

A delicada essência da colaboração artística

The delicate essence of artistic collaboration

La delicada esencia de la colaboración artística

Tradução

Marcelo Simon Wasem

Instituição: Universidade Federal do Sul da Bahia

E-mail: amiantus@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8600-8980>

Este texto é uma tradução do artigo “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”, de Stephen Wright, publicado originalmente em *Third Text*, v. 18, n. 6, p. 75-93, 2004.

RESUMO:

O texto aborda reflexões fundamentais sobre a natureza da colaboração em processos de arte com artistas e não artistas. Para que ocorra são necessárias condições específicas, partindo da diversidade e da diferença entre as partes envolvidas e admitindo que sempre há uma relação de interesse mútuo. O autor aborda como o saber-fazer da arte sofre modificações e necessita rever alguns dos seus modos de operar, tanto em relação à criação poética quanto no resultado desta ação (transcendendo a mera produção de objetos). São processos que tensionam o próprio estatuto e visibilidade da obra de arte, proporcionando práticas que podem inclusive não se enquadrar no que convencionalmente chamamos de “arte”. Neste sentido o autor busca pensar quais competências, aptidões e perceptivo *habitus* os artistas podem contribuir para propostas colaborativas. Como colocar o saber-fazer (*know-how*) artístico à disposição de um projeto coletivo, sem abrir mão de sua própria autonomia, para encontrar uma maneira de compor habilidades complementares (conceito denominado de cruzamento de competências). O autor ainda relata um projeto de colaboração contínua entre artistas e movimentos sociais na Argentina.

Palavras-chave: *Colaboração em arte. Processos coletivos. Cruzamento de competências. Democracia criativa. Grupo de Arte Callejero.*

ABSTRACT:

The text addresses fundamental reflections on the nature of collaboration in art processes with artists and non-artists. For this to occur, specific conditions are necessary, based on the diversity and difference between the parties involved and admitting that there is always a relationship of mutual interest. The author discusses how the know-how of art undergoes changes and needs to review some of its ways of operating, both in relation to poetic creation and in the result of this action (transcending the mere production of objects). These are processes that tension the very status and visibility of the work of art, providing practices that may not even fit in what we conventionally call "art". In this sense, the author seeks to think which skills, aptitudes and perceptual *habitus* the artists can contribute to collaborative proposals. How to make the artistic know-how available to a collective project, without giving up your own autonomy, to find a way to compose complementary skills (a concept called crossing of competences). The author also reports on a project of continuous collaboration between artists and social movements in Argentina.

Keywords: *Collaboration in Art. Collective Processes. Cross-Competence. Creative Democracy. Grupo de Arte Callejero.*

RESUMEN:

El texto aborda reflexiones fundamentales sobre la naturaleza de la colaboración en los procesos artísticos con artistas y no artistas. Para que esto ocurra son necesarias condiciones específicas, basadas en la diversidad y diferencia entre las partes involucradas y admitiendo que siempre existe una relación de mutuo interés. El autor analiza cómo el saber-hacer del arte sufre modificaciones y necesita revisar algunas de sus formas de operar, tanto en relación a la creación poética como en el resultado de esta acción (trascendiendo la mera producción de objetos). Estos son procesos que tensan el estatus y la visibilidad mismos de la obra de arte, proporcionando prácticas que ni siquiera encajen en lo que convencionalmente llamamos "art". En este sentido, el autor busca pensar qué habilidades, aptitudes y *habitus* perceptuales pueden aportar los artistas a las propuestas colaborativas. Cómo poner el saber hacer (*know-how*) artístico a disposición de un proyecto colectivo, sin renunciar a la propia autonomía, para encontrar la forma de componer competencias complementarias (concepto llamado cruce de competencias). El autor también informa sobre un proyecto de colaboración continua entre artistas y movimientos sociales en Argentina.

Palabras clave: *Colaboración en Arte. Procesos Colectivos. Competencias cruzadas. Democracia Creativa. Grupo de Arte Callejero*

Artigo recebido em: 15/05/2020
Artigo aprovado em: 22/09/2020

Tudo o que somos e tudo o que temos é um presente e deve ser entregue em troca.
Léon Bourgeois

O que poderia ser mais gratificante e revigorante do que a felicidade pública experimentada na ação coletiva? No entanto, o que poderia ser mais difícil de buscar ao longo do tempo do que o trabalho genuinamente cooperativo, a tal ponto que parece constituir um verdadeiro estado de exceção? Por que a colaboração – tanto na arte quanto em outros lugares – parece ter uma *essência tão delicada*? Aqueles familiarizados com a antropologia francesa podem muito bem reconhecer nessas duas palavras, que incorporei no título deste ensaio, a assinatura de Marcel Mauss e seu entendimento da *essência delicada da cidade*¹. De fato, é o trabalho inspirador de Mauss sobre o paradoxo de dádiva que forneceu os fundamentos teóricos gerais para a seguinte reflexão sobre os paradoxos da colaboração artística. Pois é à luz das ideias de Mauss que queremos considerar como, quando e com quem a colaboração é possível e, de fato, por que, afinal, colaboramos. Considere o seguinte:

Para progredir, as pessoas precisam trabalhar juntas; e no decorrer de sua colaboração, elas gradualmente se tornam conscientes de uma identificação em seus relacionamentos cuja diversidade inicial foi precisamente o que tornou sua colaboração frutífera e necessária (LÉVI-STRAUSS, 1973, p. 420).

