

ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA E PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO: AÇÕES MOVIDAS PELOS AFECTOS

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.58-72>

*Andreia Machado Oliveira*¹

Resumo: Observamos uma implicação crescente das práticas de colaboração em propostas artísticas transdisciplinares e socialmente engajadas que, de certa maneira, nos levam a pensar sobre outras formas de estarmos juntos; bem como nos questionam sobre como a arte pode ativar dimensões estética e política na produção do comum. Com fundamentação teórica em Benedictus de Spinoza, Gilles Deleuze, Antonio Negri, Michael Hardt e Grant Kester, colocamos nossa atenção sobre os aspectos relacionais de tais práticas artísticas, especificamente, sobre como os afectos dos corpos produzem conhecimento nos encontros que ocorrem com comunidades. A partir de práticas socialmente engajadas, questionamos modelos individualistas, racionalistas e competitivos, e trazemos a colaboração, a dimensão coletiva e a potência dos afectos para a produção e partilha de conhecimentos. Portanto, apontamos a potência dos afectos e da arte na ativação de saberes e fazeres locais através de práticas artísticas de colaboração que se estabelecem a partir das singularidades do coletivo.

Keywords: arte socialmente engajada; comunidades; práticas de colaboração; afectos; comum.

SOCIALLY ENGAGED ART AND PRACTICES OF COLLABORATION: ACTIONS DRIVEN BY AFFECTIONS

Abstract: We observe an increasing development in the practices of collaboration in transdisciplinary and socially engaged art proposals that, in a certain way, lead us to think about other's ways of being together, as well as we question ourselves about how art can optimize aesthetic and political dimensions in the production of the common. Based on the theories of Benedictus Spinoza, Gilles Deleuze, Antonio Negri, Michael Hardt and Grant Kester, we direct our attention to the relational aspects of such artistic practices, specifically how the affections of bodies produce knowledge through encounters with communities. From socially engaged practices, we problematize individualist, rationalistic and competitive models, and bring collaboration, the collective dimension

¹ ORCID - 0000-0002-8582-4441. Universidade Federal de Santa Maria - Santa Maria, RS, Brasil. Artista multimídia e pesquisadora nas áreas de arte, ciência e tecnologia sobre práticas de colaboração, sistemas interativos e subjetivação contemporânea. Professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFSM, sendo idealizadora e coordenadora do LabInter – UFSM e líder do gpc.InterArtec/Cnpq, desde 2012. Doutora pela UFRGS - Brasil e pela Université de Montreal/UdM - Canadá, na linha de pesquisa Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição. Mestre em Psicologia Social e Instituição/UFRGS. Bacharelado e Licenciatura em Arte Visuais/UFRGS. Líder do grupo de pesquisa InterArtec/Cnpq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7243757837987821>. andreaoliveira.br@gmail.com

and power of affections to the production and sharing of knowledge. Therefore, we highlight the power of affects and art in the activation of local knowledge and artistic practices through collaborative practices that are established, based on the singularities of the collective.

Keywords: socially engaged art, communities, practices of collaboration, affections, common.

Resumen: Observamos una creciente implicación de las prácticas colaborativas en las propuestas artísticas transdisciplinarias y socialmente comprometidas que, de alguna manera, nos llevan a pensar en otras formas de estar juntos; además de preguntarnos cómo el arte puede activar las dimensiones estéticas y políticas en la producción de lo común. Con fundamentos teóricos en Benedictus de Spinoza, Gilles Deleuze, Antonio Negri, Michael Hardt y Grant Kester, ponemos nuestra atención en los aspectos relacionales de tales prácticas artísticas, específicamente, en cómo los efectos de los cuerpos producen conocimiento en los encuentros que ocurren con las comunidades. Con base en prácticas socialmente comprometidas, problematizamos los modelos individualistas, racionalistas y competitivos, y traemos la colaboración, la dimensión colectiva y el poder del afecto a la producción y el intercambio de conocimiento. Por lo tanto, señalamos el poder de los afectos y el arte para activar el conocimiento y las prácticas locales a través de prácticas artísticas colaborativas que se establecen en función de las singularidades del colectivo.

Palabras Clave: arte socialmente comprometido; comunidades; prácticas de colaboración; afectos común.

Constatamos, na atualidade, um crescente enfoque sobre práticas de colaboração em projetos transdisciplinares e ações coletivas, tais como: novas práticas de economia social solidária, moedas complementares, abordagens ecossistêmicas, intervenções comunicacionais, atuação de organizações sociais como associações, ONGs, makelabs, media labs, hackerspaces, entre outras. Tentativas de ir além das práticas vinculadas estritamente aos espaços institucionais estabelecidos, como museus, universidades, espaços governamentais ou privados; na perspectiva de certa ativação local de saberes e fazeres coletivos. São fazeres que visam a circulação do conhecimento, sua integração e contaminação por diferentes lugares, falas e metodologias pertencentes a cada cotidiano.

No campo das artes, particularmente, observamos uma ampliação das práticas de colaboração em propostas artísticas transdisciplinares e socialmente engajadas que, de certa maneira, nos levam a pensar sobre outras formas de estarmos juntos, sobre outras maneiras de agenciamentos, em rede, heterogêneos através de tecnologias emergentes, sobre outros modos de percepção da realidade e de produção coletiva de objetos ético-estéticos, sobre outras práxis estéticas e políticas sustentadas nas experiências de produção de mundos. Ao entender que a “arte está toda hora para abrir o mundo, para abrir o mundo a si mesmo, a sua possibilidade de mundo, a sua possibilidade então de abrir sentido, enquanto o sentido já dado está fechado” (NANCY, 2014, p. 25), apontamos correspondências entre as práticas coletivas colaborativas contemporâneas que perpassam diversas áreas do conhecimento, e as que vêm sendo produzidas transdisciplinarmente no campo das artes.

