

# PROCESSOS ARTÍSTICOS COLABORATIVOS E AUTOGESTÃO

Douglas Colombelli Parra Sanches<sup>1</sup>, Gilson Leandro Queluz  
producao.douglascolombelli@gmail.com, [gqueluz@gmail.com](mailto:gqueluz@gmail.com)

Instituto Federal de Mato Grosso do Sul

II Seminário de Pós-graduação do IFMS – SEMPOG 2022

**Resumo:** *Os processos artísticos colaborativos dialogam com a questão da autogestão e geram questionamentos sobre a autoria da obra, sobre a forma processual e na sua dimensão interdisciplinar. Uma leitura sobre o processo artístico colaborativo a partir do vínculo com reflexões libertárias propicia outras chaves de leitura, como sua potência enquanto processo de hibridação cultural ou meio de transformação social. Portanto, este trabalho tem como propósito exercer reflexões sobre os processos artísticos colaborativos e suas aproximações com os debates pertinentes ao ideário libertário através da definição de como os processos artísticos colaborativos, desde o levantamento das diferenças entre as propostas de colaboração nas obras de Donald Judd e John Cage, presentes no levantamento realizado por Allan Antliff (2015) até a arte socialmente engajada descrita por Pablo Helguera (2011).*

**Palavras Chave:** *Processos artísticos colaborativos, anarquismo, pensamento libertário, autogestão, interdisciplinariedade.*

**Abstract:** *Collaborative artistic processes dialogue with the issue of self-management and generate questions about the authorship of the work, about the procedural form and its interdisciplinary dimension. A reading about the collaborative artistic process from the link with libertarian reflections provides other keys to reading, such as its potency as a process of cultural hybridization or a means of social transformation. Therefore, this work aims to reflect on collaborative artistic processes and their approximations with the*

---

<sup>1</sup> Professor EBTT no campus de Palmas da UFTPR, doutorando em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal Tecnológica do Paraná.

*debates relevant to the libertarian ideology through the definition of how collaborative artistic processes, from the survey of the differences between the collaboration proposals in the works of Donald Judd and John Cage, present in the survey carried out by Allan Antliff (2015) to the socially engaged art described by Pablo Helguera (2011).*

**Keywords:** *Collaborative artistic processes, anarchism, libertarian thinking, self-management, interdisciplinarity*

## 1.Introdução

Esta pesquisa tem como propósito tecer reflexões sobre as práticas artísticas colaborativas e suas aproximações com os debates pertinentes ao ideário libertário, é um recorte de uma pesquisa maior que compõe a tese de doutoramento do autor. Em virtude de introduzir sobre as práticas artísticas colaborativas, a pesquisa primeiro delimita a perspectiva libertária sobre a colaboração, para então observar como artistas imbuídos do sentimento antiautoritário flexionaram e flexionam o papel da autoria em processos artísticos colaborativos que se propõem autogestionários, que consequente aponta sobre o foco sobre a ação no tempo presente e enfatizam a relação processual constitutiva da obra em desfavor da prática artística como produção e exposição de objetos de natureza contemplativa e, por fim, possibilitam propostas de natureza interdisciplinar enquanto prática artística.

Nesse sentido, cabe deixar claro o que corresponde aos princípios libertários adotados ou atribuídos aos artistas aqui levantados. Entende-se como libertária a associação ao ideário anarquista que, em suma, possui natureza aberta e não doutrinária que objetiva a supressão de hierarquias. Objetivo este que transparece no combate e recusa às diversas formas de autoritarismo. O anarquista Sébastien Faure, quando compôs sua enciclopédia anarquista no século XIX, apresentou o ponto de união entre as diversas correntes anarquistas: “a negação do princípio da Autoridade nas organizações sociais e o ódio a tudo que origina instituições baseadas nesse princípio” (FAURE, 2019, p. 66).

