

## ARTE COLABORATIVA, COLETIVOS E PRÁTICAS SOCIAIS: NOTAS SOBRE UM DEBATE<sup>1</sup>

Artur Freitas

No campo da produção artística contemporânea, a agência colaborativa consiste em uma das mais evidentes políticas do sensível mobilizadas na passagem do século XX para o XXI. Nela, o que está em pauta é a natureza plural do ato de invenção, ali incluída a efetiva incorporação do espectador na estrutura das operações de arte. Nos casos mais radicais, inclusive, as próprias noções de espectador ou de observador se mostram desajeitadas. A rigor, a ideia de colaboração abrange proposições artísticas performativas, compartilhadas e coletivas que, em lugar do privilégio às obras de arte autônomas de autoria singular, tendem à convergência deliberada entre ações poéticas e práticas sociais, geralmente com a expectativa de algum grau de eficácia política. O pano de fundo, tramado nas relações históricas entre arte e democracia, é fundamentalmente contraditório. De um lado, temos as hipóteses coletivas e inclusivas de uma arte de partilha; de outro, há a crise de autoridade do artista soberano e das instituições que lhe amparam.

Para os limites deste texto, estou interessado nas finalidades e limitações estético-ideológicas da arte colaborativa do entresséculos, com ênfase nas proximidades e sobretudo nas diferenças entre os princípios da “participação” e da “colaboração” na arte contemporânea, entendidos como formas de ativação do público no âmbito das obras de arte. Dilatada ao extremo, a partilha inventiva põe em suspeição as prerrogativas da singularidade autoral. O nome próprio e singular do artista-autor demarca

---

1. Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.

a posse subjetiva que se julga combater. Com algumas exceções, é o momento das rubricas plurais. À possibilidade de autorias múltiplas, representada pelo avanço dos coletivos de arte a partir do final do século XX, soma-se a intervenção ativista e o desejo de ocupação do espaço público. Em contraste com as disposições autorais egocentradas, a atividade colaborativa, aberta aos desejos emancipatórios dos sujeitos políticos, tende a se pautar por uma ideia estrita de intervenção, orientada pela busca de efeitos concretos sobre a realidade social. Para abordar esse fenômeno, analisarei alguns dos principais debates críticos acerca do binômio participação/colaboração, destacando a tensa relação que se estabelece entre a difusão dos coletivos, a homologia entre processos artísticos e sociais e a globalização do neoliberalismo.

Como se verá, a tese central se funda na pretensa antinomia entre as agências do artista e seu público, segundo a qual é preciso que um ceda para que o outro se evidencie. Chamarei a esse impasse de “problema da autoria”. Levado ao limite, tal problema terá aberta convergência com o “paradoxo do espectador” de Jacques Rancière. Após apresentar alguns exemplos rápidos, finalizarei o texto com o sintomático debate entre Grant Kester e Claire Bishop, por meio do qual refletirei sobre a diferença, caso haja alguma, entre intervenção artística e diluição heterônoma; entre intervir na realidade ou nela se diluir como mais uma força social disponível.

### **O problema da autoria e o paradoxo do espectador**

Dado o arrefecimento dos poderes autorais do artista e o relativo empoderamento do público no ato poético, percebe-se logo o caráter assumidamente político das práticas artísticas coletivas que se baseiam no diálogo e na cooperação. A rebelião contra o culto da assinatura, na arte contemporânea, contrasta com as regras de consagração de um sistema que, contraditoriamente, valoriza a rebeldia simbólica e a desestabilização de sentidos. De acordo com o diagnóstico desencantado do filósofo Boris Groys, a atribuição da autoria é muitas vezes vista como uma convenção estratégica de agentes interessados, destinada à celebração de certos artistas, e ao conseqüente lucro advindo da venda ou da posse de suas obras<sup>2</sup>. O descrédito do artista-autor, nesses termos, seria parte de uma luta mais ampla, ainda que difusa, contra “um sistema antidemocrático

---

2. GROYS, Boris. Autoria múltipla [2005]. In: *Arte poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 122.

de privilégios arbitrários e hierarquias infundadas”, historicamente conectado a “interesses comerciais básicos”<sup>3</sup>, com destaque para o mercado de arte no contexto neoliberal. Por outro lado, como ocorre com parte da arte de partilha e congêneres, cabe notar que não é raro que os detratores da autoria – artistas inclusos – acabem reconhecidos eles mesmos como autores de prestígio, justamente por terem destituído a figura do autor de seu lugar de autoridade. De certa maneira, como resume Groys, estamos diante do “bem conhecido processo de regicídio em que o assassino do rei se torna o novo monarca”<sup>4</sup>.