Logo, ao nos voltarmos sobre práticas artísticas transdisciplinares engajadas com a instância social, investigamos outras maneiras de convívio, afora de modelos econômicos sustentados na propriedade individual, de padrões morais excludentes, de práticas institucionais de controle, de modelos racionalistas e competitivos. Objetivamos nos aproximar de práticas que são movidas pelos afectos dos corpos, pelas paixões spinozianas de alegria de estarmos juntos, pelas políticas dos afectos, pelas micro-políticas do cotidiano abertas a processos participativos e colaborativos que validam relações afectivas singulares e coletivas. Ao tangenciarmos aspectos colaborativos da arte, problematizamos

alguns princípios que regem controles biopolíticos nas relações sociais contemporâneas, a partir da abordagem sobre práticas de criação coletivas, encontros afetivos e produção do comum em comunidades.

Afectos e colaboração

Há uma gama ampla de investigações sobre as práticas de colaboração envolvendo comunidades, como mencionado anteriormente, todavia, deteremos nossa atenção sobre o que move tais experiências, sobre os conhecimentos produzidos a partir dos encontros dos corpos, ou seja, sobre os afectos. Intentamos permanecer nesses momentos de encontro em que subsistem conhecimentos de uma ordem não discursiva e sem grandes narrativas legitimadas, mas sim que passam pelas paixões, cumplicidades e empatias.

De acordo com Brian Massumi (2002), parece ser “um sentimento crescente na mídia, no conhecimento letrado, e na teoria da arte que o afecto é central para um entendimento de nossa informação – cultura capitalista tardia baseada em imagens, na qual as tão chamadas grandes narrativas são percebidas como naufragadas” (MASSUMI, 2002, p. 27). Grandes narrativas imagéticas, discursos hegemônicos que se fecham em categorias fixas e não dão conta de falar sobre experiências coletivas colaborativas compartilhadas.

A esse olhar mais atento aos afectos, Patricia Clough (2007) tem identificado uma *virada afectiva* nas ciências humanas e sociais ao considerar o corpo e as emoções nas produções atuais.

A virada afetiva convoca uma abordagem transdisciplinar da teoria e do método que necessariamente convida à experimentação na captura da mudança de cofunção política, econômica e cultural, tornando-a afetivamente como alternativa na mudança no desenvolvimento da capacidade afectiva. (CLOUGH, 2007, p. 3, tradução nossa).

Pensar sobre o desenvolvimento da capacidade afectiva implica paradigmas sistêmicos que requerem abordagens transdisciplinares. Michael Hardt vai discorrer sobre um *trabalho afetivo*, relacionando teorias e práticas que envolvem os afectos a fim de “compreender, simultaneamente, os aspectos corpóreos e intelectuais das novas formas de produção, reconhecendo que tais trabalhos se engajam, ao mesmo tempo, no âmbito da inteligência racional e no âmbito das paixões e sentimentos” (HARDT, 2015, p. XII). Ampliamos nossa noção de conhecimento para além das ideias racionais, ao contemplarmos os aspectos afectivos.

Brian (2002), Clough (2007) e Hardt (2015) nos incitam a pensar sobre modos de conhecimento que não obedecem a critérios disciplinares estritamente racionais ou ideológicos, mas pelo contrário, problematizam qual o lugar dos afectos, das paixões e dos desejos nas instâncias sociais, econômicas, políticas e culturais. Práticas que se voltam a si mesmas, incluindo humanos e não humanos, na produção de conhecimentos que partem dos afectos dos corpos, do que estimula os corpos a estarem juntos, das paixões implicadas nos fazeres, dos encantamentos e entregas existentes antes de qualquer palavra ser acordada. “Não estamos construindo um relacionamento competitivo. É suficiente admitir que trabalhar juntos, fazer algo com os outros, entre todos, exige um gesto mais empático que rigoroso e mais afetivo que o cirúrgico” (LAFUENTE; CANCELA, 2016, p. 9, tradução nossa).

Ao suster nossa visão sobre como se produzem conhecimentos coletivamente a partir dos afectos dos corpos, entendemos que “arte é a arte dos afectos mais do que da representação, um sistema de forças dinamizadas e impactantes do que um sistema de imagens únicas que funcionam sobre um regime de

signos” (GROSZ, 2007, p. 3, tradução nossa). Arte dos afectos, das produções maquínicas dos corpos, dos modos de operações e modulações entre corpos e ideias, assim discorremos como as propostas de arte socialmente engajadas podem criar encontros e situações para que os afectos se potencializem.

Partindo de que as obras de arte, em suas instâncias contemplativa, participativa, interativa e colaborativa, sempre resultam de relações afectivas, Deleuze e Guattari (1992) colocam que a arte é um bloco de afectos e peceptos. A arte propõe situações e experiências em que os afectos são aguçados, fazendo com que a experiência sobre espaço/tempo presente se intensifique. Não é uma questão de representar, significar os afectos, já que “não podemos ler os afectos, somente podemos experienciá-los” (O’SULLIVAN, 2001, p. 126, tradução nossa). Podemos ter consciência somente sobre algumas ideias que temos sobre os afectos geradas no encontro dos corpos.

O afecto, que se diz *pathema* [paixão] do ânimo, é uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, ideia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra (SPINOZA, 2009, p. 152, grifo do autor).

