

A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético

*Collaborative methodology in visual arts
as a poetic process*

Dra. Claudia Vicari Zanatta

Professora do Departamento de Artes Visuais e PPGAV,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1312-6203>

RESUMO:

O artigo propõe uma breve análise sobre práticas colaborativas e seus processos a partir dos exemplos de propostas dos artistas Francis Alys, Santiago Sierra e do grupo Frente 3 de Fevereiro. São enfocados alguns aspectos dos processos colaborativos articulados por tais propostas e, a partir deles, se diferencia prática colaborativa de criação colaborativa. Além disso, propõe-se a metodologia colaborativa como um processo poético.

Palavras-chave: *Arte. Colaboração. Poética.*

ABSTRACT:

The article proposes a brief analysis on collaborative practices and their processes from the examples of proposals of the artists Francis Alys, Santiago Sierra and the group Frente 3 de Fevereiro. Some aspects of the collaborative processes articulated by such proposals are focused on, and based on these collaborative practice is differentiated from collaborative creation. In addition, a collaborative methodology is proposed as a poetic process.

Keywords: *Art. Collaboration. Poetics.*

Artigo recebido em: 31/05/2019

Artigo aceito em: 30/08/2019

A temática da colaboração é oportunidade para refletirmos sobre alguns aspectos referentes a como o assunto vem sendo focado ao longo de um extenso caminho de práticas colaborativas na arte. Colaborar implica estabelecer relação e, de certo modo, é um contraponto ao individual. Se especularmos os significados da palavra, chegaremos a *laborar com* (trabalhar com, atuar com). É em seu sentido de *trabalhar conjuntamente* que a palavra colaborar será utilizada neste artigo. Tal termo, ao implicar “mais de um” atuando conjuntamente, traz subjacente a ideia de compartilhamento de pontos em comum, a partir de afinidades e de certa sintonia entre colaboradores. Contudo esse entendimento não basta para indicar a realidade do que ocorre nas relações colaborativas.

Nas artes visuais, podemos observar uma perspectiva pendular no que se refere ao tema, pois há uma oscilação entre valorizar e desvalorizar o modelo colaborativo. A formação do artista, o mercado e a história da arte têm suas bases na ação individualizada, e não na colaboração. Tanto a produção das obras como os discursos gerados a seu respeito historicamente enfatizaram o trabalho feito por indivíduos que se distinguiriam por serem dotados de expressão única, diferenciados das pessoas comuns. Essa concepção, sob muitos aspectos, perdura até hoje e se relaciona à existência de sujeitos geniais, que produziriam algo pessoal, intransferível: o autor único (MIRANDA, 2014). O sociólogo Howard Becker, em seu livro *Art Worlds*, de 1982, nos dá a dimensão dessa ênfase histórica na figura do artista como um indivíduo excepcional ao citar um contrato feito em 1445 entre o pintor Piero della Francesca e um cliente, determinando que, na realização da pintura sobre a qual o contrato versa: “(...) nenhum pintor coloque sua mão no pincel a não ser Piero” (BAXANDALL, 1972, p. 20, *apud* Becker, 1982, p.16). É interessante essa cláusula, pois ao mesmo tempo em que busca cercar a presença de outros trabalhadores afora Piero della Francesca na feitura da obra, indica que a prática de “laborar com” era uma realidade tão presente ao ponto de ser necessária explicitar sua coibição mediante via contratual.

Todavia, mesmo em cenários que não as favorecem, as práticas colaborativas têm tido importância fundamental ao longo da história da arte. Em uma perspectiva ampla, Howard Becker, apresenta o ponto de vista de que toda arte seria

uma produção coletiva, fruto de uma rede de colaborações na qual o artista seria um dos elementos de uma cadeia produtiva constituída por fornecedores, distribuidores, público, críticos, teóricos (BECKER, 1982). É importante esse argumento por explicitar que qualquer obra é fruto e se insere em um amplo contexto. Becker nos faz perguntar não somente sobre o que uma obra *é*, mas o que ela *é em relação* a um sistema e *como compõe* com ele. Independentemente de aceitarmos ou não essa ideia de que o conjunto da estrutura do sistema das artes e suas convenções formariam uma grande rede colaborativa, o fato é que artistas desde muito tempo vem atuando em colaboração, seja unidos a mestres em ateliês, seja via poéticas próprias, seja vinculados a movimentos, e, mais recentemente, especialmente a partir dos anos 1980, sob a forma de coletivos de arte.

