

editorial  
editorial

entrevista  
interview

artigos submetidos  
submitted papers

tapete  
carpet

artigo nomads  
nomads paper

projeto  
project

expediente  
credits

próxima v!rus  
next v!rus

**V!17**

issn 2175-974x | ano 2018 year  
semestre 02 semester



participação  
e colaboração por palavras, vinhos  
e lanternas que flutuam  
participation and collaboration  
through words, wines and  
floating lanterns

marcia braga,  
claudia zanatta

PT | EN

**Marcia Machado Braga** é arquiteta e bacharel em Artes Visuais. Membro do grupo de pesquisa Cidadania e Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Claudia Zanatta** é bacharel em Artes Visuais, Doutora em Arte Pública e Poéticas Visuais. Professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estuda a articulação entre poética e cidadania.

Como citar esse texto: BRAGA, M. M.; ZANATTA, C. Participação e colaboração por palavras, vinhos e lanternas que flutuam. V!RUS, São Carlos, n. 17, 2018. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus17/?sec=4&item=10&lang=pt>>. Acesso em: 16 Dez. 2018.

ARTIGO SUBMETIDO EM 28 DE AGOSTO DE 2018

## Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre abordagens participativas e colaborativas a partir das práticas artísticas de três artistas latino-americanos contemporâneos e suas distintas possibilidades de relação com o público. Considerando-se a classificação sugerida por Pablo Helguera referente aos modelos de participação em arte, são tratadas as proposições *Doador* (1999) e *Você me dá sua palavra* (1994-atual), da artista brasileira Elida Tessler; *Vinho Saber* (2003), do artista brasileiro José Luiz Kinceler; e *Lanternas Flutuantes* (2014-2016), do artista colombiano Ricardo Moreno. Observa-se como tais práticas se articulam e possibilitam discussões sobre as noções de participação, autoria, recepção e colaboração, a partir de relações com a vida cotidiana, gerando estratégias de ação que desenvolvem caminhos subjetivos e específicos, revelando a complexidade do tema.

**Palavras-Chave:** Participação, Colaboração, Arte latino-americana, Contemporâneo

## 1 Introdução

Participar e colaborar são termos muito presentes nos processos de construção coletiva de conhecimento na contemporaneidade. No campo da arte, tais termos têm sido estudados a partir de diversas perspectivas, tensionando as noções de autoria, revelando processos coletivos de negociações a partir de interesses múltiplos, e introduzindo novas dinâmicas nas produções artísticas.

O uso das palavras *participação* e *colaboração* nas artes visuais remete ao início da década de 1930, quando os artistas começavam a envolver o público na realização de propostas que buscavam romper com a passividade presente nas relações entre artista-obra-público. O teórico Boris Groys comenta que, até então, o papel do público se limitava a ser o de uma audiência preponderantemente passiva nessa relação produtor-fruidor:

O artista produz e exhibe arte, e o público frui e avalia o que é exibido. Esse arranjo poderia primeiramente beneficiar ao artista, o qual mostra a si mesmo como um ser individualmente ativo em oposição a uma audiência passiva e anônima. O artista teria o poder de popularizar seu nome, em contraponto às identidades dos observadores os quais permaneceriam desconhecidos a despeito de ser sua validação que facilitaria o sucesso do artista (GROIS, 2008, p. 20)

Se nos voltarmos à genealogia do vocábulo *participar*, encontraremos sua origem na palavra latina *participare* (part+cipere) e *participatio* (part+cipatio), a qual remete à noção de *parte*, *ser parte de*, e *cipere* ou *cipatio*, agarrar, tomar como uma ação voluntária que implica uma decisão de fazer parte de algo. Entretanto, fazer parte não significa pactuar em um sentido de estar de acordo ou de ter objetivos comuns. Pode-se participar de algo sem concordância em relação ao que é proposto.

Apesar de muitas vezes serem usadas como sinônimos, *participar* não é o mesmo que *colaborar*. Esta vem do latim *co-laborare*, *laborare*, significando trabalhar e a palavra está associada à condição coletiva dada pelo prefixo *co* - juntos, *com*, ou seja, trabalha-se junto na realização de algo. Podem-se considerar práticas colaborativas aquelas norteadas por objetivos e processos nos quais os envolvidos atuam conjuntamente, em concordância com o que é proposto.