Intensificar os afectos consiste em experienciar a vida no presente, colocar a mente onde o corpo está, sentir que a vida pulsa nos corpos, sentir que eles se tocam e se conectam por afectarem uns aos outros. Os afectos não pertencem ao nível pessoal, não se fixam em um ser isolado, não são emoções pessoais da ordem do Eu que se diferencia e se sobrepõe ao Outro. Os afectos são da ordem da multidão composta por singularidades conectadas, é a capacidade de conexão dos corpos, capacidade de se afectarem e serem afectados, segundo Spinoza (2009). Nesse sentido, divergimos da máxima cartesiana “penso, logo existo”, uma vez que, spinozianamente, somente existimos nas afecções dos encontros dos corpos, precisamos dos outros para darmos existência a nós próprios, precisamos dos outros corpos para nos gerarem afectos e, por conseguinte, ideias-pensamentos. Assim, afecto (me), logo existo.

A arte afecta os corpos a fim de produzir ideias singulares que se concretizam em ações compartilhadas (objetos, performances, *happenings*, práticas de colaboração). “Afecto não é somente uma força experimental, ele pode tornar-se uma coisa material, e, como tal, como Deleuze descreve, ele pode compelir sistemas de conhecimento, história, memória e circuitos de poder” (COLMAN, 2005, p. 12, tradução nossa). Partindo de que “cada coisa, corpo e alma, se define por certa relação característica, mas também por certo poder de ser afetado” (DELEUZE, 2007) e que os encontros ocorrem de maneiras diferenciadas, percebemos que há vários modos de produção de afectos de acordo com situações específicas, como as emergentes de propostas artísticas colaborativas. A obra como bloco de afecto torna-se experiência afectiva.

Portanto, apoiando nossa noção de afecto em Spinoza (2009), salientamos, em primeiro lugar, que um corpo somente existe na presença de outro corpo; segundo, que corpo e alma existem de forma autônoma, mas de maneira indissociável e paralela; e terceiro, a potência de agir de cada ser encontra-se na capacidade dos corpos de se afectarem e serem afectados. De acordo com Spinoza (2009), há um paralelismo entre os afectos dos corpos e as ideias das almas. Corpo e alma não são substâncias pré-existentes, mas sim atributos de igual valor. São diferentes em natureza - o corpo é um modo de extensão e a alma é um modo de pensamento, sendo que quanto mais capaz for o corpo de ser afectado, mais ideias correspondentes ele terá, ou seja, mesmo não se podendo conhecer as afecções do corpo, uma vez que as afecções são ideias sem representação, as ideias construídas e racionalizadas dependem de como o corpo é capaz de afectar e ser afectado (OLIVEIRA, 2010). Hardt coloca que

O poder da mente para pensar corresponde a sua receptividade às ideias externas; e o poder do corpo para agir corresponde a sua sensibilidade aos outros corpos [...] O

crescimento da autonomia do sujeito, em outras palavras, sempre corresponde ao crescimento de sua receptividade (HARDT, 2015, p. X - XI).

Do mesmo modo, “não é um problema de dar privilégio para o corpo ou para a alma; é uma questão de adquirir conhecimento dos poderes do corpo a fim de descobrir, em maneira paralela, poderes da alma que escapam à consciência” (DELEUZE, 1988, p. 90, tradução nossa). A consciência, mesmo que necessária, é uma faculdade reduzida perante as forças intensivas que atravessam os corpos e que habitam as ideias.

Para Spinoza (2009), ideia e afecção estão sempre interligadas, contudo não somos nós que temos ideias, mas são as ideias que se sucedem em nós a partir das afecções dos corpos. De tal modo, uma ação de colaboração não pode excluir o que se passa com os corpos e se fixar em ideias concebidas previamente, em significados estipulados de antemão. “De fato, a própria significação deve ser entendida como apenas uma função afectiva complexa (o significado seria o efeito dos afectos)” (O’SULLIVAN, 2001, p. 126, tradução nossa). Spinoza formula o corpo como um novo modelo de compreensão da vida, visto sempre interligado à alma, sendo partículas em movimento e repouso.

O artista não quer representar uma ideia; ele almeja compartilhar em sua proposta o que afecta o seu corpo, bem como os peceptos que deslumbra; ele quer inventar maneiras de sentir e de perceber. Portanto, “podemos pensar o poder estético da arte em um *sentido imanente* – através do recurso da noção de afecto” (O’SULLIVAN, 2001, p. 125, grifo do autor, tradução nossa). Na imanência dos acontecimentos é que se produzem os afectos, uma vez que os afectos são “precisamente um acontecimento ou *happening*. Na verdade, isto é o que define o afecto” (O’SULLIVAN, 2001, p. 127, tradução nossa). É o que se passa no aqui e agora, o que torna um encontro um acontecimento, o que se conhece, mas não se pode descrever: os afectos. Ao mesmo tempo que produzem ideias e paixões correlativas.

Logo, o que define um corpo é o conjunto das relações afectivas. Tal poder de afectar e ser afectado pode aumentar ou diminuir a potência dos corpos, ser favorecida ou impedida, de acordo com as paixões de alegria ou de tristeza. Nesse sentido, Spinoza (2009) fala de dois modos de viver baseados em dois afectos primários: alegria ou tristeza. Eles não são meros sentimentos, mas potências de agir: a alegria aumenta a potência de agir dos corpos, uma vez que os compõe nos bons encontros; enquanto que a tristeza diminui a potência de agir já que decompõe os corpos nos maus encontros. Existe uma *oposição qualitativa dos modos de existência* na qual ocorre uma polarização entre as práticas de viver: homem livre, forte, na alegria ou impotente, escravo, na tristeza. Alegria e tristeza estão relacionadas aos bons e maus encontros que potencializam a atuação do corpo de acordo com as ideias que se tenha. Será entendido como bom todo o objeto cuja relação se compõe em conveniência com o meu corpo; ao contrário, como mau tudo que decompõe o meu, em uma relação de inconveniência (SPINOZA, 2009). Isto é,

quando dois corpos se encontram, há um encontro entre duas relações dinâmicas ou eles são insuficientes um ao outro, ou eles são compatíveis e juntos formam uma nova relação, um novo corpo; ou, ao invés disso, eles são incompatíveis e um corpo decompõe a relação do outro, destruindo-o, tal como o veneno decompõe o sangue (HARDT, 1996, p.148).

