe* –, também propondo uma junção das artes e o trabalho colaborativo e sem distinção de hierarquia entre artistas, arquitetos e artesãos. Inicialmente pautada em ideais socialistas e com a missão de contribuir para uma nova concepção de vida, acabou se vinculando fortemente à indústria, a ponto de alterar seu programa inicial, que se baseava em “intuição / experiência subjetiva” e “método / reconhecimento objetiva”, para “tipo e função”.

Radicalizando as ideias construtivistas, em 1921 chegamos ao *Produtivismo*, que propunha que os artistas atuassem nas diferentes áreas de produção, diretamente ligados aos sistemas e processos de trabalho, com a missão de “revolucionar a percepção e a consciência” (MARTINS, 2003, p. 68) da população.

Esses primeiros movimentos e grupos se caracterizam como representantes do pensamento colaborativo nas artes e antecessores das práticas artísticas colaborativas e contextuais atuais, na medida em que se pautam na inserção do artista e da experiência estética na vida cotidiana de suas sociedades de origem.

Um pouco mais adiante, considerando a possibilidade de renovar a ação da arte na vida e da vida na arte, em 1957, pós-Segunda Guerra, outro movimento – a *Internacional Situacionista* – também se preocupou com os espaços da vida em comum e com a qualidade da vida em tais espaços, considerando que a área urbana deveria ser fruto da criatividade coletiva e vivenciada a partir da criação de “situações estéticas”, como se fosse um grande tabuleiro de jogos.

E, a partir das décadas de 1960 e 1970, vários foram os grupos e artistas que buscaram envolver os, até então, espectadores em práticas participativas voltadas para a experienci- ação da “energia artística” (BOURRIAUD, 2009b, p. 119) e para o descondicionamento de seus corpos, pensamentos e ações, procurando combater a atitude de sensibilidade estéril das pessoas diante da vida. São exemplos: as *performances* e *happenings* propostos pelo grupo *Fluxus* e pelo artista Allan Kaprow (1927-2006) – que entendiam que todas as ações do dia a dia podiam ser consideradas artísticas; as proposições didáticas e ativistas do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), voltadas para o entendimento do organismo social como obra de arte – que incluíram a criação da *Universidade Livre Internacional para a Criatividade e Pesquisas Interdisciplinares*, a fundação do *Movimento Verde* na Alemanha e a criação do *Comitê para a Democracia Direta*; assim como o *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica (1937-1980) e as experiências sensoriais compartilhadas de Lygia Clark (1920-1988) – artistas brasileiros propositores de vivências ativadas por estruturas e objetos estético-relacionais disponibilizados ao público.

Outros trouxeram propostas de atuação no meio social, governamental e ambiental, que os colocavam, enquanto artistas, em contato direto com toda sorte de situações e com todos os agentes envolvidos em um determinado contexto, os quais passavam, então, a ser colaboradores dos processos artístico-intervencionistas instaurados. Inserem-se nessa vertente, por exemplo: as atuações do grupo inglês *APG – Artist Placement Group* –, que propunha a colocação de artistas em organizações governamentais, industriais e comerciais como uma terceira força colaborativa, responsável por somar uma visão externa, crítica, inovadora e transformadora à atuação rotineira das forças administrativas e operacionais institucionais; as práticas artístico-ambientais do casal estadunidense Helen (1927-2018) e Newton Harrison, que, pautadas em um processo de escuta ativa e no que eles chamavam de “*conversational drift*” (KESTER, 2004, p. 64) – que podemos entender como “conversa à deriva” –, buscavam levantar, ouvir e cruzar todas as vozes, informações e disciplinas para, só então, implementarem suas ações ecológicas de intervenção; e a arte em escala de vida dos projetos contínuos *Crossroads Community (The Farm)* e *A Living Library & Think Park*, propostos pela também estadunidense Bonnie Sherk, que trabalham práticas colaborativas de transformação da paisagem e desenvolvem sistemas interconectados de comunicação, visando apoiar a troca de informações, os processos de criação e os projetos de intervenção (vale notar que essas propostas continuam vigorando, seja por seus propositores originais, seja por grupos constituídos para lhes dar continuidade).

Desse modo, chegamos à década de 1980 com todos os caminhos liberados para o desenvolvimento de práticas artísticas que, se por um lado se apresentam enquanto formas de resistência ativa a questões socialmente estabelecidas, ou como respostas alternativas a problemas da vida em comum, por outro, firmam-se enquanto práticas relacionais abertas que se configuram sob a forma de projetos processuais, contextuais e dialógicos.