No âmbito produtivo, um dos principais efeitos dessa contradição desponta quando os próprios artistas, mais ou menos conscientes dessa crise de autoridade, optam por partilhar, em graus variados, o trabalho inventivo de suas obras com outras pessoas, particularmente com os espectadores, que então se veem conclamados a ampliar o nível pessoal de envolvimento não apenas na “recepção” da arte, mas nas suas eventuais decisões criativas, deliberativas, autorais. Trata-se, bem sabido, da já antiga questão da “participação do espectador”. O termo é de Hélio Oiticica, que o entende, em meados dos anos 1960, como a base de seu “programa ambiental”, mas também como uma característica central do “que hoje existe na arte em geral”<sup>5</sup>. No seu entendimento, a incorporação ativa do espectador na obra de arte é um fenômeno internacional que abrange desde proposições semânticas, lúdicas ou sensoriais até obras de “protesto político ou social”<sup>6</sup>.

Em termos políticos, a arte de ativação do espectador parte de uma premissa simples: se a desigualdade do mundo se expressa artisticamente na relação desigual entre a soberania do autor e a subordinação do observador, então caberia à arte, ao menos no campo possível de suas práticas, a correção atenta dessa distorção, reduzindo o poder do artista e, simultaneamente, aumentando a agência dos receptores. Razão pela qual se entende com frequência a “crise da autoria” e a “agência do espectador” como faces opostas, complementares e inversamente proporcionais de um mesmo problema: quanto maior a concentração de autoria, menor a integração do público – e vice-versa.

---

3. *Ibidem*, p. 122.

4. *Ibidem*, p. 123.

5. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” [nov. 1964]. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 67.

6. OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade [1967]. In: *Ibidem*, p. 91.

Assim colocado, o “problema da autoria”, como gostaria de nomeá-lo, consiste verdadeiramente em uma antinomia, ou seja, em uma oposição recíproca entre o artista e seu público, aqui tratados como funções opostas, mas interdependentes. Não se trata, todavia, de uma oposição de fato, de uma descrição sincera de condições existenciais que antecedem à interpretação, mas sim de uma abordagem que, embora bem-intencionada, pressupõe a preexistência da divisão que julga combater. Baseada no conflito polar entre atividade (do autor) e passividade (do público), o problema da autoria atualiza a opinião segundo a qual os termos em oposição já são dados, *a priori*, como opostos, funcionando assim, nas palavras de Jacques Rancière, como “alegorias encarnadas da desigualdade”<sup>7</sup>.

O problema da autoria equivale ao que Rancière nomeia de “paradoxo do espectador”<sup>8</sup>. Para o filósofo, tal paradoxo tem como meta a emancipação do público de arte (espectador), mas apenas na medida em que nele se anteveem as qualidades políticas de um cidadão livre. Embora o seu modelo de análise seja o teatro contemporâneo (“hiperteatro”<sup>9</sup>), estou convencido de que a extensão de suas ideias para a arte em geral, ali incluídas as artes visuais, não apenas reitera a lógica de seus argumentos, como a amplia. Uma de suas premissas é a separação epistêmica e cultural entre os espaços da arte e da vida social; algo como uma “autonomia” da arte, embora não utilize o termo. O paradoxo do espectador surge quando o próprio artista se vale da especificidade de sua arte para, *paradoxalmente*, renunciar à sua condição autoral em favor do público – emancipando-o, por assim dizer. Assim, uma vez considerada na chave da ativação do observador, a “boa” arte (“o ‘bom’ teatro”, ele diz) é aquela “que utiliza sua realidade separada para suprimi-la”<sup>10</sup>. A ideia ali é retomar a favor da arte a proibição platônica do artístico, pleiteando em obra o jogo de equivalências entre público e comunidade. Por conseguinte, conclui Rancière, outorga-se a missão de “ensinar aos espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva”; sendo a arte, nesse sentido, uma espécie de “mediação orientada para sua própria supressão”<sup>11</sup>.

---

7. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017 [2008], p. 16-17.

8. *Ibidem*, p. 12.

9. *Ibidem*, p. 25.

10. *Ibidem*, p. 12.

11. *Ibidem*, p. 13.