Porém, o anarquismo apresenta diferentes ramificações que, por vezes, distorcem e contrapõem seus princípios basilares, casos de movimentos que se apropriam da alcunha libertária em favor da propriedade privada, do poder do Estado e, ou, da competitividade

capitalista<sup>2</sup>. Esses movimentos são aqui ignorados devido estarem perpendiculares com as próprias bases anarquistas e esta pesquisa pretende manter o caminho do que o primeiro autointitulado anarquista, Joseph Proudhon, lançou ao afirmar que “propriedade é um roubo<sup>3</sup>” e que outros, como Piotr Kropotkin, afirmaram como a solidariedade e a ajuda mútua possuem maior potência que a competição como princípio civilizatório<sup>4</sup>. Assim, este trabalho aborda a questão libertária de forma intrinsecamente vinculada às perspectivas do anarquismo socialista, paulatinamente referido conforme associação voluntária dos próprios artistas citados ou por associação atribuída pela constituição dos seus argumentos em linha análoga.

Para tanto, a argumentação levanta os vínculos entre os processos artísticos colaborativos e as perspectivas libertárias a partir do recorte da colaboração. Nesse sentido, parte dos argumentos de Allan Antliff (2015) sobre John Cage para tratar, em conjunto com o conceito de autogestão anarquista, como os artistas flexionam o papel do controle semântico da obra pelo autor nos processos artísticos colaborativos. Desta maneira, este trabalho busca orientar uma leitura sobre o processo artístico colaborativo por meio da compreensão do vínculo com reflexões libertárias e em como esse vínculo oferece aberturas significativas na produção, recepção e no tráfego simbólico e material das produções artísticas.

Diante disso, esta pesquisa busca instrumentalizar futuras abordagens sobre os processos artísticos colaborativos que os considerem como formas artísticas constituídas como uma forma de ação consciente, como as que coabitam e interagem com outras formas representativas de arte e que se vinculam a um ideário que trata as dimensões éticas e políticas de forma intrínseca. Estas abordagens possibilitam investigar essas formas artísticas como processos elaborados por meio de confluências culturais dadas por formas

---

<sup>2</sup> Na segunda metade do século 20, o anarquismo foi assimilado até nas universidades, por meio variadas encenações dirigidas a adequar e escolarizar sua existência no interior de métodos ou programas políticos e científicos. Ele serviu ao uso e abuso de liberais e marxistas, fornecendo matérias para a obtenção de títulos acadêmicos; foi reduzido a um pensamento social simplório e a uma prática política elementar, relacionados à infância da classe operária. Contudo, depois do fracasso do socialismo autoritário e das sucessivas crises do capitalismo, curiosamente as tentativas de apropriação do libertarismo não cessaram, e assim apareceram as modorrentas criaturas chamadas marxismo libertário e anarco-capitalismo (AUGUSTO, PASSETTI, 2008, p.9)

<sup>3</sup> PROUDHON, Pierre - Joseph. **A Propriedade é um roubo**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 2014.

<sup>4</sup> KROPOTKIN, Piotr. **Ajuda Mútua: um fator de evolução**. Trad. Waldir Azevedo Jr. São Sebastião: A Senhora Editora, 2019.

heterogêneas, o que oferece base para a compreensão sobre a correlação de forças que ocorre entre as partes autoras, suas respectivas particularidades e expectativas nas práticas artísticas colaborativas.

## 2. A questão colaborativa.

Escolher tratar sobre processos artísticos colaborativos implica em considerar formas expressivas que se mostram diferentes das produzidas por um artista que trabalha de forma particularizada em seu atelier, realizando um processo intimista de composição. Esse modelo conservador vem sendo destituído desde quando o pensador poeta Charles Baudelaire<sup>5</sup>, por meio dos seus escritos<sup>6</sup> e influência direta, levou pintores como Gustave Courbet<sup>7</sup> a sair dos seus estúdios e pintar ao ar livre. Bem como a pintura, que sofreu significativas mudanças por esse movimento sobre o ambiente de trabalho (que culminou nas práticas impressionistas), considerar que uma obra possa ser realizada de forma colaborativa pode provocar o desarranjo em questões convencionalmente dadas como primordiais.