O que me interessa nessa observação do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss é menos a lógica cripto-hegeliana da identidade que a informa (pela qual a diferença inicial é necessariamente corroída pela associação) do que três ideias que estão implícitas e que estruturam o que eu tenho para dizer aqui: primeiro, que a colaboração surge e floresce sob certos conjuntos de circunstâncias; segundo, que é a diversidade, e não a similaridade ou o que se tem em comum, que torna a colaboração “frutífera e necessária”; e terceiro – e, neste ponto, discordo profundamente da perspectiva utilitária de Lévi-Strauss, embora eu ache que ela é a base da teoria política contemporânea e parece virtualmente evidente para a maioria dos artistas –, que a colaboração se baseia em *interesses mútuos*. Essa identificação míope da razão utilitária e da livre associação – segundo a qual indivíduos mutuamente indiferentes interagem com base em ganhos recíprocos calculados – parece uma reminiscência do liberalismo político contemporâneo.

Práticas colaborativas de arte emergem e florescem sob circunstâncias artístico-históricas específicas. Por um lado, desde que a arte seja concebida como a produção de obras baseadas em objetos ou como atividade baseada em processos, intersubjetividade e interação entram em jogo principalmente na esfera da recepção e geralmente são um obstáculo à produção artística. Sem dúvida, certas formas de colaboração sempre caracterizaram atividade artística, tanto entre artistas quanto fora das espacialidades e temporalidades validadas pela arte, entre artistas e pessoas de outras esferas da vida. Mas porque a economia simbólica de reconhecimento que caracteriza o mundo da arte é altamente competitiva e baseia-se na exploração estratégica de disparidades de talento e capital social, gestão permanente de riscos, aceitação e até insistência em remuneração não monetária e assim por diante, tentativas sinceras de colaboração são facilmente frustradas. Isso é ainda mais verdadeiro na medida em que a economia da arte se baseia na troca de obras de arte baseadas em objetos. Enquanto a estrutura física e social de espaços específicos da arte continuar sendo a referência dominante para a prática artística, a coautoria só pode ser percebida como um obstáculo ao tipo de possessão individualista subjacente à autoria. Encontro intersubjetivo entre artistas, assim como entre a criatividade artística e outras formas difusas de criatividade, tendem a ser mais estratégicas do que cooperativas; enganar e blefar tendem a ser a regra e o trabalho em equipe a exceção. A economia simbólica da arte espelha a economia geral.

A situação é, pelo menos até certo ponto, diferente quando, através da recusa da obra de arte mercantilizada e/ou da subjacente racionalidade entre meios e fins, os artistas preferem um trabalho mais aberto e baseado em processos. Tipicamente, nesse trabalho o significado é imanente ao processo e o próprio processo não está subordinado a nenhuma finalidade extrínseca e, portanto, gera trabalhos não baseados no objeto. Mas, por si só, essa virada inoperante – característica de muitas produções artísticas dos últimos anos – não propicia práticas genuinamente colaborativas como a arte baseada em objetos. Acreditar que o interesse próprio que inibe o esforço colaborativo está incorporado em obras de arte ou mesmo em instituições de arte é cair em uma falácia de concretude deslocada; e, de maneira mais geral, é tentar apreender arte atribuindo erroneamente propriedades artísticas a algumas manifestações concretas da arte (sejam obras de arte ou seus corolários – os processos artísticos). O problema aqui está na própria noção do fazer-ARTE, já que a arte não é meramente uma *categoria*; é, ou melhor dizendo, tornou-se, no uso do século XX, uma *performatividade*. Como tal, *faz as coisas acontecerem*, coisas românticas, e gera quanti-

dades infinitas dos tipos mais extravagantes de reivindicações, usando suas instituições para emprestar-lhes não apenas uma grande incontestável aparência da verdade, mas toda a confiabilidade da convenção. E, pelo mesmo símbolo, *impede* que as coisas aconteçam – incluindo colaborações significantes. As práticas intelectual e esteticamente empobrecidas divulgadas de forma ampla (e um tanto leviana), graças a Nicolas Bourriaud (2004), como “estética relacional” são um exemplo: os artistas fazem incursões no mundo exterior, “propõem” (como entendidos da arte costumam dizer) tarefas artificiais para pessoas que nunca pediram por elas, ou os vinculam a alguma interação frívola, e depois são expropriados como material para seu trabalho, seja qual for o trabalho mínimo que eles conseguiram extrair desses participantes mais ou menos inconscientes (a quem eles às vezes têm a ousadia de descrever como coautores). Ao fazê-lo, acabam reproduzindo na economia simbólica da arte o tipo de relações de expropriação baseadas em classes que Marx via na economia geral: por um lado, aqueles que detêm o capital simbólico (os artistas) e, por outro, aqueles cujo trabalho (como é o caso) é usado para promover a acumulação de mais capital. E é exatamente isso que geralmente é passado como “colaboração” – zombando cinicamente do termo – não apenas por artistas como Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan e todos aqueles cujos nomes figuram em todos os almanaques da estética relacional, mas por inúmeros outros além.