Julgamos encontrar respaldo teórico à proliferação de tais práticas, as quais consideramos se manifestarem como uma necessidade e consequência natural dos tempos atuais, no pensamento de diversos filósofos, críticos de arte, curadores e artistas que, refletindo ou não sobre essa questão específica, lançam ideias luminosas sobre os modos de pensar e os modos de operar do artista contemporâneo enquanto ser social.

Conceitos e estratégias de atuação

Nas palavras do filósofo francês Jacques Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. Essa frase, enunciada no propósito de explicar a relação entre política e estética, e a exemplaridade política que advém das práticas artísticas, se tomada em favor do contexto aqui em questão, por si só, parece ser capaz de resumir e condensar todo o significado e força de realização das práticas artísticas colaborativas que se inserem na vida cotidiana.

Poderíamos dizer, entretanto, que em oposição à partilha de um comum sensível, constatada por Rancière (2005), enquanto divisão e determinação do nível de participação conforme a condição e disponibilidade de cada um na sociedade, o que as práticas artísticas colaborativas contemporâneas propõem é o com-partilhamento de um sensível, com abertura de participação de importância igualitária a todos.

Essa noção de uma “politicidade sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 20) muito interessa à análise das estratégias de atuação das práticas artísticas em questão, além de nos permitir estabelecer articulações com ideias de outros pensadores.

Herbert Marcuse (1898-1979), por exemplo, nascido na Alemanha, cerca de 40 anos antes de Rancière, também enxergava na dimensão estética da arte um exemplo de razão sensível capaz de contribuir para a emergência de uma nova sensibilidade crítica e necessária à construção de uma sociedade melhor. Ainda que possamos encontrar, em alguns de seus textos, afirmações como “[...] Arte e revolução estão unidas em ‘mudar o mundo’ – libertação. Mas em sua prática, a arte não abandona as suas próprias exigências nem abdica de sua dimensão: permanece não operacional” (MARCUSE, 1973, p. 104-5), muitas de suas opiniões foram revistas por ele mesmo ao longo dos anos, que chegou a considerar, posteriormente, “[a] possibilidade de a própria vida vir a se tornar arte numa sociedade que tivesse superado a reificação característica do capitalismo monopolista”⁹ (DUARTE, 2008, p. 58). Algumas de suas ideias, presentes em várias de suas obras (MARCUSE, 1973, 1981, 1997, 2009), nos parecem definidoras dos modos de pensar e agir das práticas de *community-based art*, em especial, a compreensão da arte como sendo a

responsável por revelar a “Grande Recusa”¹⁰ às condições insatisfatórias do mundo dado e o entendimento de utopia não como algo inatingível, mas apenas como “o possível ainda não realizado”.

Em uma obra redigida, originalmente, em uma época bem anterior – *A Educação Estética do Homem* (2002), de Friedrich Schiller (1759-1805) – encontramos as bases das reflexões de Marcuse e a ideia de que seria a arte o *lócus* da amarração do juízo estético à razão prática.

Passando às vozes dos críticos de arte, curadores e artistas, temos no conceito de “estética relacional”, proposto pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009a), um dos pensamentos mais atuais a respeito do modo de operar das práticas artísticas contemporâneas, as quais propõem exercícios e experimentações em torno da convivialidade e da interação social. Tal conceito entende “o intercâmbio humano como objeto estético em si” (BOURRIAUD, 2009b, p. 33), podendo este intercâmbio se dar por meio de processos sociais ou dispositivos capazes de estabelecer relações entre as pessoas.

Sobre a forma como as relações entre artistas e os diferentes públicos podem se dar, encontramos nas noções do “artista como antropólogo”, de Joseph Kosuth (*apud* JOHNSTONE, 2008, p. 182-184), e do “artista como etnógrafo”, de Hal Foster (2014, p. 159-186), algumas considerações relevantes. Em seu texto de 1975, o artista Kosuth nos apresenta a perspectiva da atuação do artista enquanto um antropólogo engajado, que estabelece sua teoria como prática, agindo a partir de uma completa imersão no contexto em que se propõe trabalhar, procurando compreender a dinâmica operacional cultural em questão, no sentido de buscar implodir padrões e visões endurecidos e estagnados. Foster, historiador e crítico de arte, em seu texto de 1996, tendo como referência o ensaio *O autor como produtor*, escrito por Walter Benjamin, em 1934, identifica quem seria “o outro” contemporâneo do artista, hoje, e indica qual deveria ser a postura do artista, considerando os cuidados necessários nessa relação. Para ele, o artista nem deve se superidentificar a ponto de transformar “o outro” em vítima, nem se desidentificar a ponto de provocar repulsa, e precisa estar atento ao perigo das representações redutoras, frutos de abordagens superficiais que