No final dos anos 90, o teórico francês Nicolás Bourriaud chama a atenção para o aspecto relacional de muitas práticas artísticas que, no percurso mais recente da história da arte, passaram a colocar ênfase no âmbito das relações humanas. Segundo o autor,

Essa história [da arte], hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990 (BOURRIAUD, 2009, p. 39-40).

Frequentemente tal deslocamento vai propiciar o surgimento de práticas desenvolvidas em colaboração.¹ Nesse cenário, muitos autores dedicaram-se a perguntar o que levaria os artistas a trabalhar de forma colaborativa. Entre vários motivos, são citadas a busca de autonomia para realizar projetos e o desejo de autogestão, a aproximação por afinidades e amizades, a necessidade de organização frente à precariedade do apoio (especialmente financeiro) do sistema das artes, a maior eficácia na produção, articulação e legitimação das propostas, a opção por desenvolver coletivamente algumas relações mais experimentais (ALBUQUERQUE, 2006; MESQUITA, 2011; PAIM, 2012).

No panorama das poéticas realizadas conjuntamente, contraponto aos posicionamentos individualizados, a prática colaborativa tem sido supervalorizada em vários aspectos. Um deles refere-se a discursos nos quais fica subentendido que a metodologia colaborativa oportunizaria relações menos hierarquizadas, mais democráticas, horizontalizadas e representativas. Todavia, nem sempre colaboração e desierarquização andam de mãos dadas. Frequentemente, na prática colaborativa, diferentes partícipes têm posições bem diferenciadas uns dos outros.

Observemos o exemplo de uma prática colaborativa proposta pelo artista Francis Alys, em 2002, no âmbito da Bienal Iberoamericana de Lima. Nesse evento, Alys, realizou com o crítico de arte Cuauhtémoc Medina e com o artista Rafael Ortega a ação denominada *Quando a fé move montanhas*. Alys convocou 500 colaboradores de uma região com poucos recursos financeiros, em Lima, para, sob o sol escaldante, moverem simultaneamente 10cm centímetros de uma duna de areia situada em uma área dos arredores da cidade. Todas as ações e o modo de executá-las foram definidos previamente pelo artista e os 500 voluntários cavaram conjuntamente a duna, posicionando-se em linha reta, usando camisetas brancas e pás fornecidas pela Bienal (FIGURA 1).



Figura 1 – Francis Alys. *Quando a fé move montanhas*. Lima, Peru, 2002
Fonte: Francis Alys (2010)

Nessa obra, a estrutura mediadora do evento foi essencial para que se acionasse os 500 colaboradores voluntários, os quais realizaram trabalho não remunerado (diferentemente dos dois artistas e do curador) para que os objetivos fossem alcançados. *Quando a fé move montanhas* foi, segundo Alys, “máximo esforço, mínimo resultado”, constituindo-se em uma “resposta épica” ao panorama político que o artista havia presenciado anos antes, no contexto peruano, marcado pelos protestos coletivos da população em relação à política do governo Fujimori. Segundo o artista, a proposta seria, nesse caso, uma alegoria social desse contexto de manifestações coletivas (ALYS, 2010).

Poderíamos dizer que *Quando a fé move montanhas* é uma proposta colaborativa, mas que segue muitos dos padrões encontrados nas práticas individuais, com a autoria vinculada à predominância da figura do artista. Os 500 colaboradores que cavaram foram convidados a executar uma obra que não previa espontaneidade ou criatividade em um transcurso fechado a possibilidades que não estivessem consideradas e determinadas *a priori*. Os partícipes atuaram como executores passivos, com a proposta colaborativa gravitando em

torno ao propositor (o artista autor). Ao observar essa proposição, podemos depreender que criação colaborativa e proposta colaborativa não são sinônimos, embora tenham em comum uma mesma metodologia, a colaborativa.

Em casos menos hierarquizados que o da proposição *Quando a fé move montanhas*, durante os processos colaborativos podem permanecer figuras de coordenação centralizadas, mas que permitem flutuações entre os colaboradores no que se refere a esse âmbito. Em muitos casos, não há a figura de um coordenador e encaminhamentos são deliberados coletivamente. Na esfera das decisões conjuntas, quando há o predomínio da presença da voz ativa de todos os partícipes se poderia falar em autoria coletiva ou colaborativa. Quando se trata de autoria coletiva, muitas vezes ocorre até a decisão de omitir nomes individuais tanto para enfatizar a prática grupal ou mesmo por razões de segurança, como no caso da atuação do grupo *Guerilla Girls*.