Há bastante tempo, artistas vêm criando diferentes caminhos ao trabalharem com as noções de participação e de colaboração. Na arte cinética europeia, na década de 1930, os primeiros momentos da abertura da obra de arte à participação ocorreram mediante propostas que buscavam uma interação direta com o público, como se verifica nos trabalhos de artistas como Moholy-Nagy ou Arden Quin. Tratava-se de obras que proporcionavam, em grande parte, uma participação responsiva que consistia, muitas vezes, em acionar mecanismos para colocá-las em movimento, gesto que o crítico inglês Guy Brett veio a denominar, anos mais tarde, de "interação mecanizada" (BRETT *apud* ZANATTA, 2013, p. 40).

Segundo Brett, as propostas que buscam a ativação do público encontram-se em diversos movimentos estilísticos e relacionam-se a alguns questionamentos: "A ideia de participação parece estar sempre presente quando artistas, posteriormente enquadrados em uma ou outra tendência estilística, questionam a obra de arte autônoma, única, concluída, realizada e objeto de posse" (BRETT, 2001, p. 8).

O envolvimento do espectador com a obra como uma totalidade (no sentido de buscar um partícipe ou colaborador que vá além de respostas mecanizadas) é uma preocupação presente na produção de arte a partir da década de 1960, quando muitos artistas questionavam a radical separação entre produtor e público e passaram a propor estruturas e processos de autoria compartilhada. Artistas como Allan Kaprow (*happenings*), Joseph Beuys (escultura social) e, no Brasil, Hélio Oiticica (penetráveis e ambientes) e Lygia Clark (objetos relacionais) desenvolveram em suas poéticas a busca por uma abertura que estimulava a participação ativa do público.

A aproximação entre artista e espectador na geração da obra vincula-se ao questionamento do estatuto do objeto artístico como uma produção individualizada, e dos espaços tradicionais da arte (galerias, museus) como instituições baseadas em regimentos de funcionamento estritos. Nesse panorama, desenvolvem-se, paralelamente, aportes teóricos provenientes de diferentes campos. Umberto Eco (*Obra aberta*, 1962), Walter Benjamin (*O autor como produtor*, 1934 e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955) e, mais recentemente, Tom Finkelpearl (*dialogue-based public art*) e Grant Kester (arte dialógica), são autores que oferecem importantes contribuições teóricas para se analisar e ampliar os questionamentos sobre o tema.

Finkelpearl, por exemplo, aborda a presença da interação de pessoas não especialistas em arte com artistas profissionais, nos processos participativos, enfatizando a implicação direta da arte no campo social (FINKELPEARL, 2013). Já Grant Kester detém-se em poéticas que propõem métodos que enfatizam a conversação como um modo de ação, denominando tais processos de "arte dialógica" (KESTER, 2004). Nesse campo das poéticas que se dispõem a trabalhar com participação e colaboração, ambos autores sublinham a importância das metodologias e dos modelos dialógicos, pois seriam pontos fundamentais na constituição e desenvolvimento de práticas horizontais (democráticas), ao possibilitar que se considere a polifonia de vozes que caracterizam e são a essência de processos participativos.

Ao longo de décadas de produção, as possibilidades de participação e de colaboração geradas nas poéticas têm sido muito diversas, e teóricos têm tentado categorizá-las, com fins de estudo, elencando afinidades e diferenças nesse universo variado de iniciativas. O mexicano Pablo Helguera (2011a), por exemplo, propôs abarcar tais práticas a partir de uma classificação que sugere quatro diferentes “níveis” de participação, os quais podem mesclar processos colaborativos (HELGUERA, 2011b, p. 40). Segundo o autor, teríamos:

- 1) Participação nominal: o artista ofereceria ao participante uma obra a ser fruída, em uma atitude passiva;
- 2) Participação dirigida: o artista indicaria ao participante como participar (esta forma de participação é marcada por certa atividade que contrasta com a passividade anterior);
- 3) Participação criativa: o artista permitiria ao participante criar dentro da estrutura que propõe;
- 4) Participação colaborativa: o participante seria responsável pela estrutura e conteúdo da proposição e trabalharia junto ao artista.