podem transformar sérias questões socioculturais em meros espetáculos – o que nos remete, aqui, à importância de se “devolver a imagem” a quem de direito, ideia trabalhada pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015, p. 206-226).

Antes de passarmos aos exemplos de práticas de *community-based art*, gostaríamos de mencionar um último conceito que, em nosso entendimento, define tais práticas enquanto “categoria artística”, ao mesmo tempo em que caracteriza sua metodologia de trabalho: a noção de *site-specific*. Trabalhado em profundidade pela professora de história da arte e curadora coreana-americana Miwon Kwon (1997, 2004), o termo *site-specific*, que, originariamente, se referia apenas à condição de uma obra de arte feita levando-se em consideração um determinado espaço físico, ganhou novos contornos e, hoje, abrange todas as práticas que se relacionam a um contexto específico, seja ele físico ou não. Questões de ordem social, política, ambiental, econômica ou institucional podem ser consideradas um *site-specific*. Em seu livro *One place after another* (2004, p. 1), Kwon apresenta várias expressões que tentam dar conta do foco de atuação das práticas atuais, como “*site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*”, além de *socially-engaged* – para as práticas engajadas em questões sociais.

A partir das colocações de Kwon (2004), o artista Jorge Menna Barreto propõe o entendimento de *site-specific* enquanto metodologia de desenvolvimento de projetos artísticos,¹¹ que incluiria a determinação do *site*, sua escuta e mapeamento, a identificação de pontos passíveis de serem trabalhados, o desenvolvimento da proposta de interação e / ou intervenção e a execução da ação em si.

Tendo em mente, portanto, o entendimento de “arte como projeto”, desenvolvido também pela crítica Kiki Mazzucchelli (2007, p. 21-22), que enfatiza as características relacionais, sociais, processuais e temporais desse modo de se pensar e fazer arte, passemos à análise de algumas propostas desenvolvidas nas últimas décadas.

Práticas colaborativas de *community-based art*

A arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas,
gera vidas incríveis e novos costumes.

A implicação: intensificar nossa relação com o mundo,
resistir à hegemonia da economia espetacular.

[...]

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos.
Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo,
a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido.

(Nicolas Bourriaud).¹²

Diretamente relacionadas às contingências de um determinado contexto e considerando todas as formas possíveis de interação, sejam elas estéticas, físicas, perceptuais, intersubjetivas e / ou dialógicas, as práticas contemporâneas de *community-based art* atuam em microuniversos geográficos, sociais, políticos e / ou culturais. E têm no público da comunidade envolvida no projeto, não apenas um participante, mas um coautor do trabalho realizado. Trabalho esse que não necessariamente resultará num produto palpável ou numa intervenção física, já que aqui, indiscutivelmente, o que se define como arte é “o processo” – que se desenvolve a partir de encontros, trocas, reflexões, experiências e convivências, com a proposta de possibilitar aos participantes (comunidade e artista) exceder e transcender suas perspectivas em relação à arte e à vida, permitindo a realização de microutopias e a instauração de novos “conceitos de existência” (CLARK [1975], 2009, p. 352).

Paredes-Pinturas e *Habita Vida*, dois projetos afins e nascidos em torno de 1997 – o primeiro proposto pela artista Mônica Nador e o segundo uma proposição nossa –, envolvem comunidades das periferias em processos de revitalização de suas moradias, buscando conferir a esses espaços privados, que compõem o espaço público, a identidade de seus moradores, de acordo com o desejo de cada um. E, mais que isso, em ambos os casos os moradores participam ativamente tanto da criação quanto da execução das intervenções realizadas – desenham e definem os motivos decorativos que vão povoar suas paredes no projeto proposto por Nador (FIGURA 1), assim como definem, criam e produzem, *in situ*, cores, tintas, argamassas, mosaicos, cercas e jardins que vão envolver suas casas no projeto proposto por nós (FIGURA 2). E no processo de definição das inter-

venções físicas, são resgatadas histórias, memórias, fazeres e saberes, bem como são elaboradas novas formas de se enxergar e viver a vida. Ambos os projetos vêm se desdobrando ao longo dos anos em uma série de outras ações com grupos específicos.



