

CO-LABORAR: NOTAS SOBRE O TRABALHAR JUNTOS

CO-LABORAR: NOTES ABOUT WORKING TOGETHER

Melina Almada Sarnaglia
PPGARTES-UERJ/Museu do Amanhã-RJ

O presente artigo apresenta e reflete sobre os espaços compartilhados entre artista, espectador e trabalho na contemporaneidade, questionando a própria noção de trabalho-trabalho e de colaboração.

Palavras-chave: Colaboração, Espaços Compartilhados, Espaços Urbanos.

This paper presents and reflects about the spaces, shared between artist, viewer and work in contemporary society, questioning the notion of working and collaboration.

Keywords: Collaborations, Shared Spaces, Urban Spaces.

Nota primeira_o “z”

A tomada de posição em relação ao espaço habitado e possível compartilhado entre a arte e o seu público, seja como espaço físico seja nos aspectos sociopolíticos, convergem para os questionamentos e redefinições dos papéis articulados entre artista e espectador.

Se compreendermos o real como espaço comum entre o espectador e a obra – identificando nas observações de Brian O’Doherty de definição das instâncias deste sujeito – dividido em Olho e Espectador, estes elementos serão importantes para a identificação deste alargamento de territórios como estratégia de aproximação, direcionados aqui pelos aspectos de proposição e participação.

O transporte do plano do quadro para o espaço, no Minimalismo, o acréscimo do fator tempo e deslocamento¹ do visitante para apreensão da obra e, a literalidade dos materiais e obras, exige uma postura diferente do visitante do que aquela empreendida, por exemplo, pelo *Olho* descrito por O’Doherty. Segundo ele, é neste momento que se configurará o *Espectador*, exigido por seu corpo errante pelo espaço da galeria.

Entendemos o plano do quadro a partir da bidimensão do plano cartesiano x, y, ao nos valermos contudo do espaço compartilhado, tridimensional, o z passa a também operar. Este operar, entretanto, não se dá na construção material da obra em si, mas do espaço onde ela está e para o qual ela se projeta. Quando pensa-

1 Sem dúvida que em outros momentos da história da pintura e da escultura, já era possível perceber um apelo ao deslocamento físico do visitante, contudo a partir da década de 1960 este apelo passa a fazer parte do aporte teórico defendido por artistas, teóricos e filósofos. Tal situação – anterior a década de 1960 – pode ser pensada inclusive com *As Ninféias*, de Claude Monet, instalada no Musée L’Orangerie em Paris.

mos na construção renascentista sua condição do z se dava para dentro do plano x, y, visualizando através de um gráfico teríamos os três eixos onde no renascimento o z seria positivo. A história da pintura faz com que este z vá se aproximando do zero cada vez mais, chegando ao plano do quadro. No contemporâneo invertemos os valores e o z passa então a ser negativo, ocupando um espaço do plano para fora dele, convocando corporalmente o espectador.

Essa exigência corporal configura-se como um dos paradigmas da ‘participação do Espectador’ e da responsabilidade concedida a este na efetivação de certas propostas, que reverberará por exemplo na produção dos Neoconcretos brasileiros. A atividade do espectador nesse âmbito perpassa o caráter de interação descrito por Júlio Plaza. Da relação sujeito-espaço passa a ativar uma relação sujeito-objeto,² como no caso dos *Bichos* de Lygia Clark, de 1960 em um processo de manipulação. O espectador agora é convocado a estabelecer um “[...] enfrentamento da obra como condição para entrar em seu espaço de fruição” (BASBAUM, 2007, p. 105). Assim, o que se processa é uma tomada do espectador como condição de existência da obra, uma vez que o que há ali exposto só se configura como obra a partir do momento de encontro entre objeto e espectador.

A questão agora ultrapassa os espaços delimitados, a noção de objeto. Não há encontro entre corpo e objeto. Quando muito, entre corpo^{corpo}.

“Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni “el espíritu” ni

2 É importante perceber que compreendemos o objeto *Bichos*, em Lygia Clark, com um disparador para outras questões que não se encerram em sua condição de objeto, mas ao contrário, que se ampliam na possibilidade de abertura – através de sua manipulação – para uma nova configuração objeto-sujeito-espaço.

“el cuerpo”. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite -borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción” 101 . pg 17-18.