O desejo de aumento da participação do público no ato inventivo, deliberativo, é um indício da crise do conceito de artista soberano, e de sua respectiva centralidade, enquanto autor singular, no jogo da arte. Uma vez contestado como a fonte única de onde emanam os privilégios sobre a ideia de “obra”, o propositor da atividade participativa ressurgem em suspeição, recalibrado em um novo manto semântico. Ao invés de um “artista”, ele é agora um “instigador”, “provocador”, “animador”<sup>12</sup>, um “agenciador”, “fomentador”<sup>13</sup>, ou ainda um “facilitador”, “coordenador”, “gerenciador”, “diretor”, “educador” e assim por diante<sup>14</sup>. Para a historiadora da arte Miwon Kwon, tal retórica participativa deriva de uma aspiração política concreta, mas genérica, uma espécie de impulso humanista liberal que pretende “democratizar” a arte e suas relações<sup>15</sup>. A partir de uma agenda pluralista e inclusiva, o que ali se almeja, idealmente, é uma partilha autoral que seja capaz de mudar o foco do artista para o público, do objeto para o processo, da produção para a recepção<sup>16</sup>. Em outras palavras, o que se quer, no limite, é a abolição plena da autoridade do artista e o revigoramento criativo das “pessoas reais” (*real people*) situadas à margem do mundo da arte<sup>17</sup>.

O caso, contudo, é que tal ideia de participação apresenta grandes dificuldades para entregar o que promete<sup>18</sup>. Propostas desse tipo simplesmente não têm como corrigir a concentração de poder, o elitismo e as profundas desigualdades das sociedades contemporâneas – e não há qualquer problema nisso, evidentemente. Como pontua Dave Beech, “seria injusto esperar que uma única obra de arte superasse tais males sistêmicos”<sup>19</sup>. Ainda que aberta ao corpo coletivo e à imprevisibilidade executiva, a participação é incapaz de desafiar de fato, em uma obra pontual, as distinções históricas que separam o artista do seu público, ou o

---

12. COSTELLO, Diarmuid. On the very idea of a “political” work of art. *The Journal of Political Philosophy*, vol. 29, n. 1, 2021, p. 40

13. BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte [2002]. In: REZENDE, Renato (org.). *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021, p. 137.

14. KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002, p. 31-51.

15. *Ibidem*, p. 107.

16. *Ibidem*, p. 106.

17. *Ibidem*, p. 107.

18. BEECH, Dave. Include me out! *Art Monthly*, n. 315, abr. 2008, p. 1.

19. “It would be unfair to expect a single artwork to overcome such systemic ills”. *Ibidem*, p. 1.

mundo da arte da vida social, sobretudo se tivermos em mente a marca autoral que não raro se reafirma tanto no início da operação em curso (a proposição de um artista nominal) quanto no seu fim (registros e arquivos da ação finalizada que se expõem em nome do mesmo artista-propositor). Uma das formas de lidar com os propósitos e as restrições desse modo de atividade é considerar, a cada caso, os graus de escolha e controle que se abrem aos envolvidos no evento. A participação é sempre voluntária? Os participantes são todos iguais entre si? As funções que exercem diferem das do artista-propositor? Suas ações envolvem algum tipo concreto de coautoria ou limitam-se a cumprir um papel narrativo pontual e predeterminado<sup>20</sup>?

São perguntas como essas que nos permitem compreender as diferenças entre “participação” e “colaboração”, uma vez que “colaborar”, em sentido estrito, é menos “participar” de uma proposta, executando-a *a posteriori*, do que “cooperar” com a sua efetiva *elaboração*. Assim, podemos entender a colaboração como aquele modo de agência utópico que pretende pôr em prática algumas das promessas da participação, realizando-as de modo evidentemente parcial e localizado, sobretudo no que tange à formação provisória de comunidades afetivas, sejam elas nômades ou enraizadas, errantes ou profundamente ancoradas em uma sensação de pertencimento coletivo. Mais do que corrigir o tecido social, trata-se de apostar na lógica do encontro e do diálogo, na partilha de experiências ou na insurreição momentânea, de todo modo na intensificação estética da vida cotidiana.

A distinção é fundamental: ao contrário dos participantes, os colaboradores não apenas decidem coletivamente algumas das principais características estruturais da obra, como também compartilham de seus direitos autorais, ao menos em tese<sup>21</sup>. Nos termos de Dave Beech, “os colaboradores têm direitos que são negados aos participantes”<sup>22</sup>. Trata-se, claro, de uma definição cabal que, como tal, não abrange a complexidade e a sutileza empírica das produções artísticas, que bem podem situar-se, de acordo com o caso, em posições mistas ou intermediárias. De todo modo, o que me interessa aqui é sinalizar a convergência de posturas bastante recorrentes no quadro mais amplo da arte contemporânea. Numa visão panorâmica, a atividade colaborativa consiste em

---

20. *Ibidem*, p. 3.