Figura 1 – Projeto Paredes-Pinturas – final dos anos 1990

Nota: Projeto proposto pela artista Mônica Nador e desenvolvido em colaboração com comunidades diversas, desde o final dos anos 1990.

Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=735>.



Figura 2 – Projeto Habita Vida – Juiz de Fora – MG – 2002 e 2003

Nota: Projeto proposto pela artista Rachel Falcão, nestas fotos desenvolvido em colaboração com a comunidade do Bairro Dom Bosco, em Juiz de Fora – MG, em 2002 e 2003.

Fonte: <https://artistasbrasisrede.wordpress.com/artistas-em-rede-2/ouro-preto/2-ouro-preto/#jp-carousel-32>.

Parte integrante do programa de residência artística *InSite*, em sua edição de 2005 (*InSite_05*), a proposta sugerida pelo artista venezuelano Javier Téllez para trabalhar as implicações existentes na região de fronteira onde o programa é realizado – Tijuana-San Diego (México-EUA) –, foi a criação de um evento de lançamento de um homem-bala, que atravessaria por sobre a barreira que separa os territórios dos dois países (FIGURA 3).

Trabalhando em colaboração com um grupo muito singular – pacientes psiquiátricos mexicanos –, Téllez concebeu o espetáculo com eles e lhes confiou toda a produção do evento, incluindo a divulgação na mídia, a preparação de cenário, o figurino e a escolha das músicas, discutindo, por meio deste processo, os limites simbólicos, imaginários e reais das fronteiras espaciais e mentais.



Figura 3 – The Human Projectile (O Homem-bala) ou One flew over the void (Bala perdida) – 2005
Nota: imagem referente à proposta de Javier Téllez, em colaboração com pacientes psiquiátricos mexicanos, para o *InSite_05*.
Fonte: <http://www.insite05.org>.

Mais recentemente, em 2016, o artista Jorge Menna Barreto propôs, para a 32ª edição da Bienal de São Paulo, o projeto *Restauro* – um restaurante-obra disposto a gerar reflexões em torno de práticas ambientais, hábitos alimentares e relações sociais e comerciais. Inserido, inicialmente, num contexto artístico institucional que propunha que se refletisse sobre “as atuais condições de vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas”,¹³ *Restauro* se insere também no contexto cotidiano dos agro-

floresteiros e de um grupo que reúne nutricionistas, *chefs* de cozinha e membros de uma escola de ecogastronomia, além das relações eventuais que estabelece com os comensais que passam por seu ambiente. Os “pratos-paisagens” servidos no restaurante (FIGURA 4) representam apenas a ponta do *iceberg* de uma extensa articulação (FIGURA 5) que interconecta meio ambiente, biodiversidade, técnicas de plantio, sistemas de produção e comercialização, processos de metabolização e digestão, assim como escolhas de vida, que colocam o alimento no campo expandido da vida e da arte. Envolvido com práticas *site-specific* há mais de 20 anos, Menna Barreto classifica seu trabalho como uma “escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos”.¹⁴



Figura 4 – “Pote-paisagem” – Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo – 2016

Nota: “Pote-paisagem” e outros pratos em preparação na cozinha do restaurante-obra Restauo, de Jorge Menna Barreto.

Fonte: O Alecrim/ Janaína Miranda. Disponível em: <https://www.select.art.br/jorge-menna-barreto-lico-es-da-floresta/>.



Figura 5 – “Comer escutando – Ouça Agroflorestas – Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo –2016

Nota: Faixas: ‘Revolução’; ‘Plantio’; ‘Manejo’; ‘Plantas’; ‘Educação’; ‘Economia’; ‘Política’”. Interação e educação no restaurante-obra Restauero, de Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de São Paulo.

Fonte: O Alecrim/ Janaína Miranda. Disponível em: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauero>.