Não que nas formas burguesas da arte, dadas desde o renascimento, não empregassem processos colaborativos. Na verdade, a colaboração ocorria de forma corriqueira; estava presente nos trabalhos coletivos dos executores das reproduções em metal fundido de esculturas e na transição dos modelos em argila para as pedras, muitas vezes presentes nos ateliês de pintura, no trabalho dos auxiliares que realizavam, por meio de técnicas artesanais, a confecção das matérias primas, como tintas e suportes e, eventualmente, davam pinceladas de acordo com a necessidade do artista. A gravura é uma forma artística que historicamente se apresenta como colaborativa; devido também a distinção de ofício entre o gravurista e o impressor, o trabalho de produção das séries

---

<sup>5</sup> Charles Baudelaire (Paris, 1821-1867): literário, boêmio, poeta e teórico da arte francês, tinha proximidade com muitos artistas visuais e escritores, no qual influenciou movimentos como o simbolismo, o realismo e o próprio impressionismo.

<sup>6</sup> Dentre seus textos, o que mostra de forma mais evidente a necessidade de outros modelos de artistas é o Pintor da Vida moderna, onde realiza apologia ao modelo personificado pelo artista Constantin Guys e seu trabalho. Esse modelo consistia em uma artista não descendente dos círculos formativos formais, que desenvolvia práticas experimentais *in loco*, ou seja, fora do atelier, que imediatamente rompe com os processos de montagem na composição da imagem devido ao imediatismo do mundo natural e com o tecnicismo por conta da necessidade de velocidade de execução.

<sup>7</sup> Gustave Courbet (1819-1877): Pintor realista francês também conhecido no meio libertário por integrar a Comuna de Paris como Secretário de Cultura e propor a derrubada de monumentos monárquicos.

geralmente dependia de uma ação coletiva. Até as formas modernas como a fotografia e o vídeo sempre consideraram a colaboração, principalmente nos trabalhos de pós produção. Ainda assim, a colaboração sempre foi natural em propostas de grandes dimensões, desde a execução de projetos arquitetônicos (lembra-se que a arquitetura estava disposta no bojo das belas artes até recentemente) até a execução de músicas, teatros, filmes, etc... Desta forma, a colaboração é, historicamente, parte da tradição das formas de fazer artístico, da técnica e tecnologias executoras das artes. Ou seja, o horizonte colaborativo não é estranho às formas de arte tradicionais quando se refere à execução, pois na execução a colaboração está vinculada às hierarquias onde o artista está disposto como compositor da obra e os colaboradores enquanto executores mecânicos da obra ou de parte dela.

Porém, a discussão sobre a colaboração a partir de uma suposta ordem hierárquica toma outros contornos quando abordada dentro do campo libertário e esses novos contornos, desenvolvidos principalmente nas discussões sobre a ética aplicada ao trabalho coletivo, possibilitam alterar perspectivas sobre o fazer artístico. O ideário anarquista que compõe o campo libertário pressupõe a concepção de formas de produção “com formas de relacionamento entre indivíduos organizadas a partir de concepções éticas não utilitárias”, e desde seu início preza “pelo desenvolvimento tecnológico que estivesse de acordo com os valores de apoio mútuo e da liberdade” (CARVALHO e LIMA, 2018, p. 1). Logo, não é a colaboração em si que poderia impor mudanças nas formas de fazer artístico, mas sim, a colaboração quando vista na perspectiva libertária.

No anarquismo, a compreensão sobre duas formas de colaboração é discutida no âmbito do trabalho: uma forma de heterogestão e sua antítese, a autogestão. Os pesquisadores que se dedicam às reflexões do campo libertário Alysson Carvalho e Nabylla Lima (2018), ao abordarem sobre o tema, afirmam:

Em termos gerais, a autogestão é a oposição ao modelo organizativo capitalista essencial: a heterogestão. A essência da heterogestão é a dualidade presente na cisão entre o que gere e o que é gerido. Neste princípio organiza-se uma hierarquia estabelecida de lugares separados entre os planejadores, organizadores e comandantes de um lado e de outro, abaixo deles, são aglutinados os executores. Dessa forma, em sistemas heterogeridos os verdadeiros executores de ação ficam reduzidos à uma função única. (CARVALHO, LIMA, 2018, p.3).