Importante grifar que teóricos como Cristian Kravagna (2000), Grant Kester (2000), Anthony Schrag (2013) e Claire Bishop (2006) muitas vezes propõem categorias bem diferentes ao tratar do assunto da participação e da colaboração. Anthony Schrag, por exemplo, em seu artigo *The Artist as a Social Worker Vs. The Artist as a Social Worker*, apresenta divisões, as quais vai denominar de “subgêneros” da arte que busca um participante ativo, elencando os termos Relacional, Dialógica, Ativista, Socialmente Engajada, Arte Comunitária e Arte Pública. Schrag pergunta: “[...] quando escolhemos trabalhar com pessoas, somos um artista socialmente engajado? Um artista comunitário? Um artista comunitário engajado? [...] Um artista participativo? Um artista ativista? [...] Ou alguém que o que quer é somente trabalhar com pessoas?” (SCHRAG, 2013, p. 2). O que tais perguntas indicam é que categorizar não é tarefa simples, pois geralmente os diferentes tipos de participação se imiscuem, desconsiderando as fronteiras classificatórias. Uma participação comunitária também pode ser arte pública, ativista, dialógica ou uma prática dirigida, por exemplo. Paul Ardenne nos lembra que qualquer tentativa de traçar categorias, mesmo que sutis, dentro na arte contemporânea, é um exercício arriscado (ARDENNE, 1999, p. 11). Mesmo assim, classificar pode ressaltar as metodologias e os conceitos importantes dessas práticas, tais como autoria, diálogo, pertencimento, implicação social e ativismo, por exemplo.

No intuito de observar algumas dessas categorias, o presente artigo irá abordar proposições participativas de três artistas contemporâneos latino-americanos: os brasileiros Elida Tessler e José Luiz Kinceler e o colombiano Ricardo Moreno, cujas proposições passaremos enfocar à continuação.

## **2 Doador e Você me dá sua palavra, de Elida Tessler**

Elida Tessler enfatiza aspectos colaborativos em algumas instâncias das obras que propõe, como verifica-se em *Doador* (1999), apresentado na *2ª Bienal do Mercosul* (1999), realizada em Porto Alegre-RS, e *Você me dá sua palavra* (1994-atual).

*Doador* constituiu-se por 270 objetos cotidianos doados por pessoas conhecidas de Tessler, cujos nomes constavam em sua agenda de telefones, expostos em uma estrutura em forma de um corredor (Figura 1). Tais objetos tinham a particularidade de, em língua portuguesa, apresentarem o sufixo “dor” no nome, como, por exemplo, ralador, aspirador, abridor. Junto a tais objetos, a artista dispôs 270 pequenas placas de latão nas quais foram gravados o nome dos doadores e dos respectivos objetos. Nessa proposta, a colaboração ocorreu no momento disparador da instalação, por meio de uma carta redigida pela artista direcionada a conhecidos, solicitando a doação de objetos que fizessem parte do cotidiano do colaborador e que contivessem em seu nome o sufixo “DOR” (TESSLER, s.d., s.p.).



**Fig. 1:** Obra *Doador* (1999) apresentada na 2ª Bienal do Mercosul. Fonte: Elida Tessler, 1999 (TESSLER, s.d.).

Já em *Você me dá sua palavra* (1994-atual), Tessler conta que o processo se iniciou durante um trajeto que a artista realizava em um táxi pela cidade de Macapá, quando o motorista comentou sobre a prisão do prefeito da cidade, o qual havia sido preso por “faltar com a palavra”. Segundo Tessler “a associação entre a prisão do político e a função de um ‘prendedor de roupas’, promoveu a escolha deste objeto doméstico como elemento de trabalho” (TESSLER, s.d., s.p.). *Você me dá sua palavra*, que foi iniciado em 1994 e segue até a atualidade, está baseado em uma solicitação que a artista realiza às mais diversas pessoas: escrever uma palavra de sua escolha sobre um prendedor de roupas de madeira (Figura 2). A exposição ocorre sempre da mesma forma: os prendedores, fixados em fios de varal, com a “coleção de palavras” aumentando a cada instalação (Figura 2) (TESSLER, s.d., s.p.).