Toda colaboração implica consenso mínimo inicial; é preciso um acordo – que pode ser momentâneo e circunstancial – para que o processo se inicie (se aceita trabalhar colaborativamente). Contudo, mesmo no início, os partícipes das práticas colaborativas podem ter objetivos diferentes. As narrativas a respeito de processos colaborativos, na maioria dos casos, apontam para o compartilhamento de objetivos e de finalidades entre os colaboradores, mas nem sempre é assim.

Se analisarmos as práticas colaborativas remuneradas propostas por Santiago Sierra, por exemplo, veremos que os objetivos dos colaboradores diferem dos do artista. A prática artística de Sierra expõe cruamente a estreita relação entre capital e exploração, pagando para que os colaboradores (frequentemente pessoas que não têm nenhum poder de troca ou de negociação, a não ser seus corpos e seu tempo livre de desempregados) realizem atividades, muitas vezes, aviltantes. Aos colaboradores interessa sobreviver e, para tanto, aceitam a remuneração quase sempre irrisória proposta pelo artista; a Sierra, interessa justamente tensionar essas relações exploratórias entre arte, capital e trabalho. Frequentemente o artista leva ao limite esse tensionamento, apostando e desejando alguma reação antagônica por parte dos contratados. Exemplo dessa

intenção foi a obra *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, na qual os contratados sustentaram por quatro horas diárias, por cinco dias, exatamente o que o título da obra indica: uma parede de uma galeria que foi arrancada e inclinada 60 graus. O artista comenta sobre a atitude serviçal e passiva dos colaboradores:

Pensei que iria provocar uma rebelião ao vivo. Mas quando vejo que eles ficam por 5 dias e que querem o salário, realmente achei que tinha subestimado a capacidade de entrega do ser humano ao mundo do trabalho... É uma obra que me deixa perplexo.² (IRAIZOZ, 2004, 09').



Figura 2 - Santiago Sierra. *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*. México, DF, 2000
Fonte: Santiago Sierra.

Sierra, de origem espanhola, recebeu ao longo de sua carreira inúmeras críticas pelo fato de contratar principalmente pessoas no contexto latino-americano. No entanto, quando a Espanha entrou em profunda recessão no início dos anos 2000, o artista realizou uma proposição em Madri, em 2013, indicativa de que as relações exploratórias se dão em qualquer âmbito, a partir do momento em que os sujeitos não possuem condições de negociar sua força de trabalho.

Na proposição de 2013, intitulada *El trabajo es la Dictadura* (FIGURA 3), Sierra pagou (salário mínimo) para que 30 colaboradores desempregados escrevessem oito horas diárias, em uma galeria, durante nove dias, repetidamente, em livros fornecidos pelo artista, a frase: *El trabajo es la Dictadura*. No vídeo³ que relata o processo de trabalho, vemos os colaboradores conscientes da situação em que se encontram, mas com poucas possibilidades de rejeitar a oferta de trabalho. A frase proposta inteligentemente por Sierra é escrita literal da própria condição à qual os colaboradores estão submetidos ao aceitar trabalhar em sua proposta, mas também pode ser ampliada para indicar as relações de trabalho nas sociedades baseadas no mercado. (Esse assunto lembra também triste e ironicamente a famosa frase existente na entrada do campo de concentração em Dachau: “arbeit macht frei”, ou seja, “o trabalho liberta”.)