Desta forma, considerando práticas artísticas coletivas, a forma tradicional de colaboração (onde o artista se impõe hierarquicamente como criador junto a seus executores) é coerente com uma estruturação liberal do trabalho coletivo e também da disposição liberal da função social do artista, e se constitui de forma análoga à heterogestão. Porém, o que ocorre quando uma prática artística colaborativa busca se estabelecer enquanto autogestionária? E, por consequência, quando imbuída de um sentimento anti hierárquico, a colaboração passa a ser considerada na constituição de sentido da obra e não apenas na sua execução?

## 2.1. Processos artísticos colaborativos e a autogestão.

Um exemplo de experimentação artística que responde essas questões é levantada pelo historiador da arte anarquista Allan Antliff (2015) que, quando publicou o texto intitulado *Situando a Liberdade: Jackson Mac Low, John Cage e Donald Judd* (*Situating Freedom Jackson Mac Low, John Cage, and Donald Judd*, 2015), argumentou como o anti autoritarismo “abriu muitas direções novas na arte e inspirou alguns dos mais significativos trabalhos da história do modernismo (ANTLIFF, 2015, p.28)”. Em seu texto, Antliff desencadeia uma cronologia de artistas e trabalhos artísticos permeados pelo sentimento antiautoritário nos Estados Unidos durante o século XX, onde aborda obras como a de John Cage, que traz em seu cerne a discussão sobre a supressão das hierarquias entre artistas e seus colaboradores.

A obra de John Cage é propícia para o entendimento da questão autoral e estrutural da obra artística por experimentar processos que evocaram a autogestão. Especificamente, Antliff apresenta a composição 4’33” de Cage: uma composição musical em que o músico executor (David Tudor, pianista e compositor estadunidense, 1926 -1996) perpassa o período que dá nome à obra em silêncio, tempo este então ocupado pelos sons do ambiente. O tempo, como elemento que cumpre a função de recorte da realidade que delimita a obra musical (assim como a função da moldura na pintura com relação ao espaço), foi definido pelo jogo de dados, dando ao acaso uma importância considerável desde o início do processo. Antliff apresenta a obra de Cage evidenciando que o processo de significação ocorria coletivamente “e isso foi o conteúdo da composição, a qual a plateia impregnou de sentido” (ARONSON apud ANTLIFF, 2015, p. 41,42), o tempo transcorrido (a questão do tempo, especificamente, será retomada mais à frente).

Para Antliff, a possibilidade de uma obra que tem como radical a não intencionalidade da parte do artista advém da reflexão de cunho libertária que traz em si “o imperativo dos meios - fins do anarquismo pacifista”, porém, “culmina com a despersonalização da obra de arte de modo a abri-la à livre atuação dos outros” (ANTLIFF, 2015, p. 42). Da afirmação de Antliff, é relevante considerar onde se situa o que é disposto como imperativos dos meios – fins do anarquismo pacifista e em que medida realmente ocorre o processo de despersonalização da obra de arte.

No caso dos meios e fins do anarquismo pacifista, Antliff se refere à associação de Cage (e, no caso do texto, em diálogo com o artista Jackson Mac Low<sup>8</sup>, dispostos como descendentes de ideais que remontam à Kenneth Patchen<sup>9</sup>) como pertencentes a uma linha do pensamento libertário não violenta, vinculada principalmente à crítica sobre a participação e protagonismo bélico dos EUA e suas consequências. Nos argumentos de Antliff, tal posicionamento anarco-pacifista dispõe de uma ética individualizada, onde processos não devem implicar em coerção ou propósito persuasivo (crítica maior de Antliff à Patchen), em favor de “fluxos ininterruptos baseados na atividade livre” e prossegue tratando sobre o fazer artístico como ativismo social, que perpassa participação não hierárquica de terceiros em processos (ANTLIFF, 2015, p.29). Aí reside o ponto de relevância para a discussão aqui proposta: a correlação de poder no controle semântico em processos artísticos colaborativos, autogestionários, imbricados diretamente no que Antliff trata como despersonalização da obra de arte.