**Fig. 2:** *Você me dá sua palavra* (1994-actual). Fonte: Elida Tessler, 1994 (TESSLER, s.d.).

Em relação à classificação proposta por Pablo Helguera, tanto *Doador* quanto *Você me dá sua palavra* implicam em uma *participação dirigida*, isto é, o colaborador recebe um convite que, nesse caso, é direcionado a um participante conhecido, por meio de uma carta ou de um pedido feito durante um encontro cotidiano. Ele é chamado a colaborar na construção do significado da obra de um modo ativo, mas dirigido. Em ambos os casos, a artista indica ao colaborador uma atitude a tomar: doar um objeto cujo nome contenha o sufixo DOR ou escrever uma palavra no prendedor de roupas. Após a coleta dos elementos que compõem as obras, por meio da colaboração do público, são produzidas instalações em galerias e museus. No caso de *Você me dá sua palavra*, como obra *in progress*, o trabalho recebe continuamente novas palavras escritas pelos participantes.

A colaboração, nessas propostas, relaciona-se a um convite pautado por objetivos determinados de modo individual, ou seja, o público participa de modo colaborativo em um projeto pré-determinado por Tessler, que o coordena desde seu planejamento até a apresentação final, mediante veiculação em galerias, museus e publicações. Quando as propostas passam à instância expositiva, gerando instalações, o papel do espectador é o de fruidor da obra, contemplador, não influenciando nessa etapa do trabalho. Nesse caso, a participação ocorre na primeira instância do processo, e todos os participantes entendem estar fazendo parte de um trabalho em artes visuais, cujo resultado previsto será um objeto ou uma instalação a ser expostos em espaços institucionalizados (galeria ou museu). O sujeito participante que acode a esses espaços poderá reconhecer-se nestas obras por meio do objeto doado ou da palavra grafada. Mesmo assim, a obra, em sua fase de exibição pública, seguiria os modelos tradicionais de apresentação e, embora o nome dos doadores

faça parte da instalação, o trabalho é de autoria de Tessler. Embora tais obras partam de um viés participativo, não se questiona, em nenhum momento, a autoria das propostas. O protagonismo da artista está evidenciado em todas as instâncias dos projetos, desde o planejamento inicial até os modos em que as propostas vão ser compartilhadas nos espaços expositivos.

O teórico Rudolf Frieling indaga se não haveria um conflito inerente entre o museu como uma instituição e práticas que buscam a participação do público em sua constituição. Apesar de muitos espaços institucionais fomentarem a interação com o espectador e um envolvimento com a audiência, há, em grande parte das mostras institucionalizadas, limitação de espaço, de aportes financeiros, horários específicos, noções de propriedade e de segurança bem explícitas, curadorias diretivas, ordens e regras que mantêm e constituem essas instituições. Muitas proposições que envolvem participação ativa trazem em seu escopo uma crítica justamente às instituições, pelo fato de que as apresentações das propostas obedecem às regras desses segmentos e, também, porque relegam a audiência a uma atitude passiva, de contempladora em espaços nos quais, em geral, por exemplo, não se pode fazer muito ruído, nem tocar nas obras, a menos que o artista o permita. A real participação nesses locais seria, para Frieling, portanto, um ideal utópico (FRIELING, et al., 2008).

### 3 **Vinho Saber, de José Luiz Kinceler**

O artista e pesquisador José Luiz Kinceler, natural de Florianópolis, Santa Catarina, faleceu em 2015, deixando como legado importantes projetos em arte participativa que, acompanhados de reflexões teóricas, ajudam-nos a pensar o tema em questão. Optamos por trazer para esta discussão a proposta *Vinho Saber* (2003), desenvolvida a partir de processos complexos que se alternam ao longo de três anos de construção.

Trata-se da instauração de redes de convivência a partir da troca e intercâmbio de saberes relacionados à produção do vinho, com a proposta envolvendo a prática do plantio da parreira e todos os cuidados necessários para seu crescimento até a obtenção do vinho (Figura 3).



**Fig. 3:** *Vinho Saber* (2003), etapas do desenvolvimento da proposta. Fonte: Kinceler, 2003 (KINCELER, 2008).

Durante todo o processo de trabalho, o artista contou com a colaboração de diferentes agentes, através do compartilhamento de seu conhecimento, foi fundamental para que se pudesse obter a bebida em questão e seu envasilhamento em pequenas garrafas de cerâmica (Figura 4).



**Fig. 4:** *Vinho Saber* (2003), etapas do desenvolvimento da proposta. Fonte: Kinceler, 2003 (KINCELER, 2008).

Depois de realizado o processo que culminou na produção do vinho, passou-se para a etapa do compartilhamento da experiência, a qual também se constituiu como uma instância participativa, dessa vez no âmbito de um espaço expositivo.