No entanto, eu não gostaria que minhas críticas fossem confundidas com uma rejeição completa. Os apologistas do mundo da arte – um bocado espalhado pelo mundo, se é que existem – costumam ser paradoxalmente “sem-mundo”, para usar um termo cunhado por Edward Said, pelo qual ele quis dizer desatento às circunstâncias que pressionam obras de arte, artistas e espectadores. Mas os próprios artistas, para ser justo, fazem parte de uma espécie de comunidade de investigação. Pois, embora eu seja relutante em reduzir muito a folga dessas práticas relacionais convencionais, é verdade que as práticas artísticas são invariavelmente embebidas com mais competências e percepções do que se nota à primeira vista – e é por isso que mesmo práticas mal orientadas têm muito a oferecer. A questão é como canalizar essas competências e percepções de maneira benéfica para iniciativas colaborativas. A arte contemporânea do *mainstream*² trata de propor modelos experimentais decodificados e recodificados de interação intersubjetiva. Na medida em que esses modelos de interação social parecem apenas reconfigurar e repetir a ideologia dominante, os artistas que os produzem não são autônomos e seus modelos não são de modo algum “autogovernados”: de fato, “modelos” inerentemente tendem a “modelar” em vez de

WASEM, Marcelo Simon. A delicada essência da colaboração artística.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

gerar autonomia no comportamento, instando as pessoas a se adaptarem e, eventualmente, se identificarem com o modelo dominante³. Quando elas estão cientes – ou conscientizadas – disso, geralmente recorrem à alegação de que estão usando ironia, sempre a última reivindicação do individualismo em queda livre, despida de significado moral e até intelectual. A arte, em suma, é o principal obstáculo à colaboração artística.

Diversidade complementar

Alguém poderia dizer: o que poderia ser mais normal do que o fato de os artistas produzirem arte? Afinal, eles estão apenas fazendo seu trabalho e não parece haver como fazê-los parar. Além disso, quem iria querer detê-los? Então eles continuam fazendo arte – adicionando a essa constantemente crescente categoria de objetos que obedecem a essa descrição. O que é mais incomum e muito mais interessante é quando os artistas não fazem arte. Ou, em algum aspecto, quando eles não afirmam que o que estão fazendo é, de fato, arte – injetando suas aptidões artísticas e *habitus* perceptivo na economia simbólica comum do real. Pois, na esteira deste desdobramento radical que caracterizou as práticas artísticas nas últimas décadas, a arte agora pode ser vista – e é vista, pelo menos implicitamente – como um conjunto específico de competências, habilidades, aptidões e percepções que teve, ao longo da história, a oportunidade de se aprimorar a um nível muito sofisticado. E que pode ser frutiferamente combinado com outras competências específicas de outras áreas da atividade humana. Em vez de reciclar as habilidades e percepções relacionadas à arte de volta à economia simbólica da arte, um número crescente de artistas está agora se infiltrando em outras economias e, em um gesto de reciprocidade extraterritorial, abrindo um espaço dentro da simbólica economia da arte para outras práticas.

A mudança mais radical implicada pela arte, entendida em termos de suas competências específicas e não em termos de performances específicas, é sua *visibilidade prejudicada como arte*. Fora da estrutura legitimadora do mundo da arte, o desdobramento de competências artísticas simplesmente *não gera arte*. Elas são visíveis e contribuem para aumentar a percepção do que é negligenciado, mas não necessariamente como arte (estou pensando aqui no potencial de Jochen Gerz com seus monumentos colaborativos de “autoria pública”, que iniciam uma dialética sutil e artisticamente formal entre visibilidade e invisibilidade). As iniciativas relacionadas à arte no limiar entre ficção e documentário usam sua visibilidade oscilante como arte de maneira heurística. Me refiro

WASEM, Marcelo Simon. *A delicada essência da colaboração artística*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

aqui ao Atlas Group, que convida artistas e não artistas, e de fato colaboradores ficcionais e não ficcionais, a participar de projetos de pesquisa sobre a história das guerras civis no Líbano⁴. A ideia é que para receber o tipo de olhar atento e contínuo que as obras de arte tendem a desfrutar, a justiça não seria mal apresentada. Nessas obras, a ARTE e a Santíssima Trindade sobre a qual se funda – o Autor, a Obra, o Público – todas as manifestações de unidade e unicidade não são derrubadas, mas sim assimiladas à colaboração e, portanto, desaparecem.

O que exatamente quero dizer com *competência*? Tomo o termo da linguística chomskyana, mas estou usando-o em um sentido mais amplo e abrangente, me referindo desde a habilidades técnicas até processuais e perceptivas. Para Chomsky, competência é o conjunto de possibilidades conferidas a um falante de uma linguagem natural pelo mero fato – e apenas pelo mero fato – de que ele ou ela domina essa linguagem (competência para construir, reconhecer, interpretar e detectar sentenças como sendo corretas, incorretas, significativas, sem sentido). Considerando que, no que diz respeito às competências artísticas, não vejo razão para não estender o termo à pragmática da situação (capacidade de antecipar efeitos, baseando-se no contexto para completar o significado, sempre para ver o conteúdo em termos de forma etc.), que pode parecer (mas não são, penso eu) independente da atividade artística. Como Chomsky, vejo *competência* em oposição à *performance*, entendida como a manifestação real da competência, e estou preocupado com o fato de a modernidade ter reduzido a arte apenas à sua dimensão performativa.