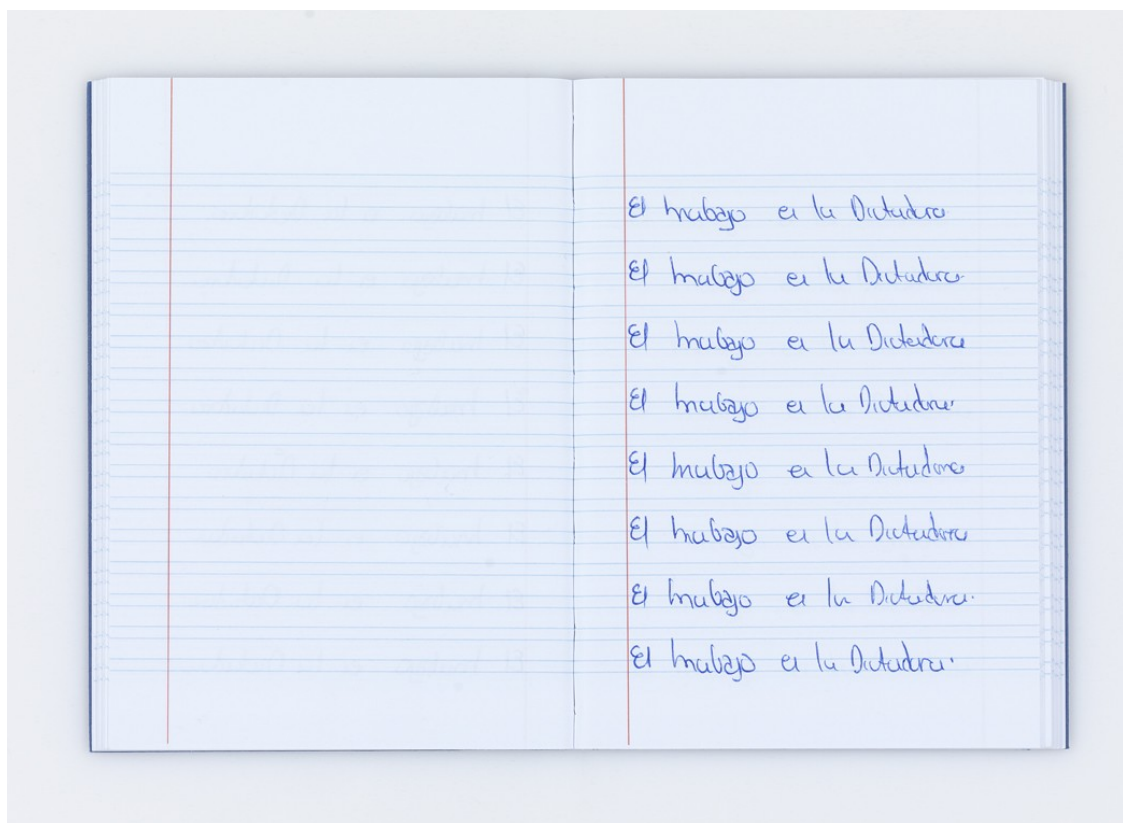


Figura 3 - Santiago Sierra. *El trabajo es la Dictadura*. Madri, 2013.
Fonte: ivorypress.com

Grant Kester corrobora a perplexidade de Sierra frente à passividade de seus colaboradores quando submetidos a situações abusivas quando escreve sobre a classe trabalhadora como agente de luta política e de transformação a partir de uma visão nada animadora. Segundo Kester, a classe trabalhadora no capitalismo global:

Foi substituída por um exército incipiente de trabalhadores espalhados pelo globo, cuja opção mais radical é a migração “nomádica” aos centros metropolitanos do mundo desenvolvido para servir de mão-de-obra barata (KESTER, 2006, p. 21).

Nas obras colaborativas de Sierra aqui apresentadas, realmente não se detecta conflito ou revolta contra a proposta do artista: aceita-se o contrato. Nesses exemplos observados, a participação dos colaboradores é evidentemente instrumental. No caso de Sierra, o uso instrumental deliberado da prática colaborativa explicita cruamente a natureza de teor exploratório intrínseca à constituição de relações contratuais que constituem as bases do capitalismo. Nesse âmbito, conforme Grant Kester, torna-se fundamental exercitarmos a reflexão crítica, mas principalmente ética a partir do que algumas poéticas colaborativas suscitam (KESTER, 2011).

Como fica evidenciado, há diversos modos de colaborar. Em alguns casos, as relações colaborativas são mais permanentes do que nos exemplos tratados anteriormente, como nas agrupações que se constituem como coletivos. Em nosso contexto, o grupo de pesquisa e ação direta *Frente 3 de Fevereiro* é um dos coletivos que se constitui com membros que vêm trabalhando colaborativamente há vários anos, enfocando a problemática do racismo na sociedade brasileira. O grupo tem realizado algumas ações de grande impacto visual que se revelam quase como gritos no cenário brasileiro, marcado pela discriminação e pelas desigualdades. Uma das propostas da *Frente 3 de Fevereiro* se valeu, por exemplo, de bandeiras gigantes exibidas em lugares bem específicos. Uma delas, com a frase *Zumbi Somos Nós*, foi estendida sobre a torcida em meio a um jogo de futebol, no estádio Pacaembú lotado, em São Paulo (FIGURA 4).