Um mês antes da exposição, Kinceler convidou oito colaboradores de diversas áreas (professores universitários, artistas, sommelier, fotógrafos, agricultores, entre outros) para contribuírem com um depoimento sobre a importância do saber ou do vinho em suas vidas (Figura 5). Tais depoimentos foram gravados no local onde, dias depois, aconteceria a exposição, e exibidos junto com as imagens que tratavam de relatar "a experiência vivida pelo autor em seus desdobramentos junto à experiência de fazer vinho: as aulas sobre a cultura do vinho, imagens da construção da parreira, a poda, a fermentação do mosto, a confecção do vinho artesanal" (KINCELER et al., 2007, p. 1402). Além dos vídeos, a instalação era formada

por diversas estantes montadas a partir de tábuas de madeira apoiadas em garrafões de vinho coloridos (Figura 5). Os participantes eram convidados a doar um livro que fora importante em sua vida, no sentido de agregar-lhe alguma forma de conhecimento e registrar esse depoimento de forma escrita na contracapa do livro, trocando-o por uma garrafinha de cerâmica que continha o vinho produzido pelo artista. Finalizado o período da exposição, uma parte dos livros doados pelos participantes foi encaminhada a escolas públicas municipais, e outros exemplares fizeram parte de pequenas bibliotecas instaladas em diversos pontos da cidade de Florianópolis.



**Fig. 5:** *Vinho Saber* (2003), participação no espaço expositivo. Fonte: Kinceler, 2003 (KINCELER, 2008).

No artigo *Vinho Saber: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa*, o artista destaca que fazer vinho não foi o propósito fundamental do projeto, pois interessava-lhe “que o saber vinho fosse um meio para levar o processo criativo a ter um encontro com o desconhecido. De provocar um deslocamento no cotidiano, uma descontinuidade na própria realidade vivida pelo autor, que implicasse o fator tempo” (KINCELER et al., 2007, p. 1402).

Na proposta de Kinceler, em primeira instância, temos a participação de pessoas cujo conhecimento colabora para que a proposta do artista se efetive: cuidar de um parreiral até que dali se possa obter o vinho. Em um segundo momento, o artista elabora objetos em cerâmica que, junto com o vinho, compõem uma instalação-participativa apresentada em um espaço tradicional de arte.

O aspecto da participação dentro do espaço expositivo se deu a partir da provocação do artista de dar continuidade às trocas de saberes que aconteceram ao longo de todo o processo de fazer o vinho. Cada participante acudia à galeria com um livro contendo um saber, um aprendizado considerado importante em sua vida, que era trocado pelo saber recém adquirido pelo artista, em instâncias participativas anteriores à exposição, e compartilhado em pequenas garrafas de cerâmica, cuja modelagem é também um saber do artista. Enquanto as garrafas iam desaparecendo das prateleiras, uma biblioteca surgia.

Diferentemente do processo estabelecido por Tessler, o momento do compartilhamento do trabalho na sala de exposição é mais uma instância do processo. Os participantes alteram fisicamente o espaço à medida que trocam um conhecimento por outro. O artista lança uma provocação e institui certa dinâmica que só se efetiva por meio do gesto do outro. O acento na colaboração nos parece mais enfático na proposta de Kinceler, pois a autoria individual passa a apontar para um deslocamento rumo a um sentido mais coletivo, posto que a ênfase na colaboração se dá do início ao final da proposta. Outro diferencial é que o processo de Kinceler propicia a troca de habilidades e de conhecimentos provenientes de diferentes campos do saber, fundamentais para que esse projeto se realize no campo da arte.

#### **4            *Lanternas Flutuantes*, de Ricardo Moreno**

Entre os anos de 2014 e 2016, o artista colombiano Ricardo Moreno desenvolveu um projeto de arte participativa de caráter colaborativo junto a uma comunidade em estado de vulnerabilidade e exclusão social da Ilha da Pintada, no bairro Arquipélago, em Porto Alegre (Figura 6). O projeto, chamado *Lanternas Flutuantes*, envolveu a realização de três ações no rio Jacuí, que banha a ilha: *Noite das Lanternas Flutuantes* (2015), *Vagalumes no Jacuí* (2016) e *Mboatatá no rio Jacuí* (2016).