Com quais competências, aptidões e perceptivo *habitus* os artistas podem contribuir para propostas colaborativas? François Deck desenvolveu modelos relacionados a jogos para contribuir com habilidades de autonomização para processos colaborativos, promovendo a autonomização de cidadãos-participantes em uma prática que prefigura e se prepara para o tipo de associação ou colaboração cívica que tenho em mente. Nas colaborações do Bureau d'études com grupos de pessoas sem-teto em Bruxelas, com quem eles se ocuparam na extinta Embaixada da Somália, proclamando-a como “Embaixada Universal”⁵, ou do [®]TMark's e The Yes Men com o movimento de contra-globalização, encontra-se casos do que François Deck chama de cruzamento de competências. Mas essas ações não são uma oportunidade para os artistas entrarem em processos colaborativos a fim de reivindicar sua própria glória artística. A questão é antes colocar seu saber-fazer (*know-how*) artístico à disposição de um projeto coletivo, sem abrir mão de sua própria autonomia, para encontrar uma maneira de compor habilidades complementares, as incapacidades de um

WASEM, Marcelo Simon. A delicada essência da colaboração artística.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

parceiro complementando as habilidades do outro. Pois, enquanto a liberdade criativa dos movimentos sociais é muitas vezes prejudicada por uma atitude baseada na demanda e em protestos disciplinados – que os artistas sempre consideram desanimadores –, esses movimentos são altamente proficientes em termos de ação coletiva. Entre os artistas, por outro lado, frequentemente encontramos uma relação inversa de habilidades: um senso altamente desenvolvido de autonomia individual (afinal, é o artista que, com um gesto adequadamente soberano, decreta que seu trabalho é terminado), mas que é susceptível de se transformar em um ato indiscutível, frustrando o verdadeiro jogo em equipe.

O caso da Argentina

Tomemos o caso da colaboração contínua entre artistas e movimentos sociais na Argentina. Apesar da crise econômica, uma troca frutífera de competências se provou possível, não apenas em termos de associação de habilidades técnicas complementares, mas no sentido ampliado que estive descrevendo, no interesse de promover a democracia participativa local e, acima de tudo, trabalhando para a constituição da memória social do povo diante da impunidade em curso gozada pelos perpetradores do genocídio da sociedade civil argentina durante os anos da ditadura entre 1976 e 1983. Vamos considerar dois exemplos.





WASEM, Marcelo Simon. A delicada essência da colaboração artística.
 PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020
 Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>



Imagens 1: Esses mapas indicam os nomes e endereços dos perpetradores do genocídio realizado durante a ditadura na Argentina entre 1976 e 1983, que foram “escrachados” – ou seja, cuja presença e impunidade despercebidas nos bairros de Buenos Aires foram reveladas por meio de ações coletivas, iniciadas por grupos como o HIJOS e o Mesa de Esgrache Popular. Os mapas são colados em torno da cidade a cada 24 de março, no aniversário do golpe de Estado. Mapas projetados e produzidos pelo Grupo de Arte Callejero (GAC), Buenos Aires, 2003. Foto cedida pelo GAC.

WASEM, Marcelo Simon. A delicada essência da colaboração artística.
 PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.10, n.20: nov.2020
 Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistas/>>

O primeiro é o Taller Popular de Serigrafía (oficina de serigrafia popular), criada em Buenos Aires, em meio ao colapso econômico de dezembro de 2001, para fornecer ferramentas artísticas aos movimentos populares – principalmente às assembleias de democracia aberta – que surgiram após a crise, trabalhando para aprimorar os aspectos visuais das manifestações através da produção e impressão de camisetas e pôsteres. Não desconsiderando as qualidades formais dos produtos finalizados, mas o interesse fundamental aqui é o modo de cooperação que o grupo colocou em jogo. O coletivo em si foi fundado por um grupo de artistas que sentiram a necessidade de participação do público, que queriam romper com o isolamento de seus estúdios e produções individuais para “sair às ruas” – menos por motivos artísticos do que cívicos. Na medida em que todos os membros continuam sua própria prática artística paralelamente às suas atividades em grupo, eles não se preocupam em reivindicar a autoria dos símbolos produzidos em conjunto com os grupos com os quais trabalham.

A questão não é que os artistas ditem a forma e o conteúdo das serigrafias que produzem, mas insistam no elo indivisível entre forma e conteúdo em processos relacionados à arte e participem da produção sem necessariamente controlá-la. No entanto, a considerável sobreposição entre o político e o artístico – tão frequentemente entendidos como campos autônomos – inevitavelmente leva a paradoxos. O grupo foi convidado para a Bienal de Veneza (um apogeu do evento artístico) em 2003 como um grupo de *ativistas* e, posteriormente, foi convidado para o Fórum Social Mundial (um evento político por excelência) em Mumbai em janeiro de 2004 como um coletivo de *artistas*. Tais confusões tendem a desaparecer, uma vez que a arte é considerada como um conjunto de competências para injetar em processos que não são inventariados como artísticos em vez de um conjunto de performances a serem apreciadas por si mesmas.