Considerando a urgência das escolhas do meio e a condição do artista nas práticas coletivas, é relevante lembrar que Cage além de se definir como anarquista pacifista, também se definia como músico: o que traz consequências quando se discute processos coletivos e colaborativos. Na música, em suas formas convencionalmente tradicionais, a constituição da obra se dá de forma coletiva não igualitária, vide os casos onde o compositor perpassa em código uma obra a ser executada por terceiros e os instrumentistas, disciplinados pela partitura executam a peça. Enquanto músico anarquista,

---

<sup>8</sup> Jackson Mac Low (1922-2004): poeta, compositor e artista multimídia estadunidense. Foi fundador do grupo de artistas vanguardistas intitulado FLUXUS e corroborou ativamente na constituição de poéticas participacionistas/colaborativas.

<sup>9</sup> Kenneth Patchen (1911-1972): poeta e desenhista, que fez diversas associações do seu trabalho com o Jazz (forma musical que permite amplo debate por dispor o músico anarquista em perspectiva de liberdade compositiva). Anarquista pacifista, paradoxalmente, conforme Antliff (ANTLIFF, 2015, p.33-35), embutia em sua poesia seus argumentos anti- guerra, adotando postura persuasiva.

Cage escolhe seus meios de forma que opera sua música em um processo constitutivo de sentido socializado e não sumariamente organizado hierarquicamente na relação compositor – instrumentista(s) – plateia - ambiente.

Desta forma, sobre a chamada “despersonalização da obra de arte” há o que se discutir sobre como ocorre no processo de inclusão do público na determinação de sentido, o que é crucial nos processos artísticos colaborativos. Nesse sentido, Antliff possibilita maior reflexão para o entendimento da questão autoral nas práticas artísticas colaborativas quando, dentro do bojo libertário, inclui o trabalho do artista minimalista Donald Judd. Sobre o artista, Antliff argumenta que o mesmo compartilha da perspectiva da “abordagem anarquista ao ativismo social, que é configurado não hierarquicamente enquanto processo criativo” (ANTLIFF, 2014, p. 29), porém essa afirmação merece cuidado.

O cuidado é necessário, pois a ideia de processo criativo na produção artística de Judd não consideravam o abandono das hierarquias comuns aos processos de heterogestão. Como consta o relato:

*Dando continuidade al proceso creativo, Judd elaboraría toda una serie de planos de taller para dar las instrucciones precisas en la construcción de esos diseños, que encargaba a talleres como Berstein Brothers, con quien trabajó en la mayoría de sus obras. El hecho de recurrir a esos nuevos materiales y técnicas industriales, delegando la fabricación y montaje a empresas externas, hacía necesario especificar toda una serie de pautas y detalles constructivos, que no dejaran lugar a dudas sobre la materialización de sus obras. (LLAMAZARES; JULAR e HERNÁNDEZ, 2019, p.93.)<sup>10</sup>.*

Em consequência, fica claro que o processo constitutivo das obras de Judd se dava de forma análoga ao sistema produtivo industrial. Em uma abordagem anarquista sobre o fazer artístico, por qual motivo um artista traria voluntariamente não só a heterogestão, mas todo o sistema de trabalho industrial que mecaniza o fazer e aliena o pensar para dentro do seu processo? A resposta mais plausível corresponde à dedução que Judd não mantinha o foco sobre a autogestão no processo, a expectativa de Judd para com terceiros

---

<sup>10</sup> Tradução livre da citação: Dando continuidade ao processo criativo, Judd elaborou toda uma série de planos de oficina para dar instruções precisas para a construção desses projetos, que encomendou a oficinas como a Bernstein Brothers, com quem trabalhou na maioria de suas obras. O facto de recorrer a estes novos materiais e técnicas industriais, delegando a fabricação e montagem a empresas externas, tornou necessário especificar toda uma série de orientações e pormenores construtivos, que não deixassem margem para dúvidas quanto à concretização das suas obras (LLAMAZARES ; JULAR e HERNÁNDEZ, 2019, p.93.).

enquanto atuantes no processo constitutivo da obra não é considera-los enquanto compositores, mas como executores hierarquicamente subalternos nas suas propostas<sup>11</sup>.