Nota segunda_sobre respons(h)abilidade

O encontro possível entre duas instâncias diferenciadas provoca - com sua colisão - a construção de um novo mundo, um novo processo. A partir desse encontro, podemos afirmar que a obra de arte em sua maioria parte da pressuposição do outro. Muitas vezes, contudo, esse outro é um ser idealizado. Sua presença pode ser convocada de diferentes modos, mas sua idealização parte da concepção modernista de um ser universal, completo. Quando passamos a visualizar esse outro como indivíduo específico - e aí não mais representativo de uma ideia unívoca mas detentor de particularidades e relativizações - ou a visualizá-los como grupos de indivíduos particulares mas com projetos e desejos em comum, a ação a ele desferida pode tornar-se também diferenciada.

Felix Guattari, em *Chaosmosis: um paradigma ético-estético*, acredita em um campo estético passível de influenciar e propor um novo modelo de comportamento ético que seja capaz de se opor ao capitalismo tradicionalista. Deste modo, a arte seria um constante processo de “vir a ser”, encontro onde os limites estabelecidos pelas disciplinas do conhecimento possam ser alargados e recondicionados. Em *Chaosmosis* ele diz:

A obra de arte, para aqueles que a utilizam, é uma atividade de “desemoldurar” [unframing], de ruptura de sentido, de proliferação barroca ou extremo empobrecimento, o que direciona a uma recriação ou reinvenção do próprio sujeito. Um novo suporte existencial oscilará sobre a obra de arte, baseada em um

duplo registro de reterritorialização (função de contenção) e de resingularização. O evento deste encontro pode irreversivelmente datar o curso de uma existência e gerar campos de possibilidades “longe do equilíbrio” da vida cotidiana (GUATTARI, 2006, p. 79)

Este equilíbrio da vida cotidiana, de que nos fala Guattari, está arraigado nos modos de produção capitalista tradicional. A *desconstituição* deste modo de produção, a começar pelo campo da arte, pode apresentar no futuro um efeito diferenciado na sociedade por vir. O equilíbrio aqui pode ser encarado também como as situações estáticas já ditas.

A necessidade de uma postura mais participativa por parte do espectador - e aqui participativa no sentido de manipulação ou na abertura de Segundo Grau, proposta por Julio Plaza (2003, p. 6-34) - nos remete à condição hoje adotada pela sociedade de *apertar o botão*. É nítido que a sociedade se comporta hoje de maneira que o funcionamento de seus mecanismos se dê através de sua participação. Walter Benjamin (1994b, p. 124) refletiu sobre isso a partir do exemplo do jornal:

O fato de que nada prende mais o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação na imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa

burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções –, ele tem acesso à condição de autor.

Instituindo uma possibilidade de expertise da função criadora, a horizontalização da criação, o indivíduo não precisa mais que outro faça por ele, ele mesmo está apto a apertar o botão e realizar as mais diferentes tarefas. Contudo, estes mecanismos não proporcionam uma verdadeira influência por parte do consumidor no processo geral. Ele se sente parte integrante do processo por, muitas vezes, executar o *gran finale* do produto, mas ação por ele executada não interfere na concepção ou conceito do produto, ou em todo caso, da obra.

Mas será que uma dita arte de participação, uma arte colaborativa pode realmente existir para além destes termos? Ou ainda, será cada uma delas não se distinguiriam como nichos diferentes de absorção do espectador no processo “produtivo”?

Em *Candango* (2014), performance realizada pelo Grupo Empreza no Museu de Arte do Rio, em maio de 2014, como parte da exposição *Eu como você*, ação empreendida no tempo-espço de ampliações do sentido de lugar, de museu e da própria arte. Constitui-se pela construção por empresários de uma *base-quase-escultórica* que tem como reminiscência objeto antagonico de sua própria construção, aquele que tem como potência e missão a sua destruição mesma, uma picareta. A base dorme cuidadosamente ao relento esperando que o tijolo e a argamassa ali utilizadas possam enrijecer e solidificar a ponto de destituírem-se de suas características primeiras e assumirem ali a unicidade do bloco. O performer - preparado também para

tal - se estabelece na função destinada ao bloco, de base escultórica. Permanece ali, estático, inacessível, absorto, alheio a si e ao seu próprio corpo. Como o boneco de madeira autorizado a ser homem pelo viés mágico da condição de sair da base para ocupar o lugar do corpo que se relaciona, que atua. A teatralidade a ação que nos convoca é pelo viés do *teatro épico* de Brecht. Walter Benjamin, em *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* aponta questões com as quais compartilhamos, seja pela dúvida por ela proposta, seja nas possibilidades de ações dos sujeitos enquanto participantes da atividade artística. Os conflitos existentes na constituição teatral como teorizada por Brecht alcança questionamentos da ordem do social, na busca por uma não “alienação” do sujeito em relação à sociedade em que habita. Benjamin (1994c) apresenta esse ponto de modo que o “teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”.