Embora a conjuntura na Argentina, no final dos anos 1990, tenha sido, de muitas maneiras, propícia a essa e a outras iniciativas desse tipo, é importante notar que existem antecedentes históricos profundamente enraizados na cultura política e artística argentina. Entre eles, destacam-se os experimentos radicais de Tucumán Arde, o grupo de artistas de vanguarda argentinos ativos na década de 1960 que usaram suas habilidades, ferramentas e meios de produção para documentar as condições terríveis dos trabalhadores das usinas de açúcar no norte do país, na província de Tucumán, e mais amplamente para criar um “circuito informativo” para demonstrar a distorção da situação pela mídia. Estabeleceram meios concretos de acordo com sua expressa “necessidade de

transferir seu trabalho para outros contextos (não artísticos)”, mostrando seus filmes e documentação na Confederação Geral do Trabalho dos argentinos de Rosário e Buenos Aires⁷. No entanto, importante como é reconhecer certas linhas de continuidade histórica entre os anos 1960 e hoje, não é menos importante destacar pelo menos um ponto-chave de ruptura. Enquanto Tucumán Arde buscou se inscrever na dimensão utópica da arte, vendo a arte como um indicador de mudança social, os coletivos de artistas de hoje que estão usando suas competências para transformar a sociedade civil argentina não têm ilusões a esse respeito. Eles reconhecem que, de um modo geral, os gestos políticos feitos apenas no mundo da arte são, na melhor das hipóteses, ineficazes na esfera política, onde passam despercebidos e, muitas vezes, são exercícios completamente contraproducentes na absorção de energia. Com isso, não pretendo sugerir que Tucumán Arde estivesse iludido com a eficácia simbólica do mundo da arte; o fato é, no entanto, que as condições históricas da censura mudaram significativamente desde então. Na época, era possível usar a arte como um espaço alternativo *fora* da ordem dominante de produção da ideologia – e não como um espaço transcendentalmente externo no seu caso, mas fundamentado na colaboração com a organização do trabalho – onde as técnicas de mídia podiam ser apropriadas para desafiar a ordem dominante. Esse é um papel que “arte” e seu “mundo”, permeados pelos mesmos valores que o capitalismo gerencial, não podem mais desempenhar.

O que nos leva ao nosso segundo exemplo, o Grupo de Arte Callejero (ver nota 7 novamente), ou GAC, coletivo fundado em 1997 em Buenos Aires, atualmente composto por oito membros, alguns dos quais com formação artística formal, enquanto outros são biólogos ou designers gráficos. Embora o GAC esteja lentamente se tornando visível nas telas de radar de curadores de ponta, o grupo raramente trabalha em espaços com referências de arte em Buenos Aires, mas em situações de participação pública, usando suas competências em design gráfico e artes para promover não o consumo público, mas a produção pública de sinais. Nos últimos anos, o GAC trabalhou com o comitê diretor do movimento HIJOS (fundado pelos filhos daqueles que “desapareceram” sob a ditadura militar) na organização de ações públicas com o objetivo de chamar a atenção para a presença contínua nos bairros residenciais de Buenos Aires daqueles que, de uma forma ou de outra, participavam das atividades criminosas do governo militar. Essas ações, altamente espe-

WASEM, Marcelo Simon. A delicada essência da colaboração artística.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

cíficas ao contexto argentino e desenvolvidas pela HIJOS em 1995, são conhecidas como “escra-ches”⁸. Um escrache é uma performance coletiva na qual memória e conhecimento são inseparáveis da produção da forma.

A questão não é tanto exigir que os autores do genocídio e da repressão política – não somente executados por um punhado de oficiais e seus capangas, mas mobilizando uma extensa rede de aproveitadores de todas as esferas da vida – sejam levados a julgamento, nem certamente linchá-los em mais um erro judiciário, mas lançar luz sobre o papel que desempenharam e sua impunidade em curso, a fim de constituir um tipo de memória social e entendimento popular em um nível de consciência comunitária de como a ditadura realmente funcionava, assim como para impedir seu ressurgimento. Para esse fim, o GAC desenvolveu uma gama completa de ferramentas – placas de rua indicando a localização de centros de detenção clandestinos, mapas da cidade mostrando os endereços dos autores de repressão – que o grupo mesmo implementa e disponibiliza a outros.







Imagens 2: O Grupo de Arte Callejero (GAC) produz placas de rua para uso em escraches. Concebidas como uma resposta à falta de justiça institucional, escraches são processos coletivos para produção de memória social. Ao denunciar os autores de crimes contra a sociedade civil – de líderes militares e torturadores a civis que lucraram com a ditadura – eles procuram revelar os mecanismos que permitiram a ditadura existir e impedir seu ressurgimento. Nestas imagens, eles preparam a custódia de Luis Juan Donocik, em Buenos Aires, 2003. Todas as fotos são cortesia do GAC.

O GAC possibilita um estudo de caso particularmente interessante porque desafia a capacidade da arte de funcionar fora do mundo da arte, sem abrir mão de sua atitude constitutivamente criativa – mesmo que isso, às vezes, signifique recusar ofertas “generosas” de instituições de arte, sempre dispostas a instrumentalizar esses projetos a fim de recuperar uma prática interdisciplinar sem nenhum custo social para si mesmas. A situação do grupo é precária, pois sua prática não pode deixar de atormentar a instituição (o que, por si só, não é uma coisa ruim e oferece ao GAC e seus parceiros uma certa visibilidade). Mas esse mesmo fato força-o a exercer grande vigilância para que as intenções de seus parceiros não sejam traídas.