Nesta direção, o que importa para Spinoza não é o que se vive, mas o quanto e o como se vive (OLIVEIRA, 2010), entendendo o viver a partir das relações coletivas dos corpos. Há uma *distinção quantitativa de potência* que diferencia os existentes, ou seja, o que diferencia é o quanto se vive, o quanto se expressa a potência intensiva do viver, ou melhor, o quanto se fazem intensivas as relações e seus graus de expressão das singularidades.

Deste modo, a filosofia de Spinoza é sobre uma Ética que visa potencializar as intensidades via as singularidades do viver e não sobre uma Moral que se atrela a generalidades, universalidades e juízos de valor sobre as *diferenças qualitativas dos existentes*. Não se inquire o que está bem ou mal na vida, mas sim o que é bom ou mau para a vida. Cada existente vive como pode (potência intensiva) e não, majoritariamente, de acordo com um outro modelo ideal exterior a sua vivência (OLIVEIRA, 2010), modelos atrelados a relações de poder.

Enfim, abordamos práticas que visam promover bons encontros em suas propostas coletivas e colaborativas, condições que promovem a alegria de estarmos juntos em certo lugar e tempo, no aqui e agora de uma experiência; que nos provocam “desprender de nossos preconceitos e deixar-nos afectar pelo que os outros querem expressar” (LAFUENTE, CANCELA, 2016, p. 9, tradução nossa). Práticas que criam situações que instigam o aumento das potências de agir dos corpos e, conseqüentemente, das ideias; que percebem na colaboração uma oportunidade de compor com outros corpos. Colaborar é estarmos juntos de corpo e alma.

Arte socialmente engajada

As práticas de colaboração em arte, envolvendo a participação do público e a busca pela ativação dos afectos dos corpos, estão presentes desde as propostas dadaístas nos anos 1930’, às performances e *happening* nos 1960’/1970’, até diversas obras colaborativas na atualidade. Práticas que pertencem a artes plurais e heterogêneas na atualidade, já que

não há a arte senão as artes, há práticas múltiplas e heterogêneas entre si, irreduzíveis umas as outras, singulares e plurais, mescladas, combináveis ou articuláveis. Há, pois, várias artes, cujos limites são a sua vez móveis e mutáveis, limites que se movem e se transformam no próprio fazer, e no transcurso das obras e através dele. (NANCY, 2014, p. 12, tradução nossa).

Ao ampliar a própria fronteira do campo das artes, as propostas artísticas colaborativas, ou arte socialmente engajada, abrem possibilidades para a inclusão de outras práticas que até então se mantinham fora da esfera artística. Fazeres que, por um lado, provocam certa revisão dos cânones artísticos e suas bases de sustentação; e, por outro lado, propiciam diálogos com práticas transdisciplinares emergentes abarcando outros campos do saber.

A partir dos anos 1970, na Espanha, alguns artistas e coletivos começam a questionar as estruturas das mídias e as possibilidades de criação de outros espaços de comunicação (físico e *online*), em prol da democratização e socialização. Destacam-se as obras *Cadaqués Canal Local* (1974) e *Distrito Uno* (1976) de Antoni Muntadas; o coletivo *Video Nou / Servei de Vídeo Comunitari* (1977- 1983); *Espacio “P”/Madri* (1981-1997); e *Peninsulares* (1996) de Maite Cajaraville (OHLENSCHLÄGER, 2009, tradução nossa). Propostas que partem de processos recíprocos entre corpos envolvidos na proposição de bons encontros, “uma forma intensamente somática de conhecimento: a troca de gesto e de expressão, a complexa relação com *habitus* e hábito, e a maneira pela qual o conflito, a reconciliação e a solidariedade são registrados no corpo” (KESTER, 2006, p. 31).

O teórico de arte norte-americano Grant Kester tem escrito sobre arte colaborativa baseada em uma estética dialógica e em práticas relacionais e coletivas. Investiga, em tais propostas, o que se passa nessas relações, as interações comunicativas que os artistas consideram relevantes, diferenciando ativismo político e social de trabalhos de arte colaborativa. Nestas, os artistas procuram ativar um potencial relacional, “não através da manipulação de códigos representacionais em pintura ou

escultura, mas através da produção de diálogos e colaboração” (KESTER, 2004, p. 153, tradução nossa). Dessa maneira, propostas artísticas colaborativas diferenciam-se das práticas baseadas em objetos (*object-based practices*).

Nessa perspectiva, o artista e educador mexicano Pablo Helguera situa sua produção como arte socialmente engajada, realizando as obras: Shedhalle (2003), Ellis Island (2006), The Seven Bridges of Königsberg (2008), *Ælia Media* (2011), Librería “Donceles” (2013), entre outras. Inquire como uma obra de arte socialmente engajada pode continuar além da participação do artista; menciona a necessidade da existência de contratos entre os participantes da obra, sendo contratos pessoais, alianças instaladas, cumplicidades entre os corpos. Helguera vem realizando entrevistas com comunidades sobre memórias e questões locais, em diversos países, do Alasca ao Chile. Ao juntar a comunidade em situações comuns, cria oportunidades para estas se engajarem em algo na produção do comum, reconhecendo a proposta de interação apresentada e o espaço deixado para suas experiências particulares. Sua obra constitui-se do próprio processo, de oficinas realizadas, dos arquivos gerados e compartilhados, de objetos construídos e de livros publicados.