Considerações finais: apontamentos para uma epistemologia estética e os novos artistas-tipo

Percebemos, nos modos de pensar e de operar das práticas artísticas colaborativas contemporâneas que se definem como práticas de *community-based art*, a valorização de processos e ações que consideramos indispensáveis à reconfiguração do modo como nos relacionamos com o mundo, e que se apoiam, sobretudo, na escuta de si, na escuta do outro e do ambiente ao redor – o que seria, em nosso entendimento, a base para o desen-

volvimento de uma “epistemologia estética”. Esse processo de redescobrimto da realidade seria o responsável por tornar visível o, até então, não visto, e imaginável e realizável o, até então, não pensado e não feito – não a partir de parâmetros prioritariamente científicos, mas, sobretudo, a partir da vivência da experiência sensível (lembrando que a realidade de qualquer “coisa”, seja ela pessoa, objeto ou ambiente, não está na “coisa” em si, mas na relação que travamos com ela – o que nos leva às palavras da filósofa política Chantal Mouffe [2007], quando diz que “toda identidade é relacional”, além de “híbrida e nômade”).

Os artistas que atuam nesta direção estariam aptos, portanto, a contribuir na construção de novos conhecimentos e perspectivas, bem como com a adoção de novas posturas, diante de realidades físicas e sociais já postas e tidas como estabelecidas.

Tais artistas, que partem da experiência estética (sensível) como norteadora de suas práticas, não se furtam, entretanto, a trabalhar a “arte como prática de fronteira” (MARQUEZ, 2013), se permitindo tangenciar, e mesmo permear, a ciência, a antropologia, a política, a ecologia, a economia, no desenvolvimento de ações de conscientização e ativismo (ainda que poéticas e sensíveis), as quais contribuem para que se enxergue, na razão de ser da prática artística, a constituição de uma pedagogia ética e estética.

Propomos, portanto, a título ainda experimental e introdutório, a revisão, o aprofundamento e / ou a elaboração da conceituação de três “artistas-tipo”, que, em nossa perspectiva, representam, significativamente, os novos exemplos de inserção do artista contemporâneo no cotidiano, no sentido da construção de uma “epistemologia estética” e da produção do bem “em comum”. São eles: o “artista-pesquisador”, o “artista-da-família” e o “artista-cidadão”.

O “artista-pesquisador”¹⁵ seria aquele que lida com a prática artística diretamente (ou mais fortemente) no âmbito da produção do conhecimento, revelando outridades que foram / são deixadas de lado ou excluídas pela conveniência e prevalência de visões hegemônicas. Sua prática abrangeria pensar, experimentar e questionar as formas, linguagens e visibilidades do conhecimento. Esse artista se ocuparia de uma “sociologia das ausências e das emer-

gências” (para citar um termo de Boaventura de Sousa Santos, [2002]) e da construção de saberes, além de propor recartografias de espaços físicos e sociais, em âmbitos local e global.

O “artista-da-família”, à semelhança do “médico-da-família” e do “arquiteto-da-família”, seria uma espécie de observador, “conselheiro” e propositor – em outros termos, aquele que, compartilhando do cotidiano das pessoas e frequentando espaços de uso comunitário, estaria disposto a instaurar processos que trabalhassem a percepção do potencial daquilo que as envolve e as constitui, no sentido de interromper processos automáticos e fortalecer processos de resistência, experimentação e criação.

Já o “artista-cidadão” seria aquele que desenvolve práticas artísticas voltadas para o coletivo, que reclama a cidade para os seus habitantes, que se preocupa com o bem comum e com a produção em comum no espaço de convivência social. Fazendo coincidir ‘devir artístico’ com ‘devir revolucionário’ e ‘potencial transformador’, arriscamos dizer que o artista-cidadão, em sua pesquisa e atuação militantes, talvez termine por abranger também os dois “artistas-tipo” mencionados anteriormente.

Aliás, se conhecimento, poesia e política parecem constituir o material de trabalho, respectivamente, do “artista-pesquisador”, do “artista-da-família” e do “artista-cidadão”, entendemos que nenhum dos três temas seja exclusividade de nenhum dos três “artistas-tipo”, mas, sim, que constituam, os três, a essência da atuação de todos eles, conferindo-lhes a consistência necessária.

