# Prática artística em comunidade indígena *Kaingang*: Por uma metodologia colaborativa

Artistic practice in Kaingang indian community: For a collaborative methodology

Kalinka Lorenci Mallmann

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria E-mail: kalinkamallmann@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6597-3925

Dra. Andreia Machado Oliveira

Professora do Departamento de Artes Visuais e da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria E-mail: andreiaoliveira.br@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8582-4441

Marcelo Eugenio Soares Pereira Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: marceloeugenio85@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5620-2128

#### **RESUMO:**

O projeto artístico DNA afetivo *kame* e *kanhru*, prática artística colaborativa em uma comunidade indígena *kaingang*, é a referência para pensarmos em modos de fazer colaborativos em arte. Assim, o objetivo desse artigo é investigar como essas práticas se constituem. Para isso, baseia-se em discursos de artistas e críticos de arte contemporâneos engajados em práticas artísticas de cunho político e social, tais como Helguera (2011) Kester (2011) e Lacy (1995). Desse modo, busca-se responder as questões: qual é o lugar do artista e sua atuação? Como conceber o tempo dessas práticas e quem é o seu público? Como falar de uma autoria colaborativa e de que forma se apreendem essas práticas a partir do

sistema de arte? Como resultado de tais indagações, apresentam-se possibilidades metodológicas no campo da arte colaborativa.

Palavras-chave: *Arte Contemporânea*. *Arte Colaborativa*. *Comunidade*.

#### ABSTRACT:

The affective DNA artistic project *kame* and *kanhru*, a collaborative art practice in a *kaingang* indigenous community, is the benchmark for thinking about ways to make collaborative art. Thus, the purpose of this article is to investigate how these practices are constituted. For this, it is based on speeches by contemporary artists and art critics engaged in political and social artistic practices, such as Helguera (2011) Kester (2011) and Lacy (1995). Thus, we seek to answer the questions: what is the artist's place and performance? How to conceive the timing of these practices and who is your audience? How to talk about a collaborative authorship and how are these practices learned from the art system? As a result of such inquiries, methodological possibilities are presented in the field of collaborative art.

**Keywords**: *Contemporary Art. Collaborative Art. Community* 

Artigo recebido em: 10/06/2019 Artigo aceito em: 29/08/2019 Durante as últimas décadas alguns artistas se aventuraram no contexto público e vêm realizando um modelo de arte efetiva e afetiva, relacionada com os lugares e sua gente (LIPPARD, 2001). Esses projetos artísticos colaborativos, vinculados a grupos ou comunidades específicas, ocorrem deslocados das instituições artísticas e espaços legitimados em arte e requerem um período de tempo alargado para sua realização. Tais práticas interagem com o público em meio a sua rotina e espaço comum de convivência coletiva. Assim, tornase necessário rever a noção tradicional de público, vinculada a um processo linear entre artista, produção e espectadores / participantes.

Entende-se, em um primeiro momento, que as produções artísticas vinculadas ao outro, ou seja, que dependem do público para a sua realização enquanto obra de arte, posicionaram o artista como artista / propositor. E o público espectador, nessa acepção, ganhou novas denominações como participante, interator, coautor. Todavia, essas nomenclaturas utilizadas para classificar a ação do público perante a constituição inicial da obra deixam de ser tão válidas quando consideramos os parâmetros de uma colaboração efetiva em propostas artísticas colaborativas em comunidade. De modo similar, as noções de autoria, e mesmo de autoria compartilhada (coautoria), podem ser percebidas de forma distinta, quando consideradas como um processo mais hegemônico, que pouco diferencia o artista dos outros indivíduos que atuam no projeto artístico. Tais práticas revelam o distanciamento do artista dos seus lugares de ação convencionais e, simultaneamente, instauram uma nova dinâmica, substituindo procedimentos múltiplos e movendo o artista rumo a um posicionamento lateral nesse processo (CIRILLO; KINCELER; OLIVEIRA, 2015).