Conforme Helguera, “SEA (*socially engaged art*) é uma atividade híbrida, multidisciplinar que existe em algum lugar entre arte e não-arte, e seu estado deve ser permanentemente não resolvido. SEA depende da atual – não imaginada e hipotética – ação social” (HELGUERA, 2011, p. 9, grifo meu, tradução nossa). Em arte socialmente engajada, o artista, a partir de suas experiências prévias, cria contextos, estruturas que são receptáculos para as comunidades se encontrarem, espaços para que coisas possíveis aconteçam, sendo que a memória é construída de maneira coletiva através da comunicação.

O coletivo austríaco Wochen Klausur tem trabalhado, há mais de vinte anos, de forma consultiva em projetos desenvolvidos na Itália, Japão, Alemanha, Áustria e Suíça. Em 1994, propõe uma intervenção na política governamental das drogas, ao propiciarem dezenas de passeios pelo lago Zurique. Passeios que abrem espaços para conversações entre diferentes agentes sociais, envolvendo sessenta figuras-chave de Zurique: políticos, jornalistas, profissionais do sexo e ativistas. A ação criativa consiste em promover relações sociopolíticas que resultem em ações concretas, como a construção de uma pensão para as profissionais do sexo terem um lugar seguro para se abrigarem (KESTER, 2004, tradução nossa). O coletivo Wochen Klausur cria situações em que novos afectos são gerados, sendo produzidas novas ideias-afectos. Situações que “colocam em evidência a importância de envolver a comunidade de afectados desde o princípio, como também a importância de saber reagir e adaptar o projeto às circunstâncias” (LAFUENTE, CANCELA, 2016, p. 14, tradução nossa). Situações provocadas inicialmente pelos artistas e efetivadas em atuações coletivas que fazem emergir sujeitos políticos, que dão continuidade nas propostas sem a presença dos artistas.

As ações concretas resultam não de um objetivo *a priori*; as pessoas não se reuniram para chegar a uma solução da construção da pensão; não podemos reduzir a proposta artística à solução concreta atingida de um problema já posicionado. A obra colaborativa é processual, portanto colocar as pessoas em outro lugar distinto, produzir certo tipo de desterritorialização, buscar certo nível de vulnerabilidade entre todos, deslocar os papéis sociais, são condições para abrir as relações para os afectos, empatias e paixões, tirando-as de discursos prévios hegemônicos e homogêneos. Faz-se necessária certa contingência, certa situação proposta, já que o

afecto é situacional: acontecimento totalmente ingresso no contexto. Serialmente, então: afecto é *trans-situacional*. [...] Ele é pré – e pós-contextual, pré – e pós-pessoal, um excesso de continuidade investido apenas no processo: em si mesmo. Auto-continuidade através das lacunas. Afecto impessoal é o fio de conexão da experiência. (MASSUMI, 2002, p. 217, grifo do autor, tradução nossa).

Corpos, situações e ideias misturam-se de tal modo que o pessoal submerge no impessoal, no comum a todos. No projeto *DNA afetivo kamê e kanhru* (2018), Kalinka Mallmann e Joceli Sales trabalham sobre a valorização cultural com as crianças da comunidade Kaingang Terra do Guarita (EEIEF Gomecindo Jete Tenh Ribeiro), a partir de oficinas audiovisuais. As ações têm início com uma caminhada, sendo feito o reconhecimento do território da comunidade, identificando as famílias *kamê* e *kanhru*. Posteriormente as crianças realizaram desenhos em *tablets* sobre tais reconhecimentos, “como experiências compartilhadas, que permitem ecoar diversos sentidos subjetivos e atribuir valor às relações” (MALLMANN, 2018, p. 57). Nesse projeto houve envolvimento da artista Kalinka Mallmann, do indígena Joceli Sales, das crianças e anciões Kaingangs, da escola e professores da comunidade. “Desse modo o objetivo dessas atividades é proporcionar para essas crianças novas possibilidades ao utilizar esses dispositivos móveis, em que a apropriação dessas tecnologias esteja atrelada à cultura local e também como instrumento de expressão criativa” (MALLMANN, 2018, p. 64). Tais registros estão sendo incorporados em um jogo *online* com avatares indígenas *kamê* e *Kanhu*, tendo a participação de outros agentes sociais na continuidade do projeto. Os conhecimentos ativados sobre a cultura local e, posteriormente atribuídos à visualidade, ocorrem a partir de um consentimento adquirido coletivamente, através de relações de respeito, acolhimento e confiança estabelecidas entre os participantes, ou seja, através da potência dos afectos que os conhecimentos são gerados. Em 2018, houve um mapeamento realizado na comunidade pelas crianças kaingang e membros do LabInter (Figuras 1 e 2), identificando as famílias Kame e Knhru (divisão social kaingang) através de produções audiovisuais, fotografias e intervenção fotográfica. “Por meio dessa prática, foi possível perceber a prevalência das famílias kanhru na aldeia. Contudo, o objetivo principal foi propiciar que essas crianças se identificassem como indivíduos kaingang” (MALLMAN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2019, p. 134).



Figura 1: Etapa de mapeamento do projeto *DNA afetivo kamê e kanhru* (2018).

Fonte: Kalinka Mallmann.



Figura 2: Etapa de mapeamento do projeto *DNA afetivo kamê e kanhru* (2018).

Fonte: Kalinka Mallmann.