**Fig. 6:** Fotografias de autoria coletiva. Lanternas Flutuantes, Ilha da Pintada (2014-2016). Fonte: Moreno, 2014.

O trabalho de Moreno junto à comunidade abarcou quatro anos, entre negociações, conhecimento do contexto e realização do projeto. Foi depois de seis meses de aproximação à comunidade da ilha que Moreno conseguiu a adesão de um grupo de pescadores e de duas escolas locais para desenvolverem conjuntamente um projeto, a partir da presença do artista no local.

O projeto envolveu uma série de atividades nas escolas, com participação de alunos, professores e pescadores, resultando na construção de lanternas feitas com materiais reciclados, com objetivo da realização de uma instalação a ser colocada no rio em uma noite festiva que veio a chamar-se: a *Noite das Lanternas Flutuantes* (Figura 7). Depois de quase um ano de desenvolvimento do projeto, os participantes, junto com o artista, marcaram uma data, a partir de orientação dos pescadores sobre os ventos na região, para mostrar à comunidade o resultado do processo. Segundo relatos de Moreno, nesse momento, as condições climáticas não foram favoráveis e as lanternas não conseguiram se manter estáveis no rio (MORENO, 2018). Mesmo assim, o trabalho foi exibido no espaço em frente à Associação de Pescadores, que abrigava no seu interior uma exposição organizada pelas professoras da escola municipal partícipe do projeto. Dentro da Associação de Pescadores estava sendo realizada uma mostra com uma série de registros fotográficos produzidos tanto pelo artista quanto pelos outros partícipes, durante o período de convivência na realização do projeto. Nenhuma das fotografias trazia o nome de seu autor, gerando um conjunto de imagens que compunham uma mostra de autoria coletiva, sem que as imagens produzidas pelo artista tivessem preponderância sobre aquelas dos outros partícipes dessa instância expositiva (Figura 7).



**Fig. 7:** Fotografias de autoria coletiva. Lanternas Flutuantes, Ilha da Pintada, (2014-2016). Fonte: Moreno, 2016.

Após essa mostra, o artista seguiu trabalhando na comunidade, estreitando laços sociais e buscando fomentar a participação ativa de pescadores no projeto. A partir desse convívio, foi gerado um novo evento-acontecimento: *Vagalumes no Jacuí* (2016). Dessa vez, as lanternas receberam um reforço nas suas bases de estruturas de isopor (tampas de caixas que transportam peixes para o mercado público de Porto Alegre). Os pescadores planejaram e executaram, junto com o artista, tais estruturas, dispondo-as no rio para o evento (Figura 8).



**Fig. 8:** Fotografias de autoria coletiva. Lanternas Flutuantes, Ilha da Pintada, (2014-2016). Fonte: Moreno, 2016.

Por último, relacionando as lanternas às comemorações natalinas, os colaboradores solicitaram ao artista que, juntos, organizassem uma festa de final de ano. Novos encontros e novas negociações resultaram em mais um momento de produção coletiva das lanternas entre a comunidade, as quais foram exibidas no evento-acontecimento *Mboitatá no rio Jacuí* (2016) (Figura 9).



**Fig. 9:** Fotografias de autoria coletiva. Lanternas Flutuantes, Ilha da Pintada, (2014-2016). Fonte: Moreno, 2016.

A metodologia de trabalho de Moreno envolveu uma aproximação lenta e gradual ao contexto social escolhido: uma periferia habitada por população em vulnerabilidade social, lugar caracterizado por inundações e descaso do poder público. O processo, desenvolvido na ilha da Pintada, começou pela observação, acompanhada de registro fotográfico, da dinâmica da comunidade e de sua relação com esse território bastante particular. Moreno, mesmo não dominando o idioma (português) - além de estar em um local, cuja presença do tráfico de drogas tornava difícil a entrada de qualquer estranho nos ambientes da ilha - preocupou-se em viver o cotidiano daquele contexto, assumindo os riscos que o local apresentava. Segundo o artista, portanto, mais do que coletar dados sobre um local, buscou vivenciá-lo, fazendo amizade com pescadores, frequentando as reuniões semanais no centro comunitário da ilha e as festas locais. Depois de algum tempo, o artista encontrou apoio para a realização do trabalho junto aos professores e às escolas, reconhecendo essas instâncias como as principais articuladoras na ilha.