21. *Ibidem*, p. 3.

22. “Collaborators have rights that are withheld from participants”. *Ibidem*, p. 3.

uma espécie de proposição performativa que se baseia na associação de três fundamentos gerais: uma produção inventiva efetivamente compartilhada e coletiva, em lugar da autoria singular e autorreferente; uma indistinção funcional entre criadores, executores e público, uma vez que todos os envolvidos são, em teoria, colaboradores; e uma pretensa homologia entre obra de arte e práticas sociais, com ênfase no engajamento direto em questões específicas. Por outras palavras, a colaboração é o modo de agência do público que, em oposição ao individualismo, à autoridade e à autonomia da arte, pretende finalmente conjugar coletividade, horizontalidade e heteronomia.

### Contra a singularidade

Na agência colaborativa, o que está em xeque é a hegemonia do modelo possessivo de subjetividade, inerente à autoria singular. Derivado, no limite, do conceito de “gênio”, o modelo de posse subjetiva subentende a obra de arte como uma espécie de “expressão” particular, ou seja, como uma “extensão material” de um ser único e individual<sup>23</sup>. É o que ocorre, por exemplo, quando um certo modo de pincelar é reconhecido, em uma pintura, como a “expressão” de Van Gogh ou Velázquez. Tal reconhecimento expressivo é problematizado e ampliado em parte da arte contemporânea. Mais do que a “extensão material”, corpórea, do artista, uma obra de partilha é dele uma “extensão” sobretudo imaginativa e intelectual, mas ainda assim “expressiva”, porque, em geral, individualizada. Nas palavras do historiador da arte Grant Kester, a singularidade autoral desse “modelo semiótico de expressão persiste, de forma modificada, no neoconceitualismo de artistas como Santiago Sierra, Francis Alÿs, Thomas Hirschhorn e Vanessa Beecroft”<sup>24</sup>. Ao mencionar alguns artistas exemplares da agenda especificamente participativa, Kester vê em suas obras não a “extensão material” de um corpo em ato, mas o resultado criativo de uma dada “ideação conceitual” (*conceptual ideation*) – ideação essa, todavia, que, como um circuito fechado, é ainda a “expressão” de um nome próprio e singular.

---

23. KESTER, Grant. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press, 2011, p. 113.

24. “This semiotic model of expression persists, in modified form, in the neoconceptualism of artists such as Santiago Sierra, Francis Alÿs, Thomas Hirschhorn, and Vanessa Beecroft”. *Ibidem*, p. 113.



Fig. 1. Kamiel Verschuren e colaboradores. *Walk Ways in New Bell*. Cidade de Duala, Camarões, 2010 em diante.

O primeiro desafio da colaboração, portanto, é escapar desse circuito e produzir disposições expressivas derivadas não da posse subjetiva, mas do intercâmbio aberto e relativamente indeterminado entre agentes cooperativos. Em lugar de um exercício ideativo individualizado e nominal, o que se propõe é o processo descentralizado de trocas coletivas<sup>25</sup>. Mas é preciso prudência: nem toda troca coletiva é necessariamente descentralizada, assim como nem toda proposta nominal é, por si só, centralizada e não-colaborativa. Apesar do trabalho inventivo conjunto, as performances, fotografias e vídeos do duo Gilbert & George, por exemplo, são a extensão controlada de uma concepção autoral ainda específica, partilhada apenas pelos dois artistas, sem qualquer convocação à cocriação deliberativa do público. Ao passo que uma iniciativa como *New Walk Ways in New Bell* (2010 em diante) [Fig. 1], nascida da ideia do artista holandês Kamiel Verschuren de cobrir com tábuas o esgoto a céu aberto de um bairro de uma cidade camaronesa, não seria uma ação colaborativa, como de fato é, se não contasse com o engajamento da comunidade local, inclusive quanto à reposição das tábuas deterioradas<sup>26</sup>. Uma

25. *Ibidem*, p. 114.

26. PUCCIARELI, Marta. Douala final report. *Mobile a2k – Culture and Safety in Africa*, University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland, 2014, p. 62.

vez lançada a proposta, a agência coletiva, em casos como esse, escapa ao controle nominal de origem, descentralizando-se em uma prática aberta e processual, que pode ou não ter continuidade. De todo modo, é inegável que os melhores exemplos de colaboração ocorrem quando a própria elaboração da proposta, e não apenas a execução, se distribui de forma coletiva.