De acordo com Paloma Blanco *et al.* (2001, s.p.), o artista deve aprender: "cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y múltiples estratos, como cruzar hacia otras disciplinas". Ademais, é necessário apreender que não se trata de uma obra / objeto em questão, mas de uma prática construída por meio de diversas relações entre os indivíduos. Logo, apesar de promoverem alguns resultados por meio das ações em arte (fotografias, vídeos, *sites*, exposições, entre outras), eles se encontram descentralizados.

Nesse sentido, os modos de fazer em coletivo são processuais na medida em que as ações não visam um resultado final. Em outras palavras, considera-se arte todo o processo desses fazeres compartilhados. Trata-se de uma estrutura aberta e fluída, que forma-se a partir de fazeres diversos, descentralizados e compostos por distintos agentes (PAIM, 2012).

Em projetos colaborativos, os diálogos entre os participantes tornam-se uma importante ferramenta utilizada para reconhecer um problema, uma necessidade ou para dar voz à uma questão comum ao grupo. Visto que as práticas colaborativas são também dialógicas, as reuniões, os laboratórios de criação e os encontros são métodos considerados efetivos. Os projetos artísticos concebidos e executados em grupo, quando imersos num sentido de colaboração, mantêm um formato aberto e processual. Podemos dizer que são práticas não lineares, pois estão à deriva do pensamento e ação de diversos indivíduos distintos. Desse modo, as "tentativas", as "contradições", as "verificações" e os "retrocessos" são efeitos dessa abertura (PAIM, 2012).

Levando em conta algumas das questões anteriormente assinaladas, foi desenvolvido o projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*. Este projeto está vinculado à pesquisa de mestrado da artista visual Kalinka Mallmann (UFSM), com colaboração do estudante indígena de História, Joceli Sirai Sales (UFSM), sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Andreia Oliveira. O projeto teve início em 2016 e atualmente permanece ativo com a parceria do LabInter (UFSM), a Pró-reitoria de Graduação (UFSM) e o Observatório dos Direitos Humanos (UFSM). Conta com a colaboração da comunidade indígena *kaingang* Terra do Guarita, localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul (MALLMANN, 2018).

Vale lembrar que há, atualmente, indígenas da cultura *kaingang* nos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Região Sul de São Paulo. Espalhados por várias comunidades e territórios indígenas, esta população está estimada em aproximadamente 34.000 pessoas. Levando tais dados em conta, o projeto visa ativar as marcas exogâmicas da cultura *kaingang* por meio de ações criativas em arte e tecnologia.

Segundo a mitologia *kaingang*, o Sol e a Lua influenciam e dão sentido à vida comunitária. Para eles, o princípio do Sol é *kame*; enquanto o princípio da Lua é *kanhru*. Esses conceitos cósmicos refletem o sistema de liderança, em termos de um todo social composto por duas metades, que são opostas e complementares (JACODSEN, 2013).

Por conseguinte, os *kaingang* são diferenciados entre si pelas marcas de *kame* e *kanhru* (os *kame* são representados por linhas paralelas e geometrias abertas; enquanto os *kanhru* são simbolizados por um círculo preenchido e geometria fechada). Esta padronização gráfica pode ser identificada nas pinturas corporais utilizadas nas cerimônias, rituais, festivais e, principalmente, no artesanato.

Quando o casamento é realizado de acordo com essa concepção, os *kame* devem se casar apenas com os *kanhru* e vice-versa, e as crianças receberão apenas a marca paterna. Aqueles com as mesmas marcas são irmãos, e aqueles com diferentes marcas são cunhados (JACODSEN, 2013). A partir dessa premissa, o nome do projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, surge para representar esse parentesco concebido como cosmológico, e não biológico.

Vale ressaltar que as comunidades *kaingang* sofreram com o processo de colonização durante um largo período. Uma das consequências disso se reflete no fato de que os indígenas passaram a necessitar de documentos oficiais para assegurar seus direitos e registrar suas propriedades, pois não eram aceitos socialmente. Consequentemente, a cultura do homem branco os obrigou a adotar nomes e sobrenomes caucasianos e, com isso, as práticas identitárias estabelecidas pelas marcas *kame* e *kanhru* acabaram sendo praticamente extintas.