Figura 4 - Frente 3 de Fevereiro. Bandeira *Zumbi Somos Nós*. Pacaembú, São Paulo, 2006.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/satocasadalapa/3659380227/>

Daniel Lima descreve outra das ações da *Frente 3 de Fevereiro* com as bandeiras:

14 de julho de 2005. Final da Taça Libertadores da América. São Paulo e Atlético Paranaense jogam a partida que decidirá o melhor time de futebol das Américas. No estádio lotado, mais de 75 mil pessoas assistem ao jogo. Em suas casas, milhões de espectadores olham a tela da TV. No meio da transmissão, uma bandeira gigante começa a ser aberta pela torcida. Uma frase se revela: “BRASIL NEGRO SALVE” (LIMA, 2011, p. 54).

Estender as bandeiras em um estádio de futebol, uma das arenas populares mais representativas (no imaginário) do país, contou com a colaboração de dezenas de torcedores que, ao estarem em sintonia ideológica com a proposta, abriram e seguraram as bandeiras, gerando instantes efêmeros de grande impacto, que se desfizeram como ato poucos momentos depois, mas que rasgaram ainda mais a narrativa rota que indica a sociedade brasileira como feita de diversidades que são respeitadas. O gesto de abrir a bandeira conjuntamente sobre si mesmos (os torcedores ficaram embaixo das bandeiras) é eloquente o suficiente e não necessita explicações.

Voltemos ao argumento já indicado anteriormente de que criação colaborativa difere de colaboração. Há uma grande diferença entre colaboração e colaboração ativa no sentido de os partícipes poderem interferir e contribuir nos processos que se desenvolvem nas poéticas. Em práticas colaborativas que atuam mediante caminhos processuais (entendidos aqui como situações que permitem aberturas e participação criativa dos colaboradores nas decisões sobre os modos, formatos e rumos das propostas), percebe-se que a própria articulação da colaboração passa a ser 'autopoiética', ao inventar arranjos próprios e organizações, quer sejam temporárias, quer sejam permanentes, muitas vezes de modo experimental. Digamos que, nas relações processuais abertas, pouco está dado, frequentemente nem o papel do artista está definido; funções e determinações surgem ao longo do caminho. Ou seja, a metodologia da prática colaborativa entendida não como um *a priori*, mas algo a ser elaborado ao longo dos processos de criação e de negociação entre os partícipes. É comum que os debates, discussões definam e mesmo alterem o rumo das poéticas ou como elas se constituem. Quando há participação ampla nos processos colaborativos, até mesmo a tendência ao surgimento de ideias divergentes e de conflitos entre os pares aumenta, o que pode ser extremamente importante para que se aprofundem e se repensem posicionamentos, por exemplo. Essa instância a ser produzida (e a ser gerenciada) se constitui também como poética e a própria metodologia da colaboração, então, pode ser ela mesma entendida como obra.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição**: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Orientadora: Profa. Dra. Blanca Brites. 2006. 273 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Univesidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ALÿS, Francis. **Numa dada situação / In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente** - Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Los Angeles, London: University of California Press, 1982.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais; VAI, 2006.
- IRAIZOZ, A. **Metrópolis**: Santiago Sierra. Madrid: RTVE, 2004. Disponível em: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>. Acesso em: 14 mar. 2019.
- KESTER, Grant. **The One and The Many**. Contemporary Collaborative art in a Global Context. London: Duke University Press, 2011.
- KESTER, Grant. **Collaboration, Art and Subcultures**. 2006. Disponível em versão inglês-português em: http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration_art_and_subcultures.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.
- LIMA, Daniel Correia Ferreira. **Nós**: microcrises. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). São Paulo: Annablume-Fapesp, 2011.
- MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. In: AAVV. **Colaboración**. El ojo colectivo. Formas de Hacer Coletivo. Montevideo, Alonso + cracioun (ed). 2014.
- PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina**. Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Ed. Panorama Crítico, 2012.

NOTAS

1 Alguns artistas tais como Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Liam Gillick, apresentados (e promovidos) por Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* frequentemente trazem o aspecto colaborativo nas práticas relacionais que desenvolvem.

2 Tradução livre de: "*Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. [...] Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo*" (Iraizoz, 2004: 09').

3 Disponível em: <https://vimeo.com/58532943>. Acesso em: 10 mar. 2019.