A pesquisa sobre qual tema significativo para a comunidade de pescadores seria trabalhado, e como seria realizado o processo participativo que se estabeleceu, mediante a iniciativa de Moreno, foram decididos conjuntamente a partir da articulação com as escolas (professores, pais e alunos participaram ativamente do projeto). O papel do artista, a partir de então, passou a ser o de partícipe de um processo em que os colaboradores tinham voz deliberativa em relação ao que seria produzido, e como e quando seria mostrado. Como foi possível perceber por meio da descrição dos processos, nas propostas articuladas por Moreno, o participante compartilha junto com o artista a responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo das proposições, desde o planejamento até o modo como será finalizado o processo de trabalho.

Outro aspecto a ser frisado é o do estabelecimento de comunidades de aprendizagens durante os quatro anos de trabalho. Segundo relato do artista, a partir do projeto, as escolas aprofundaram noções ligadas à ecologia da ilha, a qual sofre frequentes inundações e caracteriza-se pelo recebimento de grande quantidade de lixo proveniente da cidade de Porto Alegre. Também os pescadores ensinaram nas escolas sobre a orientação dos ventos e sobre a feitura de nós para amarrar os suportes das lanternas (MORENO, 2018). Nesse sentido, parece-nos que houve aprendizagens para ambos os lados, tanto para o artista quanto para a comunidade.

Cabe apontar que, mesmo dispondo de tempo e de situações de diálogo e abertura, a proposta não se alterou ao longo do processo. Tratando-se de um grupo de pessoas com distintos interesses, não seria de se esperar algum desvio no processo?

## **5 Considerações finais: finalizando depois das palavras, dos vinhos e das lanternas**

Buscamos, por meio das propostas de três artistas atuantes no cenário contemporâneo do sul do Brasil - Elida Tessler, José Luiz Kinceler e Ricardo Moreno -, evidenciar alguns aspectos que envolvem a participação e a colaboração nas artes visuais. Entendemos que os três casos revelam a complexidade dos processos participativos e colaborativos.

A classificação de Helguera nos ajudou a pensar o momento inicial dos processos, a partir de quem dispara a ação: o artista. Em todos os casos, a participação é "dirigida" e o artista indica ao participante como participar e colaborar, seja escrevendo uma palavra, trazendo um livro para trocar, ou construindo uma lanterna que flutua. O que diferencia os processos é a forma de fazer e a interação entre os participantes. No caso de Tessler, os participantes são conhecidos da artista. No caso de Kinceler, trabalha-se com um grupo interdisciplinar, gerando aportes de diferentes campos do conhecimento. E, por último, no caso de Moreno, uma comunidade já estabelecida trabalha junto, durante todos os momentos do processo, e compartilha os resultados dentro do seu espaço de convívio.

Importante ressaltar que, nos três casos aqui tratados, as propostas são disparadas pelos artistas e não pelos outros partícipes. Nos casos de Tessler e de Kinceler, os colaboradores sabem de que modo irão participar, pois os artistas têm estruturados previamente os projetos a serem realizados. No caso de Moreno, os projetos foram decididos ao longo dos quatro anos de trabalho junto aos partícipes e ligados ao contexto específico do local onde ocorrem. O artista, aqui, se propôs a atuar no papel de articulador, mais do que de autor dos projetos. Em Kinceler, há uma instância participativa também na etapa de exibição do projeto em espaços expositivos. Já nas propostas de Ricardo Moreno, não há uma exibição em uma instituição de arte, sendo que o trabalho tem sua finalização mediante a realização de eventos-acontecimentos na comunidade.

Ao pesquisar sobre as propostas, observamos que foram os artistas que estabeleceram as narrativas sobre o que ocorreu ou como se deram os processos. Nessa instância, não se apresenta a polifonia de vozes. Tal constatação poderia indicar a permanência da noção de autoria e de autoridade por parte do artista, mesmo em processos participativos que buscam vias dialógicas como base fundamental? Também, nenhum tipo de conflito ou dissonância é relatado pelos artistas. No caso de Ricardo Moreno, que trabalhou durante quatro anos na comunidade, não fica salientado ou evidenciado algum possível desacordo ocorrido durante os processos de negociação das propostas.