Nesse viés, as propostas do projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru* buscam reforçar o senso de identidade e de pertencimento, bem como reduzir a pressão social que incita os *kaingang* a assimilarem exclusivamente a cultura caucasiana dominante. Com esses objetivos em mente são realizados, desde 2016, constantes laboratórios de criação audiovisual no território da aldeia *kaingang* Terra do Guarita (RS), e estão programados para que ocorram, pelo menos, dois encontros semestrais entre a comunidade e os colaboradores do projeto. Em 2017, foi realiazada uma ação em *webart* por meio do *facebook* (criação de um padrão

visual por meio da plataforma *twibbon*, que modificou as fotos de perfil dos usuários do *face-book* que aderiram à proposta, identificando-os entre *kaingang kame* ou *kanhru*), que envolveu indivíduos *kaingang* de diversas comunidades; em 2018, um mapeamento afetivo dessa comunidade e, atualmente (2019), está sendo elaborado um jogo digital para dispositivos móveis.

Baseado na concepção *kaingang* das metades, esse jogo incorpora diversos elementos culturais, com o intuito de um aprendizado lúdico para os jogadores. O *game* está sendo produzido por integrantes do projeto, e conta com a colaboração direta das crianças da escola da aldeia (EEIEF Gormecindo Jete Tenh Ribeiro). Elas colaboram desenhando personagens, animais, alimentos e ocupações cotidianas, tais como nadar e pescar, agregando, dessa maneira, novos elementos ao enredo do jogo, assim como na sua estrutura visual.

No mapeamento realizado na comunidade, em novembro de 2018, dividiram-se grupos com a missão de entrevistar cada residência da aldeia, assinalando, em um mapa analógico do território, as famílias *kame* e as *kanhru*. Além disso, as crianças tiveram autonomia para produzir narrativas digitais com o uso de *tablets*: filmando, fotografando e intervindo em fotos no decorrer das visitas. Essa ação de criação de narrativas digitais proporcionou às crianças uma realidade expandida, que passa a incorporar temporalidades e espacialidades simultaneamente.

Por meio dessa prática, foi possível perceber a prevalência das famílias *kanhru* na aldeia. Contudo, o objetivo principal foi propiciar que essas crianças se identificassem como indivíduos *kaingang*. Seguindo as sugestões de Grant Kester (2011), a realização prática do projeto com os *kaingang*, no território da comunidade, transforma-se em um gesto artístico performativo, onde as reuniões, as criações em oficinas audiovisuais, a participação em eventos comunitários, as conversas com os membros da comunidade, entre outras ações, podem ser consideradas como formas importantes para a realização de uma arte efetivamente colaborativa.

Entre as variadas experiências já propiciadas pelo projeto nos deteremos, neste estudo, nos mapas mentais criados com o intuito de lançar luz aos percursos trilhados e, ao mesmo tempo, refletir, com o auxílio de imagens e palavras, sobre um fazer colaborativo em arte por

meio de cinco etapas. A partir da descrição e reflexão acerca da criação e utilização dos mapas mentais, pretendemos apontá-los como uma possibilidade na constituição de uma prática artística colaborativa entre artistas, colaboradores e comunidade.

#### Primeira etapa - Do desejo ao direcionamento

Essa fase inicial é um direcionamento consciente ao outro, podemos falar também de um engajamento social que se configura por meio da arte. Há um desejo de produzir um trabalho colaborativo em arte atrelado às questões de cunho social, que partem do propositor. Nessa abordagem, a arte seria usada como "meio para criar, incrementar, ou reativar relações sociais entre os participantes" (PAIM, 2012, p. 85). Além disso, o artista, com o objetivo de influenciar na percepção comum das coisas, deve projetar ideias e formas sobre os modos de pensar e atuar das pessoas em seus próprios lugares e entornos. A arte, nesse aspecto, é uma possibilidade de ativação, de fomento e de resistência atrelada aos indivíduos e seus territórios.

Outro ponto relevante é considerarmos a atuação do artista na sociedade por meio da sua produção em arte. Nessa perspectiva, o artista pode apropriar-se do sistema e do mercado artístico para gerar fomento e incentivo para questões específicas de grupos sociais, as quais poderiam continuar passando despercebidas.