### Coletivismo e prática social

Embora nem sempre praticada, a concepção de uma autoria distributiva é antiga, e coincide com algumas das principais utopias políticas da modernidade, como a reação artesanal à divisão do trabalho na sociedade industrial (Arts and Crafts), a fraternidade revolucionária entre artistas e técnicos (produtivismo russo), a união socialista dos trabalhadores no âmbito da luta de classes (muralismo mexicano), a tradição colaborativo-anarquista mobilizada durante a Primeira Guerra (dadaísmo), a crítica marxista à alienação e ao espetáculo (situacionismo), entre outras<sup>27</sup>. Entretanto, é apenas a partir dos anos 1980 e 1990 que emerge uma nova geração de coletivos artísticos disposta a sistematizar a relação entre autorias múltiplas, espaço público e intervenção ativista. Tal estado de emergência não deixa de ser uma forma de reação civil à globalização do neoliberalismo, com sua vocação à supressão da vida coletiva em nome das chamadas liberdades individuais, de tipo concorrencial, e da correspondente primazia do capital<sup>28</sup>.

Diante da generalização da lógica neoliberal, o coletivismo das práticas colaborativas contemporâneas difere do messianismo da modernidade heroica ao apostar em intervenções localizadas, moleculares, decerto menos ambiciosas em termos de escala e pretensão, mas talvez por isso mais assertivas quanto às táticas de comunicação, sociabilidade comunitária e confronto direto<sup>29</sup>. Em lugar de identidades coletivas reconhecíveis e autoconscientes, inerentes a uma compreensão vanguardista do progresso social como uma espécie de comunismo derivativo, o “coletivismo depois do modernismo”, como o definem os pesquisadores Blake Stimson e Gregory Sholette, permanece enraizado na contradição e na diferença, estruturando a si mesmo ao redor de identidades descentradas e flutuantes<sup>30</sup>.

---

27. KESTER, Grant. *The one and the many*. *Op. cit.*, p. 4.

28. *Ibidem*, p. 4-6.

29. STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Introduction: periodizing collectivism. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (ed.). *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 11-12.

30. *Ibidem*, p. 6-10.

Das periferias das grandes cidades às bienais internacionais, a difusão da dinâmica colaborativa é um fenômeno global. Sua extensa diversidade de objetivos e estratégias é proporcional à especificidade das conjunturas geopolíticas que manejam. Coletivos profundamente distintos como Superflex (Dinamarca), Critical Art Ensemble (EUA), Grupo Voina (Rússia), Oda Projesi (Turquia), Ala Plástica (Argentina) e Atrocidades Maravilhosas (Brasil), entre tantos outros, tendem a fundamentar suas respectivas práticas colaborativas a partir de questões radicalmente localizadas, sejam elas de ordem política, econômica, identitária ou pedagógica. Não obstante, é a confluência que me interessa. Apesar da pluralidade de meios, a agência coletivista não deixa de compartilhar, na prática, uma série de procedimentos comuns, como: produção cooperativa, reciprocidade deliberativa, abordagem processual, ativação do espaço público, evasão do mercado, crítica às regras do mundo da arte e, sobretudo, o apelo à indistinção pragmática entre processos artísticos e práticas sociais. Ao invés da elaboração de signos da “forma social” ou do alistamento em “batalhas no reino da representação”, o que se propõe, em síntese, é o engajamento direto “com a própria vida social enquanto meio de expressão”<sup>31</sup>.



Fig. 2. Membros do coletivo CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise). *Post-Plantation* (desde 2014). Lusanga, República Democrática do Congo. Da esquerda para a direita: Olele Mulela Mabamba, Irène Kanga, Huguette Kilembi, Jérémie Mabilia, Jean Kawata, Mbuku Kimpala, Ced'art Tamasala e Matthieu Kasiana.

31. “This means neither picturing social form nor doing battle in the realm of representation, but instead engaging with social life as production, engaging with social life itself as the medium of expression”. *Ibidem*, p. 13.