Ao ganhar sua autonomia a partir de critérios estéticos, o mundo da arte há muito se assegura dos meios de recuperar práticas totalmente incompatíveis com seus próprios valores, desde que seja capaz de catalogá-las com o nome de um artista (pense em como “The Factory”, por exemplo, e todo o processo coletivo subjacente foi ofuscado pelo nome de Andy Warhol).

Além do interesse mútuo

Essas são, certamente, práticas minoritárias. O mundo da arte não se contentou apenas em estar seriamente atrasado em termos de alcançar seus objetivos de transformação de mundo reiteradamente, mas permaneceu atrasado em termos de até mesmo compreender seu próprio atraso. O mundo dos negócios, no entanto, foi rápido em captar seu próprio interesse em dividir a arte em um conjunto de habilidades, que podem ser instrumentalizadas de maneira lucrativa. É isso que torna a descrição da arte no que diz respeito às suas competências um empreendimento altamente ambivalente.

Como Eve Chiapello e outros mostraram, o que antes eram competências específicas da arte – exemplificadas em palavras de ordem como autonomia, flexibilidade, inventividade, mobilidade, criatividade, recusa de hierarquia, motivação intrínseca e assim por diante – foram conscientemente aproveitadas pela racionalidade gerencial e agora descrevem o tipo ideal de trabalhador qualificado do futuro tanto quanto o próprio artista⁹. Em seu recente e empolgante ensaio, “Retrato do artista enquanto trabalhador”, Pierre-Michel Menger, seguindo a liderança de Chiapello, descreveu a arte como “um princípio de fermentação para o neocapitalismo”. Ele sugere que a arte

deixou de ter valor heurístico para qualquer coisa, exceto desenvolver modelos de negócios de ponta, testar novos modos de produção ou analisar os meandros das relações de trabalho individualizadas. “Hoje”, ele escreve:

(...) o desenvolvimento e a organização das atividades específicas da criação artística ilustram o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho, que simultaneamente satisfaz as exigências de segmentar tarefas e competências, de acordo com o princípio do conhecimento cada vez mais diferenciado e sua inscrição dinâmica no jogo de interdependências funcionais e relações de equipe (MENGER, 2002, p. 8).

Alguém poderia dizer que, quando assim considerada como um conjunto de competências e incompetências específicas, a arte é moralmente neutra; que, embora as competências artísticas e até as incompetências que geram indagações, que quebram estereótipos e questionam paradigmas a ela associadas possam ser aproveitadas pelo interesse próprio econômico, a arte não pode ser responsabilizada pelos usos a que se destina. Mas é precisamente esse tipo de discurso que levou ao problema em primeiro lugar. Essa instrumentalização só pode ser evitada se o horizonte ético contra o qual a colaboração ocorre for explicitamente definido. Quando a arte abandona a impotência de seu domínio autônomo, quando abandona o mundo da arte pelo domínio normativo do ativismo político e da colaboração, o que é necessário é uma clara compreensão do porquê as pessoas colaboram afinal de contas.

O liberalismo político dominante de todos os tipos – teoria da escolha racional, economia do bem-estar, contratualismo e outras teorias baseadas na contabilidade sobre estar juntos – afirma que a colaboração e, de fato, a vida social em geral começam e terminam na república utilitarista fundamentada na análise custo-benefício, onde todos estão de olho em seu interesse próprio exclusivamente¹⁰. Levada ao extremo, essa visão interpreta a interação civil como uma cadeia interminável de escolhas calculadas, onde, na ausência de confiança mútua, as pessoas colaboram entre si apenas baseadas na projeção do ganho recíproco. Lembro-me de encontrar uma caracterização astuta desse tipo de moral baseada em ciências contábeis no livro de Amartya Sen (1987) sobre economia do bem-estar. Sen imagina uma troca “típica” entre pessoas que buscam ganhos mútuos, algo mais ou menos assim:

“Onde fica a estação de trem?”, pergunta um transeunte.

“Bem ali”, digo, apontando para os correios, “e você se importaria em enviar esta carta para mim no seu caminho?”

“Certamente”, ele responde, tentando abrir o envelope para ver se há algo de interessante dentro.

Essa visão pode não ser completamente verdadeira, no entanto, apenas porque sabemos que é possível agir generosamente, deixando de lado ou mesmo sacrificando o interesse pessoal. Uma ação desinteressada não mais esconde inevitavelmente um interesse pessoal do que a ação moral requer abandonando necessariamente o interesse próprio. Mas o que está realmente errado com essa ideia é que ela supõe que o “eu”¹¹ seja uma quantidade fixa, dada e isolada. Os indivíduos solitários que existem fora dos relacionamentos e interações que os constituem são uma completa ficção: o “eu”, como a sociedade, é múltiplo; somos mais plurais do que singulares – e é por isso que somos coisas diferentes para pessoas diferentes. Em outras palavras, não há individualidade pré-social ou pré-colaborativa: como Emile Durkheim, Margaret Mead, John Dewey e outros argumentaram, a associação colaborativa é a própria condição de possibilidade da individualidade. Philippe Chanial escreve em seu recente livro sobre “associativismo cívico”, afirmando:

(...) em oposição ao utilitarismo e às teorias do contrato social, em que a solidariedade e a confiança recíproca constituem o elemento analiticamente pré-contratual de qualquer contrato, enfatizar a partir de Mauss que a dádiva – uma mistura de liberdade e obrigação, interesse e desinteresse – é a verdadeira base da sociabilidade humana é acima de tudo apontar que as relações sociais não podem ser dissolvidas em um cálculo de interesses, e que elas são, pelo contrário, uma pré-condição incondicional (CHANIAL, 2001, p. 293).