O que a análise das propostas relacionadas às categorias indica é que nem a arte, nem o pensamento, podem ser reduzidos ao categorizável. A poética dos três artistas, em maior ou menor grau, interpela e embaralha as categorias, as classificações, trazendo imprecisões que fazem com que as fronteiras se tornem permeáveis nesses processos participativos e colaborativos.

O que tais poéticas parecem sublinhar é a busca da experiência de produção de sentido na relação com o outro. Atuar mediante vias participativas pode indicar que o artista acredita que não só especialistas podem contribuir significativamente, partilhando conhecimentos e experiências a partir de perspectivas que não sejam somente as do campo artístico. A abertura em diferentes graus que cada um dos artistas oportuniza, ao permitir o encontro com o outro como um espaço de participação, gera a possibilidade do aporte de perspectivas diversas, de diferentes pontos de vista com potencial para desestabilizar espaços e categorias já codificadas e, quem sabe, inaugurar novas formas de criação conjunta menos hierarquizadas e verticalizadas.

**Nota:** Todas as citações no texto têm tradução livre pelas autoras.

## Referências

ARDENNE, P. Experimenting with the real Art and reality at the end of the twentieth century. In: ARDENNE, P.; BEAUSSE, P.; GOUMARRE, L. (Orgs.). **Contemporary practices: art as experience**. Paris: Ed. Dis Voir, 1999.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores)

BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7a. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136. (Obras Escolhidas, v. 1)

BISHOP, C. **Participation: Documents of Contemporary Art**. London/Cambridge: MIT Press, 2006.

BRETT, G. Três Incidentes Memoráveis. In: RIO TRAJETÓRIAS: Ações transculturais, Rio de Janeiro, 2001. (Exposição Coletiva)

ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FINKERPEARL, T. **What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation**. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

FRIELING, R., et al. **The art of participation: 1950 to now**. San Francisco/London: San Francisco Museum of Modern Art /Thames & Hudson, 2008.

HELGUERA, P. **Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook**. New York: Jorge Pinto, 2011a.

HELGUERA, P. **Escuela Panamericana del Desasosiego: Antologia de Documentos**. New York: Jorge Pinto Books, 2011b.

KESTER, G. **Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art.** London: University of California Press, 2004.

KESTER, G. Conversation pieces: The role of dialogue in socially engaged art. In: KOCUR, Z.; LEUNG, S. (Eds.). **Theory in contemporary art since 1985.** Oxford: Blackwell, 2005. p. 76-100.

KINCELER, J. **VINHO SABER:** Vinho como Arte. 28 fev. 2008. (Vídeo) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XnShwsXkZyg>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

KINCELER, J.; SIMONETTI, M.; SICURO, F. **VINHO SABER:** navegando Descontinuidades. 2003. (Vídeo) Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i8jHwzIPMZY>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

KINCELER, J.; SIMONETTI, M.; SICURO, F. Vinho Saber: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTE - ANPAP, 2007, Florianópolis-SC. **Anais...** Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

KRAVAGNA, C. **Working on the community:** models of participatory practice. 2000. (Vídeo) Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MORENO, R. **Lanternas flutuantes:** práticas artísticas de participação comunitária com habitantes das ilhas no bairro Arquipélagos em Porto Alegre, na era do Antropoceno. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178630>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

SCHRAG, A. **The Artist as Social Worker Vs. The Artist as Social Wanker:** Beyond the gallery. 2013. [online] Disponível em: <<https://conflictsocialconflict.wordpress.com/2013/11/28/the-artist-as-social-worker-vs-the-artist-as-social-wanker/>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

TESSLER, E. **Obras.** Elida Tessler. s.d. [Blog] Disponível em: <[http://www.elidatessler.com/pag\\_nova\\_obras.htm](http://www.elidatessler.com/pag_nova_obras.htm)>. Acesso em: 3 ago. 2018.

ZANATTA, C. **Malas Hierbas:** Análisis de una poética personal de arte participativo. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Universidad de Valencia-España, 2013. Disponível em: <[https://cidadaniaearte.files.wordpress.com/2013/11/universidad-politc3a9cnica-de-valencia\\_combine.pdf](https://cidadaniaearte.files.wordpress.com/2013/11/universidad-politc3a9cnica-de-valencia_combine.pdf)>. Acesso em: 3 ago. 2018.