Seja como for, o que nos fica até o momento, diante das experiências do passado e das convivências do presente, é que, lidando sempre com “o outro”, nas práticas colaborativas, o importante é cultivar um estado de alerta; jamais pressupor o que é a vida dos outros; trabalhar mais com pequenas incursões na vida cotidiana e menos com intervenções espetaculosas; sustentar a deriva (mantendo o estado de alerta), em vez de sustentar a oposição; bem como deixar o campo aberto, em vez de apostar em construções definitivas.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha, 2004. p. 21-23.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BOURRIAUD, Nicolas. Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui) [Beaux Arts Magazine, Paris, 2002]. Tradução de Felipe Barbosa. **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 10, p. 77-78, 2003.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CLARK, Lygia. Da supressão do objeto: anotações (1975). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p.350-356.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 206-226.
- DUARTE, Rodrigo. Da "cultura afirmativa" à subjetividade criativa. **Cult: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo: Editora Bregantini, n.127, p. 56-59, ago. 2008.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Cambridge, Massachusetts, London, UK: The MIT Press, 2001.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- JOHNSTONE, Stephen (ed.). **The Everyday. Documents of Contemporary Art**. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2008.
- KAPROW, Allan. A Educação do Não-Artista: Parte I (1971). Tradução de Carlos Klimick. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 214-226, mar. 2003.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces: community and communication in modern art.** Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.

KOSUTH, Joseph. The Artist as Anthropologist (1975). In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday.** Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 182-184.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. **October Magazine,** Cambridge: The MIT Press, vol.80, spr. 1997, p. 85-110.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity.** Cambridge: The MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain: new genre public art.** Seattle: Bay Press, 1995.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética.** Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1981.

MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e Revolta.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade.** Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

MARQUEZ, Renata. Arte como prática de fronteira. In: BETHÔNICO, Mabe (org.). **Provisões: uma conferência visual (World of matter).** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013. p.14-21.

MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial.** 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

MARTINS, Luiz Renato. O Debate entre Construtivismo e Produtivismo segundo Nikolay Tarabukin. **Ars: Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP,** São Paulo, v. 2, ano 1, n. 2, p. 57-71, dez. 2003. Disponível em: www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf. Acesso em: 13 jan. 2011.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como Projeto. **Cultura e Pensamento,** n. 2, p.20-25, out./nov./dez. 2007.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística.** Barcelona: MACBA, 2007.

Obras Primas da Poesia Universal. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Práticas de arte dialógica em colaboração com as comunidades: as singularidades dos community-based projects do InSite_05. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 15., 2006, Salvador. **Anais [...].** v. 1, Salvador: ANPAP, 2007. p. 224-234.

PRADO, Adélia. [Entrevista concedida a] Simone Goldberg. **TAM Magazine**, ANO 3, n. 31, set. 2006, p. 42.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra: Eurozine, n. 63, p. 237-280, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SZTUTMAN, Renato (org.). **Eduardo Viveiros de Castro**: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

SITES

artistasbrasisrede.wordpress.com

cargocollective.com

www.bienal.org.br

www.encyclopediataucultural.org.br

www.insite05.org

www.select.art.br

www.ufrgs.br

NOTAS

1 Este artigo é baseado na dissertação de mestrado da autora, intitulada *Interações e Intervenções – a participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, da Escola de Arquitetura da UFMG, apontando para desdobramentos e elaborações conceituais propostos como projeto de sua pesquisa de doutorado, em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

2 PRADO, Adélia. [Entrevista concedida a] Simone Goldberg, **TAM Magazine**, ANO 3, n. 31, set. 2006, p. 42.

3 Segundo Cristina Freire, em seu livro *Arte Conceitual* (2006, p. 7-13), a produção realizada pelos artistas a partir da segunda metade do século XX rompe com uma série de princípios que norteavam, até então, o entendimento do que seria uma obra de arte. Para além do movimento que ficou conhecido como “Arte Conceitual” (meados dos anos 60 e década de 70), a tendência conhecida como “Conceitualismo”, que se instalou a partir daí, ultrapassou a autorreferencialidade artística e abraçou, entre outras questões, a crítica à arte objetual e uma prevalência da ideia; um posicionamento contra a noção moderna de autonomia da arte e a favor da contextualização; uma certa diluição da figura do artista enquanto autor; e um desvinculamento da arte do seu papel de mercadoria. Podemos dizer que este cenário abriu as portas para maior envolvimento da arte com o mundo real, na medida em que os projetos artísticos, por meio de operações conceituais, passaram a lidar com contextos políticos, sociais, ambientais etc. Também Hal Foster, em *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX* (2014), menciona os significativos desvios e reformulações vivenciados pela arte de 1960 a 1990, que alteraram seu modo de ver, pensar e se relacionar com o mundo e consigo própria, e que resultaram em uma ampliação de sua esfera de atuação. A partir dos anos 80, Foster localiza uma “virada etnográfica na arte e na teoria contemporâneas”, responsável pela “virada de elaborações específicas do meio para projetos específicos de debate” (2014, p. 9) ou, em outras palavras, “uma virada para o real [...] e uma virada para o referente fundamentada numa identidade dada e/ou numa comunidade localizada” (2014, p. 16-17). Para conferir práticas que comprovam esse alargamento no cenário da produção artística global a partir dos anos 1980, vide, de acordo com as referências deste artigo: (CAMPBELL, 2015); (FINKELPEARL, 2001); (KESTER, 2004); (LACY [ed.], 1995).