Assim, a vontade de envolver-se em propostas artísticas engajadas socialmente parte de uma escolha atrelada a um desejo do artista, o que não deixa de se configurar como uma fagulha inicial de todo processo colaborativo em arte. Não obstante, tudo se trata, ainda, de um potencial latente, à deriva de infinitas possibilidades, conforme demonstrado na ilustração (FIGURA 1).

Podemos perceber, aqui, o artista movido pelo desejo de propor uma prática artística colaborativa direcionada ao outro (comunidades indígenas). Porém, a proposição em arte ainda não foi moldada, pois está atrelada diretamente à intervenção dos colaboradores futuros, e

ao local que acolherá a proposta. Segundo Lafuente e Cancela (2006), se você deseja que os protótipos (projetos) sejam verdadeiros, o envolvimento das comunidades afetadas se torna essencial desde o princípio.

#### Segunda etapa - Proposição compartilhada

Nesta etapa, as relações com o outro começam a ser construídas e o desejo inicial passa a ser uma vontade compartilhada. As intenções tornam-se possíveis por meio dos desejos dos integrantes da comunidade, que traz consigo a intenção de fomentar a valorização da cultura *kaingang* em meio aos processos tecnológicos atuais.

É relevante compreender que, embora as práticas artísticas colaborativas digam respeito a

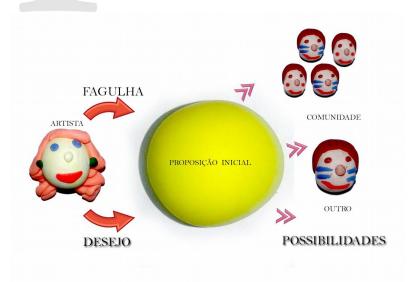


Figura 1 - Mapa Mental, etapa 1, 2018 Fonte: Kalinka Mallmann

projetos potencialmente abertos e experimentais, é necessário que haja planejamento inicial. Nessa segunda etapa, a proposição passa a ser moldada de forma colaborativa (FIGURA 2). Nesse ponto, se define o tema a ser abordado (o quê), os espaços (aonde), as

ações em arte (como), o público (com quem) e o cronograma (quando e por quanto tempo), com destaque especial para os elementos "público" e "tempo", no contexto das práticas colaborativas em comunidade.

Os diversos encontros com os colaboradores, no projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, proporcionaram traçarmos uma ativação das marcas *kame* e *kanhru* por meio de ações em arte e tecnologia (mapeamento na aldeia Terra do Guarita, laboratórios de criação audiovisual, desenvolvimento do game para android e ação no *facebook*).

Tendo em vista que a proposta no *facebook* e as atividades na Terra do Guarita iniciam em 2016, e ambas continuam em desenvolvimento, atentamos para a problemática que envolve o cronograma nessas práticas colaborativas. Ainda que o projeto de mestrado tenha a duração de dois anos, as ações na comunidade extrapolam os limites de tempo que o sistema (aqui compreendido como a academia) impõe.

O fracasso de projetos de arte socialmente engajada está diretamente relacionado ao tempo limite imposto, pois, ao apressar os resultados, acaba por prejudicar o curso natural dessas práticas. Assim, a maioria das propostas artísticas em comunidade que se tornam eficientes são desenvolvidas por artistas que já trabalham no local há muito tempo, e esses têm a compreensão aprofundada dos participantes. Além disso, projetos em arte socialmente engajada falham ao serem replicados em locais distintos do que gerou as primeiras ações, já que as práticas artísticas colaborativas estariam em constante afetação pelo meio que abarca a proposta, compreendendo como meio o local e seus indivíduos (HELGUERA, 2011).