Em outras palavras, a colaboração não pode ser reduzida ao interesse comum. É por isso que podemos dizer que a arte não é apenas um *conjunto*, mas verdadeiramente uma *comunidade* de competências e percepções. Uma comunidade que precisa se libertar de suas estruturas normativas abrangentes para que, como Mauss disse em um contexto diferente, seus “laços invisíveis de confiança” possam ser reconstituídos (o que, para ele, significava garantir um lugar para todos naquele espaço de mútua troca de dádivas que é a própria sociedade). O paradoxo é que deve haver pelo menos uma comunidade de arte incipiente sob o conjunto de artistas individuais solitários. O paradoxo da colaboração artística é, portanto, o paradoxo da dádiva: assim como a dádiva *pressupõe* o tipo de confiança que contribui para o estabelecimento, também a colaboração – e,

geralmente, a livre associação na sociedade civil – pressupõe o próprio tipo de solidariedade que é em parte reforçadora. Círculos desse tipo são perversos apenas do ponto de vista teórico – o importante é colocar o processo em movimento. Pois o paradoxo é de incompletude e, nesse sentido, nos encontramos de volta ao domínio da arte, uma vez que o gerenciamento da incompletude é de fato uma competência artística.

Democracia Criativa

Um pequeno exemplo antes de concluir. Pode-se pensar que, ao usar a discussão e a tomada de decisões como material, a prática colaborativa de François Deck é informada por algo semelhante ao procedimentalismo democrático de Jürgen Habermas, ou seja, a ideia de que os indivíduos só podem alcançar a liberdade através de uma estratégia pública e de argumentação verbal intersubjetiva. Essa é uma conjectura plausível, na medida em que a teoria de Habermas promove a autonomia (o consenso permanece meramente o horizonte regulamentar de qualquer discussão e não seu objetivo). E, no entanto, acho que o trabalho de Deck está muito mais próximo de uma concepção de democracia por Dewey, onde a liberdade comunicativa encarna não no discurso intersubjetivo, mas na união de forças individuais em torno de problemas comuns. A autonomia, afinal, é sobre a formação do livre e democrático arbítrio: e Dewey não está convencido de que a colaboração real possa ocorrer na ausência de colaboração pré-política, porque, para Dewey, a esfera política não é – como é para Habermas – um local para o exercício da liberdade comunicativa, mas uma ferramenta cognitiva por meio da qual a sociedade se esforça experimentalmente para explorar, lidar e resolver problemas específicos na coordenação da ação social.

Em particular, Dewey – como Durkheim – sempre procurou fundamentar a colaboração pré-política (necessária para a formação da vontade democrática) na *divisão do trabalho*, começando com a ideia de que apenas uma divisão equitativa do trabalho pode levar cada membro da sociedade a uma conscientização da necessidade de participação cooperativa com todos os outros em vista de objetivos comuns. E é exatamente isso que vejo como a noção subjacente de cruzamento de competências, proposto por Deck. Para que os cidadãos queiram contribuir com a formação da vontade pública, eles já devem ter integrado o processo democrático como componente normativo de seus hábitos diários. Como Dewey escreve em seu ensaio “Democracia criativa: a tarefa diante de nós”, “democracia não é uma alternativa a outros princípios da vida associativa. É a

própria ideia da vida em comunidade” (DEWEY, 1968, p. 220). Não podemos buscar a visão fundamental de Dewey aqui, mas é claramente compartilhada por François Deck: que perguntas – ou o que Dewey chama de “problemas” – são o combustível para uma significativa vida pública. Na perspectiva deles, formular perguntas tem menos a ver com gerar respostas do que com um ato de convocar um público participativo.

Eu tenho argumentado que a livre interação colaborativa é uma dimensão essencial da existência humana – e mesmo da existência individual –, embora nem sempre seja uma dimensão atualizada. O contra-argumento óbvio seria enfatizar que essa especulação desconsidera até que ponto os indivíduos “privados” são, em última instância, seres egoístas, trazendo uma longa ladainha de evidências de apoio. Essa visão hobbesiana do homem e da sociedade – com sua confiança supostamente obstinada, mesmo que na verdade um tanto circular, nos próprios “fatos” que, embora devam acabar fortalecendo – está profundamente carente de criatividade ética. Hobbes não é um lugar para começar, ainda que ele possa estar onde acabamos, a menos que a colaboração pública seja entendida de maneira diferente. Pois sem possibilidades concretas de interação pública que permitam que os participantes se desenvolvam livremente, as pessoas se tornarão “privadas” no sentido hobbesiano da palavra, às custas da felicidade pública e do tipo de individualidade significativa que somente ela pode promover.

O que estou tentando sugerir é que, para evitar as armadilhas performativas das convenções de arte, por um lado, e da cooptação pelo capital, por outro – a fim de criar condições que tornem a colaboração “frutífera e necessária” –, precisamos de uma compreensão quase pré-moderna da arte, rompendo com a trindade institucionalizada autor – obra – público, um entendimento que percebe a arte em termos de seus meios específicos e não de seus fins específicos.