Algumas etapas que transcorreram durante o projeto *DNA afetivo kamê e kanhru* foram: primeiramente, ocorreu “um direcionamento consciente ao outro, podemos falar também de um engajamento social que se configura por meio da arte. Há um desejo de produzir um trabalho colaborativo em arte atrelado às questões de cunho social, que partem do proponente” (MALLMAN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2019, p. 134). Não nos afetamos por qualquer situação, território ou corpos. Ideias e afectos já havia sido produzido em experiências anteriores, que, posteriormente, neste projeto se efetivou na vontade de estar com a comunidade Kainkang e as escolhas pelo tema *kamê e kanhru*, suas ações na comunidade, o tempo dedicado, o uso das tecnologias digitais e os produtos gerados. A própria atuação do artista precisou ser revista, “visto que o fomento que norteia uma proposta colaborativa em arte diz respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão, o artista tende a abrir mão da autonomia relacionada aos fazeres, proporcionando mais voz a esses grupos” (MALLMAN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2019, p. 142). Essa autoria compartilhada no processo de desenvolvimento do projeto, se estende à documentação e visualização do mesmo.

O Coletivo Arte a 360° atua a mais de doze anos com propostas colaborativas, sendo cinco anos com comunidades na zona norte da Cidade do México. O projeto sonoro *La lengua del diablo* (2018) aborda a língua como bem comum e, particularmente, a perda e desvalorização da língua *náhuatl*, na região norte da comunidade de Cuauhtotatla (San Isidro Buen Suceso e San Nicolás), México. O idioma do *demônio náhuatl* foi materializado, em 2017, a partir de registros sonoros provenientes de entrevistas e conversações com os moradores dos bairros, gravações do meio ambiente e da vida diária.



Figura 2: Etapa do projeto *La lengua del diablo* (2018).

Fonte: Emmanuel Tepal.

As peças sonoras obtidas foram reproduzidas, no caso de San Isidro, no sistema comunitário de megafones nos quais a comunidade "dedica" uma variedade de anúncios e eventos (Figura 4). As respectivas ativações sonoras envolveram uma ruptura de práticas espaciais diárias. *La lengua del diablo* aproximou as práticas artísticas e a comunidade de Cuauhtotoatla com a língua *náhuatl*; e o respectivo mundo configurado a partir dessa língua. "O que significa pensar a produção de afectos também como produção de códigos, informações, ideias e imagens" (HARDT, 2015, p. XII) que são compartilhadas com a comunidade. Após entrevistas, propagação das peças sonoras via megafones em espaços públicos, exposições artísticas em centros culturais locais, o Coletivo Arte a 360°, em uma segunda fase, promove oficinas de aprendizagem da língua *náhuatl* a fim de preservar a própria língua, uma vez que falar a língua local é um exercício de poder que rompe com paradigmas simbólicos e linguísticos.



Figura 4: Etapa do projeto *La lengua del diablo* (2018).

Fonte: Emmanuel Tepal.

Ao envolver as tecnologias digitais em rede, podemos citar o coletivo espanhol Platoniq construiu a plataforma BBC (Banco Comum de Conhecimento) a fim de propiciar a troca de conhecimentos locais e experienciar outros modos de participação cidadã. O coletivo Neokinok TV junta arte e educação em seus projetos, como o TVLATA, com a comunidade dos Alagados em Salvador/Brasil. Os artistas Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto problematizam as relações entre arte, educação, cooperação, criatividade e vida em propostas de videoinstalações, oficinas e publicações. O grupo Hackitectura.net trabalha com laboratórios temporários interdisciplinares que conectam espaços da rede *online* e espaços físicos. Ainda, podemos mencionar outros coletivos: o Site Megafone, o coletivo Post Urbano e o coletivo Wokitoki (OHLENSCHLÄGER, 2009). Tais projetos fazem referência às práticas colaborativas em rede *online*,

sendo que os sistemas tecnológicos se produzem socialmente e esta produção social está relacionada com a cultura, nossa atual era digital se define cada vez mais por uma renovada rede de interações transdisciplinares entre artes e as ciências, entre as tecnologias e seus usos sociais (OHLENSCHLÄGER, 2009, p. 22, tradução nossa).

O artista catalão Antoni Abad vem desenvolvendo poéticas colaborativas na internet, com a criação de narrativas digitais pelos participantes, como o *Canal *MOTOBOY*. Através do sistema operativo para dispositivos móveis, Zexe.net, possibilita um espaço colaborativo, contando com a participação dos motoristas de motocicletas em São Paulo, dos taxistas na Cidade do México, de pessoas com mobilidade reduzida em Barcelona, entre outras comunidades. Nessa proposta, “o artista não intervém na produção das imagens, mas apenas proporciona o acesso às ferramentas e arquitetura reticulares da comunicação a determinados grupos sociais” (OHLENSCHLÄGER, 2009, p. 27, tradução nossa). Para Abad, o seu papel é: “de um lado desviar esse financiamento que era dedicado à arte para esse território que eu acho bem mais social, e do outro lado, a minha função nesses projetos é ser um facilitador” (ABAD, 2007, p. 3).

Abad abre mão de deter a autoria da obra enquanto concepção ou objeto, ao se colocar como um facilitador. Tira do artista a posição privilegiada de representar certa realidade, de propor determinada situação a ser experimentada ou de dar voz às minorias. Sua obra concretiza-se coletivamente a partir da apropriação dos dispositivos em rede por parte das comunidades. O cuidado com a posição horizontal artista e comunidade está presente desde o desenvolvimento do dispositivo até o seu uso e apropriação.

Nesses projetos, uma coisa é conseguir que esses coletivos, que aparecem nos meios de comunicação sempre por sua imagem negativa, representem-se eles mesmos, que sejam eles a gerar as suas notícias, a falar de suas preocupações ou de seu dia-a-dia. Uma vez que você conseguiu que esse coletivo se organize e comece a falar, é muito importante ter uma difusão. (ABAD, 2007, p. 2).