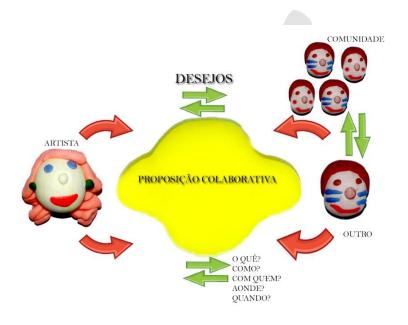


Figura 2 - Mapa Mental etapa 2, 2018 Fonte: Kalinka Mallmann

Ao subvertermos a ideia de suposta lentidão (como sinônimo de incompetência) em propostas articuladas em grupos, e defendermos o uso da lentidão como parâmetro de sensibilidade às questões temporais intrínsecas ao trabalho em grupo, o tornamos eficiente. Logo, o tempo alargado em projetos colaborativos atua como um aliado, pois evita a tentação de caminhos mais fáceis para se chegar em determinado resultado exigido, mantendo, assim, o foco nas interações entre os indivíduos. Nesse sentido, a lentidão é, sem dúvida, uma forma de romper com o paradigma de acordo com o qual uma ideia somente é válida quando gera lucros financeiros; é amplamente difundida e se torna disputada por clientes. Além disso, executar projetos de maneira morosa pode nos tornar melhores cidadãos, pois à medida que refletimos sobre nossas ações, permitimos que os projetos realizados impactem as vidas de todos aqueles que se sentem marginalizados (LAFUENTE; CANCELA, 2006).

#### Terceira Etapa - Abordagem criativa

As ações em arte e tecnologia vinculadas à cultura *kaingang* são abordagens criativas que objetivam ativar o uso das marcas exogâmicas *kame* e *kanhru*, proporcionando encontros entre os indivíduos e gerando uma rede colaborativa, afetiva e conectada. Assim, realizouse a ação em *webart* "eu sou *kame* e eu sou *kanhru*" e laboratórios de criação audiovisual com as crianças *kaingang* na aldeia Terra do Guarita. Nessas propostas, a arte atua como dispositivo para fomentar as questões da cultura *kaingang* e, paralelamente, busca instaurar um sentido de colaboração e de solidariedade entre os indivíduos.

Nessa fase da ação, se percebe um fazer colaborativo mais intenso (FIGURA 3), passando a atingir um número maior de pessoas atuantes na prática artística. É importante ressaltar que a rede online utilizada a partir da proposta em web arte, no *facebook*, proporciona um alargamento da esfera dessas relações.

O uso das redes possibilitam que os kaingáng de comunidades separadas geograficamente possam estar em contato e envolvidos no mesmo sentido de pertencimento. Verifica-se que quanto maior o número de pessoas compartilhando as atividades nessas ações em arte, mais se desconstrói o processo verticalizado entre o artista e esses colaboradores.

Também foi possível observar que as práticas na comunidade e o envolvimento das crianças nas propostas da cartografia do local e nos laboratórios de criação audiovisual, possibilitou uma gama de desdobramentos. Desse modo, a proposição em arte passa ser um acontecimento contínuo, que se expande a cada troca entre os sujeitos.

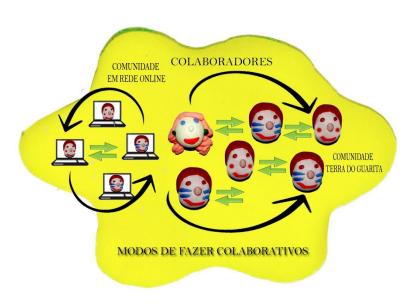


Figura 3 - Mapa Mental etapa 3, 2018 Fonte: Kalinka Mallmann

Mas, afinal, como falar sobre o público em práticas artísticas colaborativas quando a obra se funde com a própria comunidade? É importante sublinharmos que os conceitos primeiros de público em arte (aquele que contempla/assiste/participa/interage), não são suficientes para compreendermos a atuação desses sujeitos (comunidade Terra do Guarita e indivíduos *kaingang* em rede online) em práticas artísticas colaborativas.

Principalmente porque essas pessoas não são deslocadas para um espaço ou situação específica em arte, como um museu ou uma performance na rua. Pelo contrário, as ações acontecem inseridas em suas vidas cotidianas e se apropriam de fazeres comuns, como a troca de uma foto de perfil no *facebook*, uma oficina audiovisual na escola, um caminhar pela aldeia, e outras ações. Nessa acepção, estamos falando de colaboradores, ora autores e, por vezes, público. Para Helguera (2011), há três níveis distintos de público em projetos artísticos socialmente engajados: o público imediato de participantes e colaboradores; o mundo crítico da arte, que concede a legitimação; e a sociedade em geral, ao se aproximar, pela mídia, por exemplo, daquilo que foi realizado.