Paul Cezzane, o performer do Grupo Empreza - não o pintor impressionista - conduz com seu próprio corpo a ação. Há ali um roteiro. Um objetivo. Algo que deva ser realizado, não há, contudo, o controle das possibilidades a que esta ação conduz. Ao sair de sua passividade e [alienação] atua enquanto modificador daquilo que o aprisionava, o estatuto mesmo da arte. Ocupa agora o lugar de agente suscitado por Brecht e por Benjamin. O ofício ou a tarefa hercúlea de destruir o objeto por ele mesmo construído configurava-se como uma responsabilidade unicamente daquele sujeito. Durante o processo alguns curiosos, outros habitués do campo da arte e das estratégias de participação em arte contemporânea, dividiram com Paul a tarefa de aniquilar qualquer possibilidade de monumento. Participavam, contudo, de uma experiência estetizadamente mecânica, não quebrando o



Fig 1. Can-gango. Grupo Empreza+Shi-ma. Abril de 2014. Museu de Arte do Rio.

bloco, mas com a certeza de que eram espectadores privilegiados dentro do campo da arte, que ampliavam seu repertório de participação e tornavam-se coautores da obra. Nenhum deles, ousou garantir, estava imbuído da responsabilidade compartilhada por Paul naquela tarefa. Os dois ou três golpes eram proferidos mas seu antagonismo era tão intenso que ao invés de destruírem o sistema proposto pelo Empreza, o reforçava. O público que se aglomerava tornava-se cada vez mais plural e entre a incompreensão do que aquilo significava mas a compreensão do que aquilo apresentava um

senhor, que por não saber seu nome chamarei de Senhor, se aproxima da ação observa rapidamente é convocado àquelas marretadas. Se compelido por um desejo destruidor ou por um desejo solidário, não posso afirmar, mas fato é que Paul teve que por alguns momentos disputar a picareta com Senhor. Sedento e voraz, para Senhor a ação parecia não ter fim. Para ele não existia o objetivo final, como havia para Paul, ter o bloco finalmente feito em pedaços. Do boneco que ganha vida, talvez Senhor tenha corrido um pouco mais rápido ou enchido mais plenamente os pulmões de ar.

Fig2. Cangango. Grupo Empreza+Senhor. Abril de 2014. Museu de Arte do Rio.



A Zona Portuária está repleta de construções de pequeno e grande porte. É possível que Senhor fosse trabalhador de uma destas construções, ou que talvez, tivesse um passado no ramo. Fato é que ele compreendida aquela empresa, aquela empreitada, como algo que deveria ser coletivo, não individual. Dos rituais de construção coletiva tão comum nas periferias, a convocação agora era pra ser solidário na destruição. Senhor não se sentia responsável

unicamente pela destruição do bloco. Sentia-se responsável por Paul. Mais de uma vez recolheu - enquanto Paul ainda picaretava - seus pertences dispostos no chão. O vestiu e calçou cuidadosamente, servindo de apoio para que pudesse retomar os sapados que portava sem vacilar ou precisar se afastar da ação. Não, essa não foi uma demanda de Paul, que apesar de distante, me pareceu algumas vezes desconfortável com a presença tão marcante de outrem. O encontro e a relação estabelecida entre artista e transeunte-espectador nos remete novamente à condição trazida por Brecht de como a arte deve operar não na simulação mas na proposição de situações que desloquem, desconectem o público do automatismo do fluxo cotidiano. Podemos tentar compreender os antagonismos presentes neste tipo de proposta também pela condição de teatralidade que nos remete o projeto *Crelazer* de Hélio Oiticica que se configura como possibilidade de um espaço compartilhável com o *outro*. Contudo, ao direcionar seu trabalho a *este outro*, enquanto um sujeito indeterminado, acaba por construir uma condição básica para a compreensão do trabalho: a vontade deste *outro*.

Se Oiticica (2000, p. 1-2) condiciona a efetivação da participação a um processo de 'acordar' do sujeito, onde o

[...] participador é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar.