Alguns dirão, por que jogar fora o bebê com a água do banho? Mas não estamos lidando com bebês e águas do banho – ou, mais precisamente, a arte, como agora se entende, é um bebê que vive exclusivamente na água do banho. Se a metáfora não pode ser evitada, sugiro esta solução, em homenagem ao Movimento Antropofágico Brasileiro das décadas de 1920 e 1930 (ANDRADE, 2011): que cozinhe o bebê na água do banho, coma o bebê, lave-o com água do banho, digerindo assim, assimilando e incorporando as melhores partes do que era arte e, para que o futuro seja algo

diferente e mais do que o obsoleto ao contrário, prossiga com a fusão de competências artísticas – com as quais, é claro, eu realmente quero dizer *valor-de-uso* – com outras competências, promovendo a delicada essência da colaboração extradisciplinar.

pós:

REFERENCIAS

- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropofágico. *In*: _____. **A utopia antropofágica**: obras completas. São Paulo: Globo, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas Bourriaud. **Relational Aesthetics**. Dijon: Les Presses du Réel, 2004.
- CHANIAL, Philippe. **Justice, don et association**. Paris: La Découverte, 2001.
- CHIAPELLO, Eve. Evolution and co-optation: the “artist critique” of management and capitalism. **Third Text**, Vol. 18, Issue 6, 2004, 585–594.
- _____; BOLTANSKI, Luc. **Le Nouvel esprit du capitalisme**. Paris: Gallimard, 1999.
- DEWEY, John. **The philosopher of the common man; essays in honour of John Dewey to celebrate his eightieth birthday**. New York: Greenwood Press, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale deux**. Paris: Plon, 1973.
- LONGONI, Ana. **Del Di Tella a ‘Tucumán Arde’**: Vanguardia artística e política no ‘68 argentino. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.
- MAUSS, Marcel. **Écrits politiques**. Paris: Fayard, 1997.
- MENGER, Pierre-Michel. **Portrait de l’artiste en travailleur**. Paris: Le Seuil, 2002.
- RAWLS, John. **Political Liberalism**. Nova York: Columbia University Press, 1993.
- SEN, Amartya, **On Ethics and Economics**. London: Basil Blackwell, 1987.

NOTAS

1 “Correndo o risco de parecer recorrer a um lugar-comum antiquado e reformulador”, escreveu Mauss, “propomos claramente voltar aos antigos conceitos gregos e latinos de caritas... daquela necessária “amizade”, daquela “comunidade”, que são a essência delicada da cidade” (MAUSS, 1997).

2 N.T.: A palavra “mainstream” não foi traduzida por ter em nossa língua um significado mais preciso do que simplesmente dizer arte contemporânea dominante ou em maior evidência.

3 Por “autônomo” ou “autogovernado”, refiro-me a uma forma de vida coletiva que os atores sociais (incluindo artistas) adotam para si quando deixam de se adaptar aos modelos dominantes de organização; refere-se, a esse respeito, a um modo alternativo de organização fora do conhecimento instituído.

4 N.T.: Disponível em: <<https://www.theatlasgroup1989.org/>>.

5 A ação em si fazia parte da estratégia mais ampla dos vários grupos de imigrantes – passou de demandas puramente legais para uma forma mais proativa de *criar* direitos. Renomeado como “Embaixada Universal”, o lugar agora abriga cerca de vinte imigrantes. Para saber mais sobre o Bureau d'études, consulte o site: <<https://bureaudetudes.org/>> e o artigo “Resymbolizing Machines” (artigo publicado no mesmo volume da revista na qual este artigo também teve sua publicação originalmente realizada).

6 N.T.: O autor adapta o verbo “escrachar”, do espanhol, para o inglês.

7 Veja a indispensável visão histórica de Ana Longoni, *Del Di Tella a 'Tucumán Arde': Vanguardia artística e política no '68 argentino* (2000).

8 Ver, para uma clara descrição de um ‘escrache’: <<https://www.lavaca.org/?s=escrache>>.

9 Eve Chiapello e Luc Boltanski oferecem um exemplo disso em seu trabalho colaborativo, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999) (tradução para o inglês, janeiro de 2005, Verso, Londres, p. 418), quando eles comparam as demandas utópicas de uma geração atrás com a realidade atual para mostrar o grau de recuperação. “A demanda por criatividade, que foi retomada principalmente por assalariados com altos níveis de educação, engenheiros ou gerentes, gozava de um nível de reconhecimento que nem era esperado há trinta anos, quando se tornou óbvio que uma porcentagem cada vez maior dos lucros resultaram da exploração de recursos como inventividade, imaginação, inovação, desenvolvimento... sobretudo nos setores de serviços e produção cultural em rápida expansão, que engendraram, entre outros efeitos, o enfraquecimento da oposição – sobre a qual, no século passado, a crítica artística esteve baseada – entre intelectuais e empresários, entre artistas e burgueses”. Veja também neste volume, Eve Chiapello, “A ‘crítica artística’ da administração e do capitalismo: evolução e cooptação” (artigo publicado no mesmo volume da revista na qual este artigo também teve sua publicação originalmente realizada).

10 Para John Rawls (1993), talvez o teórico mais influente do liberalismo político, mesmo liberdades positivas são interpretadas exclusivamente do ponto de vista instrumental, como um meio de obter ou manter liberdades negativas.

11 N.T.: Tradução para “self”.