## Quarta etapa - Fluxo contínuo

A esta altura, partindo de um fazer essencialmente colaborativo em arte, em plena abertura e continuidade, a proposição artística torna-se uma prática em fluxo contínuo. A partir do mapa mental abaixo, visualiza-se uma ordem não linear entre artista e colaboradores, na medida em que os fazeres vão sendo compartilhados e a autoria, consequentemente, distribuída (FIGURA 4).

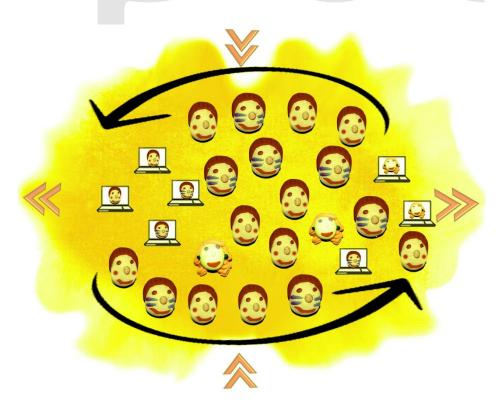


Figura 4 - Mapa Mental etapa 4, 2018 Fonte: Kalinka Mallmann

Podemos notar que, ao posicionar suas vontades, possibilidades e limites, a comunidade ganha espaço. Visto que o fomento que norteia uma proposta colaborativa em arte diz respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão, o artista tende a abrir mão da autonomia relacionada aos fazeres, proporcionando mais voz a esses grupos. No projeto proposto, muitos desvios ocorreram até então. É importante salientar que, nesse momento da prática instaurada na comunidade, algumas propostas já foram finalizadas, outras ainda ganham forma, e muitas novas possibilidades provavelmente serão exploradas.

Nesse ponto, a prática colaborativa torna-se autogerenciada pelos acontecimentos, em que as etapas 2 (planejamento) e 1 (ações), retornam com frequência. Consequentemente, algumas ações proporcionam outros desdobramentos e permitem a entrada de novos colaboradores no projeto, compartilhando outras formas de fazer. Assim, o projeto torna-se cada vez mais compartilhado, transdisciplinar e passa a agregar indivíduos com interesses mútuos. Podemos perceber que, quanto mais se compartilham os fazeres, numa ação artística colaborativa, a autonomia do artista e as noções de autoria tornam-se ainda mais regidas por um contexto amplamente colaborativo. Em outras palavras, o artista atua também como mediador, colaborador e, muitas vezes, observador crítico. Nessa perspectiva, podemos vislumbrar o seu papel, nos termos de Lacy (1995), como o de um artista analista, em que o trabalho vinculado à estética é, posteriormente, acrescido do discurso da obra pelas reflexões e problematizações sobre os fazeres.

Em relação ao projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, podemos atribuir a ausência física do artista, em algumas ações, por objetivos intencionais, ou decorrências naturais e imprevistos. Um dos objetivos está relacionado ao incentivo do protagonismo dos integrantes das comunidades, para que possa haver uma perpetuação do projeto, com ou sem a participação do artista. Nesse sentido, Cláudia Paim faz uma analogia em relação às produções artísticas em coletivo, que consideramos pertinente para compreendermos o processo colaborativo dessas práticas artísticas: ela discorre sobre as pegadas na areia que "[...] ao iniciar uma caminhada, podem ser ainda observadas, mas com o movimento se intensificando, elas se misturam num solo revolvido" (PAIM, 2012, p. 83).

#### Quinta etapa - Visualização

Legitimar essas práticas enquanto propostas em arte provoca um movimento de retorno ao sistema artístico e, de certo modo, aos modelos que posicionam linearmente o artista (aqui definido como um coletivo entre artista, outros colaboradores e comunidade), a obra (apresentação do projeto artístico de forma documental, de registros audiovisuais e outras possibilidades), e o público espectador (FIGURA 5).