Deve-se considerar que, nas produções minimalistas (advindas da radicalização abstracionista e conflitantes à contemporânea e figurativa arte pop), movimento a qual Judd se vinculava, as discussões estavam voltadas para a obra e suas relações interpretativas com o público e não favoreciam discussões sobre a abertura do controle do conteúdo semântico pelo artista; no caso de Cage, dentro das posições das formas conceituais associadas ao pensamento anarquista, esse era um caminho disponível. Antliff razoavelmente considerou o processo em Cage, a qual considerou nocivo à constituição da obra e, no caso de Judd, ignorou seu processo produtivo e deu atenção ao contato final da obra com o público e a autonomia no processo de fruição.

Nesse caso, autores de vertentes coletivistas do pensamento libertário podem contribuir em uma crítica dos processos de execução de Judd. Por exemplo, torna válido o alerta que o anarquista Errico Malatesta<sup>12</sup> aponta quando trata sobre “vias e meios”. Para Malatesta, os meios para a realização de uma ação não são arbitrários, eles dependem de uma correlação consciente entre meios e fins, bem como das circunstâncias. A escolhas dos meios não podem ser opostas às finalidades: “Quem se põe a caminho e se engana de estrada, não vai aonde quer, mas aonde conduz o caminho tomado” (MALATESTA, 2007, p. 753-754).

Na esteira desse tipo de trabalho que evidencia o processo coletivo, o professor e pesquisador Grant Kester<sup>13</sup> (2006) traz argumentos relevantes sobre práticas colaborativas mais recentes que podem contribuir nessa questão. Tendo como objetos práticas artísticas que descendem de obras como as de Cage, mas embutidas de engajamento social no final da década de 1990 e a primeira década dos anos dois mil, Kester afirma que há um paradigma convencional referente à exclusividade do domínio semântico ao artista que não se aplica ao formato das obras constituídas colaborativamente. Para Kester, esse domínio é próprio do regime de uma teoria da arte orientada para análise de objetos e imagens frutos de uma “única inteligência criativa”, onde a obra é produzida para ser apresentada a um

---

11

<sup>12</sup> Errico Malatesta (1853-1932): teórico e militante anarquista italiano.

<sup>13</sup> Grant Kester (é professor associado de história da arte da Universidade da Califórnia. Pesquisa e escreve sobre poéticas colaborativas e suas implicações políticas.

espectador à posteriori (o que cabe perfeitamente na obra de Judd). Nesse caso, o autor assume uma relação ativa de comando enquanto o espectador assume uma posição “que não pode exercitar efeito substantivo real sobre a forma ou estrutura do trabalho”. Por outro viés, os processos artísticos colaborativos oferecem uma natureza diversa que exigem a compreensão processual de uma interação coletiva (KESTER, 2006, p. 11-15). Outros autores mais recentes se alinham às posições de Kester como, por exemplo, o artista e pesquisador Pablo Helguera<sup>14</sup> que traça, a partir das formas artísticas coletivas e colaborativas, o que chama de arte socialmente engajada (*socially engaged art*). Nos argumentos de Helguera resiste as questões já apontadas nas obras de Cage e fica claro o desprendimento da função social do artista (que ele dispõe como “moderno e pós moderno”) em favor das práticas artísticas colaborativas.

Helguera(2011) afirma:

Esse novo termo, pela primeira vez, exclui a referência explícita ao fazer arte. Seu antecessor imediato, a “estética relacional”, mantém o conceito em seu princípio principal: a estética (que, ironicamente, faz referência a valores tradicionais; ou seja, a beleza, em vez de “arte”). A exclusão do termo “arte” coincide com o crescente desconforto global em relação a suas conotações. A “prática social” evita fazer alusões ao papel moderno do artista (como um visionário iluminado) e à sua versão pós-moderna (que é a do artista como um ser crítico e autoconsciente). Esse termo, pelo contrário, democratiza a construção, tornando o artista um indivíduo cuja peculiaridade é trabalhar com a sociedade com profissionalismo. (HELGUERA, 2011, p.35).