4 Termo que se refere às práticas artísticas que se desenvolvem colaborativamente no contexto de uma comunidade específica, considerando seu espaço físico, seu modo de vida e as experiências individuais e coletivas dos membros dessa comunidade. Luiz Sérgio de Oliveira utiliza esse termo em seu artigo *Práticas de arte dialógica em colaboração com as comunidades: as singularidades dos community-based projects do InSite_05*. (ANAIS DO 15º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2007, p. 224-234), quando menciona as práticas de *community-based art* como “uma tradição que aponta para o entrelaçamento da arte com as comunidades, transmutadas em co-criadoras dos projetos de arte”, baseado em sua citação do próprio curador do InSite_05, Osvaldo Sánchez: “[Um tipo de arte pública que] convoca comunidades heterogêneas e espontâneas a co-produzir uma experiência de (des)alienação do sujeito social, [...] transformando ‘audiências’, ‘consumidores’ e ‘massas’ em co-sujeitos / co-criadores. Geralmente orientada para o processo ou a performance, esta arte pública objetiva (re)pensar os modelos de identidade de grupo e suas representações públicas” (Bypass – Curatorial Statement. inSite_05. Disponível em: www.insite05.org. Acesso em: 2 mar. 2005.).

5 Conceito em expansão, no âmbito da arte contemporânea, que parte da ideia de um amplo processo de construção de conhecimento que percebemos estar em curso, baseado na experiência sensível do mundo como viés alternativo ao conhecimento racionalista cartesiano e científico, e para o qual acreditamos que os artistas contemporâneos e suas práticas colaborativas muito têm a contribuir. Renata Marquez, em sua tese de doutorado, *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial* (2009, p. 21), supõe uma “epistemologia estética” para uma aprendizagem das alteridades

do espaço, baseada no pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, que, no livro da série *Encontros*, organizado por Renato Sztutman (2008), se vale desse termo para se referir à cultura indígena. Ao comparar o pensamento dos xamãs com o pensamento dos cientistas, o antropólogo comenta: “Para nós, explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido. Para eles, explicar é aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, determinar o ‘objeto’ de conhecimento como um ‘sujeito’. [...] Sejam objetivos? – Não! Sejam subjetivos, diria o xamã, ou não vamos entender nada. [...] Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado [...] [n]a arte. [...] É justamente essa distinção [entre arte e ciência] que parece não fazer nenhum sentido no que estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas” (VIVEIROS DE CASTRO, *In*: SZTUTMAN [org.], 2008, p. 41-43). Voltando ainda uma vez a Marquez (2009, p. 21), ela diz que: “Uma epistemologia estética emprega a arte como experiência de conhecimento [...] necessária ao estudo dos fenômenos da vida. Para os índios, os rituais e as pinturas corpóreas não são adorno, e sim rede de comunicação dos códigos de compreensão ambiental.”