Abad, com seus dispositivos tecnológicos, cria certa conectividade entre os corpos que habitam o mesmo lugar, acionando a potência dos afetos. Os afectos movem os corpos em conectividade, o “afecto pode produzir um resultado sensorial ou abstrato e é fisicamente e temporariamente produzido. Ele é determinado pela mudança e organização e consiste na variedade de fatores que incluem geográfico, biológico, meteorológico, astrológico e cultural” (COLMAN, 2005, p. 11, tradução nossa). Um corpo nunca se move sozinho e autônomo ao seu meio, sempre está inserido em uma rede de conectividade, sendo que “a conectividade é, em primeiro lugar, relacional e plural. Pressupõe uma soma de singularidades intermitentemente entrelaçadas, em movimento e, portanto, unidas somente temporariamente” (OHLENSCHLÄGER, 2009, p. 20, tradução nossa). No projeto Canal *MOTOBOY, Abad promove uma conectividade temporária entre os participantes a fim de propiciar, via tecnologia *online*, trocas de afectos (Figura 5). “O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa” (KESTER, 2006, p. 31).



Figura 5: Visita guiada a l'exposició "Antoni Abad. Megafone.net/2004-2014"

Fonte: "Visita guiada a l'exposició "Antoni Abad. Megafone.net/2004-2014"" by MACBA is licensed under CC BY-NC-ND 2.0

Abad provoca a produção de um comum que se gera nos intervalos da própria prática criativa. São singularidades que se manifestam para fazer a obra coletiva existir, discursos vulneráveis registrados na plataforma e que se contrapõem aos da mídia de massa, discursos que inauguram ações. Como Judith Butler (2017) coloca, os modos de falar e viver são inseparáveis, as falas/discursos produzem atos, comportamentos, convenções. A plataforma eletrônica Zexe.net funciona como um dispositivo comunicacional que promove visibilidade de discursos e agenciamentos sociais (Figura 6).



Figura 6: Visita guiada a l'exposició "Antoni Abad. Megafone.net/2004-2014"

"Antoni Abad" by neural.it is licensed under CC BY-NC-ND 2.0

Considerações finais

Portanto, propostas artísticas colaborativas e socialmente engajadas inquiram corpos presentes com suas ideias e paixões. Tais propostas propõem situações a serem experienciadas, condições desconhecidas que favorecem, nos bons encontros, outras maneiras de sentir e pensar coletivamente. Ao observar propostas colaborativas, em especial as propostas *DNA afetivo kamê e kanhru*, *La lengua del diablo* e *Canal *MOTOBOY*, percebemos que não se trata do artista-indivíduo-pesquisador isolado que entra em uma comunidade já substanciada, pretendendo identificar e resgatar identidades/memórias de certa comunidade. Em outra direção, tais práticas trazem em si um processo recíproco entre indivíduos (artistas/pesquisadores) e comunidade, ao compartilharem saberes, desejos, hábitos, olhares, gestos, experiências que atravessam e se encarnam nos corpos, sendo uma agregação com o coletivo (OLIVEIRA, 2017). De tal modo, entendemos que há uma potência dos afectos nos corpos que ativam saberes e fazeres locais através de práticas de colaboração que se estabelecem a partir de singularidades que compõem o coletivo.

Nesse sentido, as práticas em comunidades podem intensificar a potência dos afectos e o agir dos corpos. Observamos, a partir de tais práticas, que somente justificamos nossa existência na presença de outro corpo, como aponta Spinoza, e, de maneira diferenciada, Judith Butler. Contudo, de acordo com Butler, para que o outro surja, precisamos escutar; e para que possamos escutar, não podemos ser protagonistas da fala todo o tempo. O outro não é algo que está a meu serviço ou submisso e assujeitado às minhas necessidades capitalísticas utilitárias. O outro (não apenas humanos) dá existência ao “eu” no sentido do que ele pensa conhecer, e, principalmente, abertura para os níveis inconscientes, indizíveis, inarráveis, possibilitando ao sujeito outras formas de vida (BUTLER, 2017).

Sermos desfeitos pelo outro é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir, interpelados a nós mesmos em outro lugar e, assim, abandonarmos o “eu” autossuficiente como um tipo de posse. (BUTLER, 2017, p. 171).

O “eu”, contestado e desorientado pelo outro, não é sempre o mesmo. Para Butler (2017), suspendemos certa exigência de sermos idênticos a todo momento, abrimos possibilidades para deixar o “eu” e o outro viver em mim, provocamos um processo de despossessão de qualquer narrativa afirmativa do “eu”. Assumimos nas relações sociais atitudes de respeito, humildade (aceitação de si) e generosidade (aceitação do outro), uma vez que “terei que ser perdoado por aquilo que não posso conhecer totalmente e terei obrigação semelhante de perdoar os outros” (BUTLER, 2017, p. 61). Terminamos com a pretensão do sujeito de ser fundador de si ou haver um ato fundador de algo, ou seja, “o sujeito não pode fornecer plenamente os fundamentos de seu próprio surgimento” (BUTLER, 2017, p. 150), de tal modo, há um sujeito coletivo que desconstrói qualquer concepção estrita identitária e isolada de si. Um sujeito coletivo que é acionado nas práticas colaborativas.

Do mesmo modo que não há um sujeito substancializado, também não há uma comunidade. Não buscamos definir as coisas, objetos, comunidades, obras, contudo nos detemos em suas relações, tensões, vínculos estabelecidos, emergências de um comum, haja vista que

há outro fio que vincula o comum, não a essência dos seres humanos ou a natureza das coisas, senão a uma atividade das próprias pessoas: somente uma prática que

começa em comum pode decidir se é “comum”, reservar certas coisas ao uso comum, produzir determinadas regras, capazes de comprometer os homens (LAVAL; DARDOT, 2015, p. 9, grifo do autor, tradução nossa).