Como traço distintivo da colaboração, a aposta na potência da vida cotidiana percorre a extensão dos desejos coletivos, seja por meio da resistência e da reparação social, cujo horizonte é a insurreição, seja através do aperfeiçoamento subjetivo, disperso em práticas de solidariedade, educação e bem-estar, cujo horizonte moral é a própria ideia de comunidade, ainda que provisória. Em termos de processo e conformação, as proposições colaborativas tendem a descentrar a especificidade do “artístico” em favor de operações deliberadamente multidisciplinares: ativistas da cidade do Cairo armazenam e compartilham na Internet 858 horas de vídeos de celular que documentam a violência policial e o assassinato de manifestantes durante a Revolução Egípcia de 2011, na proposta *858 Archive* (2016), do coletivo *Mosireen*<sup>32</sup>; agricultores do coletivo congolês CATPC (Cercle d’Art des Travailleurs de Plantation Congolaise) [Fig. 2], em *Post-Plantation* (desde 2014), minimizam os efeitos destrutivos do plantio de monocultura da Unilever em seu país ao recomprar terras férteis por meio do lucro da venda de suas esculturas de argila<sup>33</sup>; transeuntes e moradores de uma área central de Bogotá trocam entre si utensílios descartáveis transportados em um carrinho de coleta de materiais recicláveis em *Museo de la Calle* (1998), do coletivo colombiano *Cambalache* [Fig. 3]<sup>34</sup>; adolescentes da periferia de Buenos Aires encontram-se regularmente para fotografar, expor e discutir sobre suas produções em *Taller Oculito* (2000 em diante), do grupo *Ph15*<sup>35</sup>; visitantes de um museu inglês se envolvem em uma série de atividades criativas, como “Construa uma Câmera Pinhole” ou “Vamos Fazer um Zine”, na proposta *Art Gym* (2016), dos coletivos *Assemble* e *Tate Collective*<sup>36</sup>.

---

32. ROBÉ, Christopher. *Mosireen, the Egyptian revolution, and global digital media activism*. *Interface*, v. 13, n. 1, jul. 2021, p. 338-342. O arquivo da proposta está disponível em: <https://858.ma>

33. GREGORY, Alice. *Can an artists’ collective in Africa repair a colonial legacy?* *The New Yorker*, 18 jul. 2022.

34. HERNÁNDEZ, Juan Carlos Guerrero. *Arte público en Colombia*. In: FAJARDO, Santiago Rueda et al. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006, p. 47-55.

35. WALD, Gabriela. *Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en cena*. *Oficios Terrestres*, n. 24, 2009, p. 55-58.

36. BIRCHALL, Michael. *Situating participatory art between process and practice*. *Arken Bulletin*, Arken Museum of Modern Art, v. 7, 2017, p. 57-60.



Fig. 3. Coletivo Cambalache.  
*Museo de la Calle*. Bogotá,  
Colômbia, 1998.

Os exemplos poderiam seguir indefinidamente. O rol de ações realizadas é tão variado quanto os quadros sociais de que derivam. O envolvimento ativo dos colaboradores resulta, no geral, de acordos prévios, e requer uma certa negociação de interesses coletivos e individuais. Via de regra, é preciso aceitar certas condições – ou a elas reagir – para que a ação entre em curso, ativando situações, impasses e riscos nem sempre previsíveis, mas nem por isso “externos” a cada proposta. O caráter voluntário da colaboração é a regra, mas há exceções. Em alguns casos, o público sequer tem ciência que está enredado em uma proposta de arte. Em *Free Shop* (2003 em diante), do coletivo Superflex, a ação ocorre sem avisos em uma loja qualquer, que pode ser um mercado ou uma quitanda de frutas [Fig. 3]. A ideia-base é que todos os produtos “à venda” estão, na verdade, disponíveis de graça, isentos de qualquer custo<sup>37</sup>. Os clientes, todavia, apenas

37. KAITAVUORI, Kaija. *The participator in contemporary art: art and social relationships*. London; New York: I. B. Tauris, 2018, p. 19-20.

descobrem a gratuidade das mercadorias escolhidas quando o caixa da loja informa que o total da conta é igual a zero. A quantidade de operações possíveis é determinada em acordo prévio com alguma entidade, que se responsabiliza pelo financiamento da obra, cobrindo as despesas da loja<sup>38</sup>. As reações dos clientes – surpresos ou felizes, mas também envergonhados e até com raiva – são documentadas para posterior divulgação da proposta. Nos termos da socióloga Kaija Kaitavuori, o público, fundamentalmente involuntário e não-artístico, é aqui tratado como um “alvo” (*target*), ou seja, como um conjunto de pessoas que se veem obrigadas a reagir a um estímulo imprevisto. Com certa frequência, intervenções como essa “não aparecem como arte para os participantes incidentais, mas como anomalias no fluxo esperado das coisas”<sup>39</sup>.