6 O termo “artista-tipo” refere-se, aqui, àqueles artistas que atuam em um universo (contexto) de interesse específico (no caso deste artigo: questões sociais, políticas e epistemológicas) e a partir de um determinado modo de operar que o vincula a uma outra atividade (tida como não-artística) à qual sua atividade como artista se funde, o que gera um desdobramento de seu papel social e de sua atuação profissional em diversos contextos, muitas vezes convencionalmente identificados como não-artísticos. Já faz algum tempo que discussões sobre os “modos de ser artista” ocupam críticos e artistas. Na primeira parte de uma trilogia escrita na década de 1970, intitulada *The Education of the Un-Artist (Part I [1971], Part II [1972] e Part III [1974])*, o artista Allan Kaprow propôs quatro categorias para a arte, dependendo do modo como o artista opere sua produção e se insira (ou não) no sistema de arte, a saber: *art-art* (que lida com formatos consagrados), *antiart* (que se refere a uma produção desestabilizadora dos padrões convencionais), *nonart* (que se refere ao que ainda não foi pensado como arte, mas informa sua realização ao meio artístico) e *un-art* (que envolve práticas voltadas para a transformação de atividades e situações, desenvolvidas por pessoas que abrem mão da condição de artista) (KAPROW [1971], 2003, p. 216-221). Já o crítico e curador Nicolas Bourriaud, em seu texto *Qu'est-ce qu'un artist (aujourd'hui)* ([2002], 2003, p. 77), fala do artista contemporâneo como um “intruso”, que não só “habita todas as formas de arte [...] mas também [...] outros campos culturais”. O artista Joseph Kosuth, por exemplo, discorreu sobre *O artista como antropólogo* (1975) e o crítico e historiador da arte Hal Foster, sobre *O artista como etnógrafo* (1996). E o artista, crítico e curador Ricardo Basbaum, em vários de seus textos, aborda o conceito de “artista-etc” – termo cunhado por ele para se referir ao artista que atua em outras áreas, questionando “a natureza e a função de seu papel como artista” e “traz [...] para o primeiro plano conexões entre arte&vida ([como] o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte&comunidades” (BASBAUM, *In*: MOURA [org.], 2004, p. 21-23). Diríamos que os “artistas-tipo” apresentados neste artigo aproximam-se, por um lado, do *un-artist* (an-artista) proposto por Kaprow, no que tange à natureza das práticas que desenvolvem (ou se propõem desenvolver), embora, por outro, reafirmem sua condição de artistas, o que os colocaria no âmbito dos *non-artists* (não-artistas).

7 Vide o poema de Maiakóvski (1893-1930) *Ordem do dia aos exércitos da arte*, que traz versos como “As ruas são nossos pincesis/ E paletas as nossas praças” (MILLIET [trad.], 1954, p. 181).

8 Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3911/novembergruppe>. Acesso em: 6 jun. 2019.

9 Palavras de Rodrigo Duarte para ressaltar o que ele considera um certo tom otimista, ainda que um tanto crítico, presente na obra *Eros e Civilização* (texto original de 1955), de Herbert Marcuse, em contraposição ao enfoque sombrio do mundo contemporâneo encontrado na obra *Homem unidimensional*, de 1964, do mesmo autor (DUARTE, 2008, p. 58).

10 O conceito da *Grande Recusa*, que aparece em vários escritos de Marcuse, se consolida, em definitivo, em sua obra *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (2009), na qual o autor diz que “as formas de liberdade e felicidade que [o valor de verdade da imaginação] invoca pretendem emancipar a ‘realidade’ histórica. Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que ‘pode ser’, reside a função crítica da fantasia” (2009, p. 138). Apoiado nas ideias de Adorno (*apud* MARCUSE, 2009, p. 139), que diz que a “grande recusa” é “característica primordial” da realização estética [entenda-se, “arte”], Marcuse diz que a “Grande Recusa é o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade” (2009, p. 139) diante de uma realidade insatisfatória. E que “a fantasia é cognitiva na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa ou, positivamente, na medida em que protege, contra toda a razão, as aspirações de realização integral do homem e da natureza, as quais são reprimidas pela razão” (2009, p. 147).

11 Ideia apresentada por Jorge Menna Barreto no Laboratório *Adesão, Embate e Indiferença: Práticas Artísticas Contextualizadas*, do qual participamos, durante o II SEMINÁRIO ARTEHOJE: Intervenções/Arte Pública/Cidades, promovido pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), na cidade de Ouro Preto, MG, em 2008.

12 BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida:** a arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 157.

13 **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva** (agenda online). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/agenda/2365>. Acesso em: 7 jun. 2019.

14 **Restaurante-obra que integra a 32ª Bienal de São Paulo** (informativo e entrevista). Disponível em: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restaurado>. Acesso em: 7 jun. 2019.

15 Renata Marquez, em seu texto *Arte como prática de fronteira* (BETHÔNICO, 2013, p. 14-21), apresenta o termo “artista-pesquisador” do modo como entendemos e propomos aqui.