A problemática dessa legitimação gira principalmente em torno da autoria, pois em projetos artísticos colaborativos socialmente engajados, de acordo com Helguera (2011) p. 42): "[...] a ideia de que uma interação social intangível entre um grupo de pessoas pode constituir o núcleo de uma obra de arte ultrapassa a noção de uma autoria que parte apenas do artista". Assim sendo, é pertinente refletir sobre como se configura essa autoria colaborativa em relação à recepção da prática artística a partir do sistema, além de compreendê-la em meio aos fazeres compartilhados.

Para Helguera (2011), a tendência de utilizar a documentação como prova de uma prática e como o vestígio de uma obra, pode estar relacionada ao legado da arte baseada em ações durante a década de 1970. Muitas vezes os registros, como fotografias, vídeos e escritos (entre outras abordagens), podem se tornar "obras de arte em si mesmas", substituindo o trabalho original e desviando do principal sentido da proposta em arte. Para ele, a documentação de projetos socialmente engajados não deveria ser uma extensão exclusiva do autor, pois trata-se de um resultado de uma "dinâmica intersubjetiva" e seria incongruente que essa documentação seja um processo unilateral do artista.

Nesse sentido, em projetos nos quais a experiência de um grupo de participantes está no cerne do trabalho, é de suma importância registrar suas respostas, evidenciando as características de uma autoria colaborativa. Outra questão significativa está atrelada à ética como elemento ativo nessas práticas instauradas em comunidade. Por exemplo, no momento de expor o projeto a um público heterogêneo, que abrange pessoas não familiarizadas com o sistema e mercado artísticos, muitas vezes os indivíduos das comunidades não estão

cientes desse desdobramento, sendo necessário uma negociação leal entre artista e comunidade. Diante disso, é relevante que haja um entendimento, por parte da comunidade, sobre o campo artístico, ou seja, onde o artista atua e suas implicações legais.

# SISTEMA ARTÍSTICO

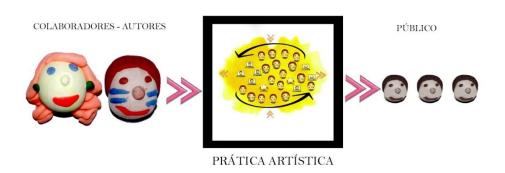


Figura 5 - Mapa Mental etapa 5, 2018 Fonte: Kalinka Mallmann

Essa negociação é uma questão de lealdade, em que a comunidade precisa compreender que o trabalho também proporciona benefícios ao artista. Mesmo que não seja possível, ou até mesmo apropriado, explicar a arte conceitual e sua contribuição na história da arte para pessoas que nunca se aproximaram do contexto artístico, a honestidade e a franqueza são fundamentais para que se estabeleçam relações de confiança. A confiança é, pois, fundamental para se engajar em atividades produtivas com outras pessoas (HELGUERA, 2011).

No projeto DNA afetivo *kame* e *kanhru*, desde o princípio foi exposto que a prática fazia parte de um projeto de pesquisa em artes. Assim, todas as formas de visualização são negociadas entre todos os envolvidos. Coletivos como o Dialogue (Índia) e o grupo Ala Plástica (Argentina), entre muitos outros grupos de artistas que trabalham com comunidades

no contexto da arte contemporânea, possuem sites próprios que apresentam seus projetos em formato de breves descrições, e alguns registros audiovisuais. Essa forma de mostrarse, de modo mais documental, nos parece típica de projetos artísticos colaborativos socialmente engajados.

Acreditamos que essas abordagens específicas de visualização das práticas colaborativas em comunidade não se tratam de simples oposição ao mercado da arte, de um movimento no sentido contrário. Cremos que diz respeito, sobretudo, a buscar outros caminhos, outros desvios, que indaguem os parâmetros já consolidados relativos à obra enquanto um produto estético final. Nesse sentido, há formas de manter a autoria colaborativa no recorte dessas práticas orientadas para o sistema, desde que a documentação se torne, nas palavras de Helguera (2011, p. 75): " [...] um componente cotidiano e evolutivo do evento, não um elemento de pós-produção, mas uma coprodução de espectadores, intérpretes e narradores". Sendo assim, a documentação das etapas do projeto não serve apenas para relatar as experiências realizadas, mas principalmente para reverberá-las, a fim de que possam afetar uma gama maior de indivíduos.