Em termos críticos, o pano de fundo da abordagem colaborativa consiste em uma série de “viradas” epistêmicas identificadas ao longo dos anos 2000, como a “virada ética” (*ethical turn*)<sup>40</sup>, a “virada social” (*social turn*)<sup>41</sup> e a “virada educacional” (*educational turn*)<sup>42</sup>. Em todos os casos, o que está em questão, apesar das diferenças, é a renúncia autoral, a colaboração horizontal e a utilidade social da produção artística, com destaque para a sobreposição dos critérios éticos sobre os valores estéticos ou inventivos. Localizadas entre a raiva civil do “ativismo”<sup>43</sup> e a generosidade da “economia de oferta”<sup>44</sup>, as propostas executadas em nome da arte confundem-se ou arriscam confundir-se com militância política, reparação histórica, economia criativa, assistência social, ativismo institucional, workshop, mediação cultural e assim por diante. No centro dessas práticas heterônomas está o entendimento do artista como um obstáculo a ser superado. “A colabora-

---

38. *Ibidem*, p. 20.

39. “Often the interventions do not appear as art to the incidental participants but as anomalies in the expected flow of things”. *Ibidem*, p. 21.

40. DEWS, Peter. Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn, *Radical Philosophy*, n. 111, jan./fev. 2002.

41. BISHOP, Claire. The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*, New York, February, 2006.

42. ROGOFF, Irit. Turning, *E-Flux Journal*, n. 0, nov. 2008. Disponível em: [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)

43. LEMOINE, Stéphanie; Ouardi, Samira. *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Éditions Alternatives, 2010.

44. KWON, Miwon. Exchange rate: on obligation and reciprocity in some art of the 1960s and after. In: DEZEUZE, Anna (ed.). *The “do-it-yourself” artwork: participation from Fluxus to new media*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2010.

ção é a resposta”, nota Hal Foster; “mas qual é a pergunta?”<sup>45</sup>. Mais que um modo autoral, a colaboração, nesses termos, é a própria tentativa de abolição da figura do artista, uma vez que, nela, o problema da autoria, como o nomeei, se põe como uma solução radical e definitiva, porque baseada na superação da antinomia entre o artista e seu público, com evidente triunfo deste sobre aquele.

### Notas sobre um debate em aberto

Como um dos mais eminentes defensores dessa superação, Grant Kester vê na colaboração a emergência global de um novo paradigma da produção artística contemporânea. Suas práticas, acredita, pautam-se por uma certa ideia de eficácia, com efeitos práticos sobre a realidade social, ainda que apresentem uma relação indireta e inortodoxa com as formas convencionais de luta política. Na contramão das regras autocentradas do mundo da arte, ações afirmativas como regeneração urbana, geração de formas comunitárias e busca de soberania espacial, entre outras, formam os fundamentos cooperativos de uma agenda que se propõe a desafiar a hegemonia neoliberal<sup>46</sup>. A estratégia prioritária, em contraste com as práticas autorais egocentradas, é empregar a arte como uma forma de diálogo e negociação. Inspirada no modelo comunicativo de Jürgen Habermas, a “estética dialógica” (*dialogical aesthetics*), como a nomeia Kester, propõe, em síntese, a troca intersubjetiva como um modo de cultivar o senso de solidariedade, reconciliação e empatia, alinhando-se assim à suposta universalidade discursiva da “esfera pública”<sup>47</sup>.

Para a historiadora da arte Claire Bishop, em contrapartida, posições como essa pressupõem a renúncia do julgamento estético em favor de uma ética “cristã” da colaboração, marcada pelo ideal do auto-sacrifício: o artista, nesse registro, deve abdicar da própria presença autoral em favor da coletividade<sup>48</sup>. Mas o que move esse artista? A aposta certa na potência do

---

45. “Collaboration is the answer, [...] but what is the question?”. FOSTER, Hal. Chat rooms [2004]. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006, p. 194.