As práticas artísticas colaborativas não almejam localizar indivíduos autossuficientes ou comunidades com manifestações estigmatizadas. Michael Hardt e Antonio Negri (2004) desconstruem a ideia de sociedade/comunidade unitária a partir do conceito de multidão. Uma multidão é composta por singularidades heterogêneas que visam criar ações de produção e partilha política a fim de atribuir um empoderamento às comunidades locais. Negri coloca que a “multidão é o nome de uma imanência. A multidão é um conjunto de singularidades” (2009, p. 15). Ao tratar os sujeitos como singularidades, Negri evita a noção de indivíduos proprietários que preservam seus aspectos fixos e possessivos. Propõe a noção de singularidades que abrigam multiplicidades incomensuráveis e diferenças nas relações de produção, cooperação e colaboração (OLIVEIRA, 2017).

Ações e lutas impelidas pelo comum atualizam controvérsias caladas e projetam estruturas futuras, como Laval e Dardot (2015) indicam, ao exemplificarem certa comunidade: “o objetivo da luta e as subjetividades dos indivíduos mobilizados funcionaram coerentemente porque a organização da luta por recuperar aquele recurso comum já esboçava o que deveria ser sua gestão futura” (LAVAL; DARDOT, 2015, p. 125, tradução nossa). Cada multidão faz emergir o que lhe é comum, ou melhor, produz esse comum via ações artísticas, políticas e sociais. As propostas artísticas colaborativas atuam justamente na produção do comum próprio de cada comunidade.

O comum diz respeito ao que não está no domínio do público nem do privado, mas pertence a dimensão do que é comum a muitos. Não está vinculado a organizações partidárias nem instituições estabelecidas, contudo também não se organiza espontaneamente, precisando de práticas regulares, de projetos de organização próprios de cada comunidade, ou seja, o comum requer a construção de práticas ecossistêmicas que pertencem a cada comunidade (OLIVEIRA, 2017), como as estabelecidas pela arte socialmente engajada. A produção do comum surge na valorização da heterogeneidade de elementos, agentes, discursos, vontades, afectos, ideias que habitam cada comunidade, e que podem ser ativadas a partir do engajamento com propostas artísticas colaborativas.

Enfim, encontramos nas práticas artísticas socialmente engajadas intervenções artísticas que explicitam a potência dos afectos para a produção de conhecimentos geridos em comunidades, fazendo-nos pensar o que consiste a relação com o outro e como estas relações podem, ou não, dar espaço ao comum. Entendemos que ao considerarmos a potência dos afectos e da arte, em suas dimensões políticas e sociais, incorporamos um discurso da diferença que permite outras formas de vida possíveis em comunidade.

Referências Bibliográficas

ABAD, Antoni. Entrevista. In: *Fórum Permanente*. Acesso em Agost. 2017. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/antoni-abad>.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CLOUGH, Patricia T., HALLEY, Jean. *The Affective Turn: theorizing the social*. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

COLMAN, Felicity F. Affect. In: PARR, Adrian (Org.). *The Deleuze Dictionary*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: practical philosophy*. São Francisco: City Lights Books, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *DELEUZE / ESPINOSA. Cours Vincennes - 24/01/1978*. Acesso em Agost. 2007. Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Espinosa&langue=5>
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GROSZ, Elizabeth. *Chaos, territory, art*. Nova York: Columbia University Press, 2007.
- MALLMANN, Kalinka. *DNA Afetivo Kamê e Kanhru: prática artística colaborativa em comunidade kaingáng*. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: UFSM, 2018.
- MALLMAN, Kalinka; OLIVEIRA, Andreia Machado; PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. Práticas artística em comunidade indígena Kaingang: Por uma metodologia colaborativa. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.9, n.18: nov.2019.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HARDT, Michael. Para que servem os afetos? Tradução de Luiz Roberto Leite Farias. In: *Intersemiose*. Revista Digital, ano IV, n. 07, Jan/Jun 2015, p. IX-XIV.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude: war and democracy in the age of empire*. Nova York: Penguin Press, 2004.
- HELGUERA, Pablo. *Education for Socially engaged art: a materials and techniques handbook*. Nova York: Jorge Pinto Books, 2011.
- KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: community + communication in modern art*. Berley, Los Angeles: University of California Press, 2004.
- KESTER, Grant H. Colaboração, Arte e Subculturas. In: *Cadernos VIDEOBRASIL 02: arte mobilidade sustentabilidade*. São Paulo: SESCSP, 2006, pp. 10-35.
- LAFUENTE, Antonio, CANCELA, Mariana. Cómo hacer um prototipo. In: LAFUENTE, Antonio, HORRILLO, Patricia (Org.). *La aventura de aprender*. Madri, 2016.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2015.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*. US: Duke University Press, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *El arte hoy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. In: *Lugar Comum*, Porto Alegre, n. 19-20, p. 15-2, 2009.
- OLIVEIRA, Andréia Machado. *Corpos Associados: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- OLIVEIRA, Andreia Machado. Arte e comunidade: Práticas de colaboração implicadas no comum. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.7, n.14: nov.2017.
- OHLENSCHLÄGER, Karin. Nodos y Redes. In: *Banquete, nodos y redes*. SEACEX / TURNER, 2009.
- O’SULLIVAN, Simon. The Aesthetics of Affect, thinking art beyond representation. In: *ANGELAKI-journal of the theoretical humanities*, vol. 6 n. 3 dez., 2001.
- SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.