Nesse contexto, documentar não é um "exercício retrospectivo", mas, sim, "prospectivo", capaz de potencializar futuros desdobramentos e não apenas portar-se como um arquivamento fechado do que já foi realizado (FREIRE; GÓMES; LAFUENTE, 2017). Além disso, documentar para "socializar", "formalizar" e expandir, num movimento de abertura e de envolvimento com o outro (*Ibidem*)

À guisa de conclusão, podemos verificar que as práticas artísticas essencialmente colaborativas desviam o foco de um retorno ao sistema / mercado e se concentram nas relações, nos encontros, e em gerar confiabilidade e receptividade. Consequentemente, o termo colaboração torna-se muito mais complexo do que apenas apreendê-lo como um trabalho entre muitas pessoas, principalmente quando o situamos "em comunidade".

Em outras palavras, a denominação "práticas artísticas colaborativas em comunidade" sugere especificidades a partir de um posicionamento ético ao outro, que deve atuar desde o princípio. E é nesse aspecto que se revelam o tempo expandido e a abertura ao outro, em contraposição a autonomia dos fazeres dessas propostas artísticas. Além disso, verifica-se

que a colaboração, como significado de um trabalho unido, revela camadas mais profundas do que tão somente refletir a respeito de uma autoria compartilhada em relação às práticas artísticas. Nesse sentido, a colaboração está estritamente relacionada ao afeto, à empatia, à solidariedade e à conectividade que há entre os indivíduos.

### **REFERÊNCIAS**

BLANCO, Paloma. et al. **Modos de hacer:** arte crítico, esfera pública y acción directa. In: Explorando el terreno. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca. 2001. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1146. Acesso em: 3 mar. 2017.

CIRILLO, J.; KINCELER, J. L.; OLIVEIRA, L. S. **Outro Ponto de Vista:** práticas colaborativas na arte contemporânea. 2014. Disponível em: https://issuu.com/lso\_rj/docs/livro\_anpap\_-primeira vers o fin>. Acesso em: 28 ago. 2017.

FREIRE, Juan; GÓMEZ David; LAFUENTE, Garcia Antonio. **El arte de documentar.** 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33809850/El\_arte\_de\_documentar. Acesso em: 25 jun. 2018

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art:** A Materials and Techniques. New York: Handbook, 2011.

JACODSEN, Joziléia Daniza Jagso Inácio. A importância do grafismo para a preservação e valorização da cultura kaingáng. In: KAINGÁNG, Susana Fakó. **Eg Rá nossas marcas.** São Paulo: DM Projetos Especiais, 2013.

KESTER, Grant H. **The one and the many:** Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham, CN: Duke University Press: 2011.

LAFUENTE, A. G.; CANCELA, M. **Cómo hacer un prototipo.** 2006. Disponível em: http://laaventuradeaprender.educalab.es/documents/10184/64755/Como-hacer-unprototipo.pdf . Acesso em: 10 nov. 2017.

LACY, Suzanne. Mapping the terrain: new genre public art. Seattle, WA: Bay Press, 1995.

LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In: BLANCO, Paloma de, *et al.* (ed.). **Modos de hacer.** Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 51-71. Disponível em: https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/aulavirtual/archivos/4/docs/m3/lippard\_mirando %20al%20rededor%20correcion.pdf. Acesso em: 3 mar. 2017.

MALLMANN, Kalinka. **DNA Afetivo Kamê e Kanhru:** Prática artística colaborativa em comunidade kaingáng. Orientadora: Dra. Andréia Oliveira Machado. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/15763. Acesso em: 15 jul. 2019.

PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina:** Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012. 200p. Disponível em: https://issuu.com/panoramacritico/docs/livro\_paim\_amostra\_issuu. Acesso em: 28 nov. 2017.