46. KESTER, Grant. *The one and the many*. *Op. cit.*, p. 212-226.

47. KESTER, Grant. Conversation pieces: the role of dialogue in socially-engaged art [2000]. KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (org.). *Theory in contemporary art since 1985*. 2nd ed. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, p. 157-161. Republicado em: KESTER, Grant. *Conversation pieces: community and communicability in modern art*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

48. BISHOP, Claire. *The social turn*. *Op. cit.*, 2006, p. 183.

amor e a recompensa do afeto mútuo? Altruísmo social? Culpa de classe? Para Jacques Rancière, o jogo da arte colaborativa implica uma dramaturgia tortuosa de remorso e redenção<sup>49</sup>. Bishop não está de acordo com os fundamentos psicossociais de uma renúncia que se pretende compulsória. No seu entendimento, a força da arte não está na superação da contradição entre autonomia e compromisso social, mas na sua efetiva incorporação em obra. Como Rancière, Bishop acredita que a experiência estética “não precisa ser sacrificada no altar da transformação social”<sup>50</sup>. Embora bem-intencionadas, premissas como inclusão, coletividade e conversão política não bastam para distanciar a arte do neoliberalismo<sup>51</sup>. Mais do que um modelo genérico de moralidade, uma obra é uma forma específica de ação: uma prática antagonista que é tanto mais eficaz quanto for a sua capacidade, enquanto arte, de gerar desconforto, dissenso e frustração<sup>52</sup>.

A controvérsia entre Kester e Bishop, que inclusive se desdobra em uma troca de cartas não muito elegante<sup>53</sup>, sintetiza posições centrais acerca do lugar do público na produção artística contemporânea, sobretudo no que compete aos seus modos mais ativos de agência. A partir dos anos 2000, é o binômio participação/colaboração, com suas diferenças e similaridades internas, que está no centro do debate. O ponto aqui, como nota o filósofo David Bell, é que a prática artística realizada “de baixo para cima” (*bottom-up artistic practice*) – que Kester nomeia como “colaborativa” – é geralmente contraposta, por motivos éticos, à prática artística “de cima para baixo” (*top-down artistic practice*), rotulada de “participativa”<sup>54</sup>. No cerne dessa equação está a própria relação entre arte e sociedade, ou melhor, entre os privilégios verticais da autoria (“cima”) e as demandas horizontais da coletividade (“baixo”).

De todo modo, mais do que responder aos dilemas dessa relação, o que me interessa é sinalizar o binômio participação/colaboração como a expressão aguda de um projeto, ao que parece, irrealizável: dar plena agência ao público, mas sem perder a especificidade crítica da arte. O avanço

---

49. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. *Op. cit.*, p. 12.

50. “The aesthetic doesn’t need to be sacrificed at the altar of social change”. BISHOP, Claire. *The social turn*. *Op. cit.*, p. 183.

51. BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012, p. 12-20.

52. *Ibidem*, p. 26.

53. KESTER, Grant. Another turn: a response to Claire Bishop, *Aftforum*, n. 44, 2006; BISHOP, Claire. Claire Bishop responds, *Aftforum*, n. 44, 2006.

54. BELL, David. The politics of participatory art. *Political Studies Review*, v. 15, 2015, p. 2.

dos diferentes modos de atividade do público vem indicando a extensão política do tal problema da autoria. Em convergência com o paradoxo do espectador de Rancière, tal problema demarca a potência emancipatória, mas também o quase-irrealismo de um projeto de arte voltado à própria supressão<sup>55</sup>. Esse estado heterônomo de arte sem arte, todavia, não impede a exemplaridade do percurso, aqui representado, no plano sensível, pelas várias formas de partilha, integração e coletividade. Uma das questões que permanece em aberto é se há ou pode haver arte sem artista, ou seja, sem qualquer exercício autoral, mesmo nos casos em que o autor-indivíduo seja desconhecido, equivocado – ou coletivo. Diante das hipérboles da arte colaborativa, Rancière toma distância e sintetiza a razão de suas ressalvas: “Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal”<sup>56</sup>. E de fato. O poder comum aos “espectadores”, que a rigor é a faculdade emancipatória do sujeito político, não decorre de alguma prática específica ou concessão externa. Mas como refutar, por outro lado, aquelas formas de arte que, bem ou mal, nos levam à enunciação dessa verdade?

São questões como essa que nos permitem girar, uma vez mais, a roda da incerteza: Quais os efeitos emancipatórios oriundos de práticas heterônomas que não se podem alcançar ou pleitear por meio das formas convencionais de luta política? Como podemos acionar o poder transfigurador da experiência artística caso ela seja indiscernível de outras práticas sociais? Não são perguntas retóricas, como se diz. Simplesmente não sei como respondê-las. Mas só o fato de poder formulá-las pode ser um indício de sua pertinência.

---

55. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. *Op. cit.*, p. 13.

56. *Ibidem*, p. 21.