Existe aí a possibilidade invertida, do não querer deste outro, o crítico do *The Sunday Telegraph*, Edwin Mullins, ressalta em artigo publi-

cado em 9/3/1969 – alguns dias após a abertura da exposição de Oiticica na Whitechapel onde comenta que neste “outro Éden desnecessário” o

[...] espectador é chamado a “recobrar” algo presumidamente perdido, nomeadamente a “experiência de estar no mundo”. Agora, pare por um momento e reflita sobre essa proposição, e sobre a massiva suposição que faz sobre *nós* (porque lembre-se esta exposição é sobre nós, não sobre arte).

A suposição é de que nossos sentidos estão tão entorpecidos pelo excesso de civilização, ou o que seja, que nos tornamos zumbis capazes talvez de pensamentos racionais mas que mesmo assim erram através do mundo material, inertes e indiferentes às suas recompensas sensoriais, e portanto aos seus significados (tradução nossa) (MULLINS, 1969, p. 1).

O descontentamento de Mullins se dá tanto na condição possivelmente terapêutica da arte quanto em fazer uma crítica à sociedade através de suas relações sistêmicas. Mullins, contudo, não está totalmente equivocado, tais experiências não podem ser *reproduzidas* neste espaço da galeria. E não é a isso que se destina o trabalho, mas que partindo da individualidade dos sujeitos que compõem este espaço possa-se *produzir* novas experiências e que estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade.

O que talvez Hélio proponha é que o caminho seja de dentro da galeria, ou melhor, da obra – já que ela não precisa estar necessariamente na galeria – para fora e não somente o inverso. É que se possa trazer para este espaço mais do que levar dele e quem sabe, no meio do processo modificar as estruturas da sociedade real. A atuação do artista neste caso é perceber as lacunas existentes entre os campos e propor

novos modos de viver e conviver, a partir das conceituações existentes na própria arte, convocando a uma colaboração com a obra e a uma construção de sentido a partir de seu confronto.

Nestes casos nos deparamos com certa imposição de ação, de fala e de compreensão do que é ser-no-mundo (LEVINAS, 2005, p. 23), que para Levinas corresponde a um engajar-se, na convergência entre teoria e prática, mas principalmente na maneira como vejo e conduzo minhas relações com o outro, sem compreender que devo *deixá-lo* ser, por que em essência, ele já é. Levinas (2005, p. 27) nos diz:

Na nossa relação com outrem, a questão será deixá-lo ser? A independência de outrem não se realiza na sua função de interpelado? Aquele a quem se fala é, previamente, compreendido no seu ser? De folga alguma. Outrem não é primeiro objeto de compreensão e, depois, interlocutor. As duas relações confundem-se. Dito de outra forma, da compreensão de outrem é inseparável sua invocação.

Compreender uma pessoa é já falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. “Ter aceito”, “ter considerado”, não corresponde a uma compreensão, a um deixar-ser. A palavra delinea uma relação original. Trata-se de perceber a função da linguagem não como subordinada à *consciência* que se toma da presença de outrem ou de sua vizinhança ou da comunidade com ele, mas como condição desta “tomada de consciência”.

A convocatória realizada em *Candango*, de tomar parte da ação que acontece sem diálogo, sem autorizações, na compreensão primeira deste *ser-no-mundo* nos endereça a uma prática de colaboração onde não temos troca ou inversão de papéis, todos são agentes da ação. O “z”

notação que nos permite escrever o mundo em três dimensões, coloca-nos todos na mesma condição, sem hierarquias. Senhor, após calçar Paul e acompanha-lo freneticamente até a entrada do museu exigia somente uma coisa, a picareta, que era ali vestígio não só da performance artística, mas principalmente, do modo como acredito que a arte deva operar, na promoção de encontro entre dois [ou mais] sujeitos, friccionando territórios, saberes e hierarquias. Propondo outras formas de ser no mundo.

Referência

- ALBERRO, Alexander; SMITMSON, Blake (eds.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- AGAMBEM, G. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e Técnica Arte e Política** – Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política** - Obras escolhidas I. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. (Original publicado em 1931).
- BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertold. **Estudos de teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GREEN, Charles. **The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmoder-**

nism. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

GUATTARI, Felix. **Chaosmosis: an ethico – aesthetic paradigm**. In: BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006. (Texto original publicado em 1992).

KWON, Miown. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre alteridade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

MULLINS, Edwin. **The other – and unnecessary – Eden**. The Sunday Telegraph, 9mar. 1969. *Catalogue Raisonné*, Hélio Oiticica, nº 0807.69 –p1.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London: Verso, 2009.