No caminho argumentativo de Kester e Helguera com relação aos processos artísticos colaborativos, bem como todo o bojo de práticas que partem da arte conceitual e resultam em propostas de arte colaborativa há a exigência de considerar uma outra chave de debate sobre arte que extrapolam as definições constituintes das práticas artísticas advindas da concepção burguesa de arte e que considerem o processual da obra que existe enquanto ação. Mas não é apenas isso: é mais uma vez trazer à baila a tensão da relação entre arte e vida determinada por uma forma moderna e ocidental de pensamento, a considerar chaves de discussão que considerem possíveis outras perspectivas sobre o

---

<sup>14</sup> Pablo Helguera (1971) é um pesquisador, crítico e curador mexicano que tem como objeto a arte socialmente engajada e suas implicações. Atualmente atua como diretor do Adult and Academic Programs do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Integra um grupo de pesquisadores e artistas que operam a partir destas práticas colaborativas e incluem Claire Bishop, Tom Finkelpearl, Grant Kester, Miwon Kwon e Shannon Jackson, entre outros (HELGUERA, 2011, p.25).

processo autoral, que o considerem em favor de práticas coletivas que possam estar vinculados a processos educacionais, imbricados com movimentos populares (organizados ou não) ou com o terceiro setor, ou seja, a tomada interdisciplinar de práticas profissionais que assumem um compromisso coletivo/social de engajamento por meio desse tipo de fazer artístico.

O ideário libertário traz especial atenção a esse assunto. O pensador anarquista Daniel Guerín (2005) aponta como anarquistas históricos como Joseph Proudhon e Elisee Reclus já discutiam a rejeição à todas e quaisquer “pessoas oficiais” (Proudon nominou os filósofos, padres, magistrados, acadêmicos, jornalistas, parlamentares, etc... e Reclus os condensou na categoria de “cavalheiros abastados”, “e os considerava “cortesãos dos imperadores”), constituições elaboradas que perpetuavam o distanciamento da condição coletiva, mantinham privilégios e condições desiguais (GUERÍN, 2005).

A dissolução da formatação disciplinar da função social do artista, de modo a desmistificar uma hierarquia do trabalho e refletir sobre processos criativos socializados transparecem no apelo interdisciplinar de Kester e Helguera onde, ao contrapor as convenções à natureza, possibilita refletir a arte como um atributo humano e não como atribuição de alguns indivíduos (“abençoados com algum dom” ou privilegiados com o talento, com sorte ou redentores de recursos).

## **2.2. Consequências da autogestão nos processos artísticos colaborativos.**

Disposto que os processos artísticos colaborativos, quando almejam o fazer de forma coletiva e autogestionária, exigem repensar questões caras ao campo das artes visuais, como o caso da autoria, vê-se enquanto horizonte a ampliação dessa reflexão para mais duas questões: o processo como obra e a disposição interdisciplinar.

Sobre o processo como obra, é justamente na “compreensão processual de uma interação coletiva” que a perspectiva da obra enquanto ação prática e não como objeto se desvela. Considerar uma obra enquanto ação exige rememorar da dimensão temporal do acontecimento e nesse sentido há profunda associação ao pensamento libertário, pois, “os anarquistas fazem da sua vida uma experimentação de liberdades” e buscam “dar-lhe formas no presente e não se contentam em idealizações; ao contrário, combatem-nas” (AUGUSTO e PASSETTI, 2008, p. 12).

A adesão às reflexões libertárias permite tratar a arte enquanto ação no tempo presente, *locus* de um imperativo ético cotidiano, imediato e prático. É no campo da ação em si que se consolidam expressões das estratégias anarquistas, como a ação direta, o protesto permanente e a participação ativa. Desta forma, tão relevante quanto combater as idealizações (ponto comum com os propósitos de Judd no abstracionismo radical do minimalismo), o foco na ação no presente e não na criação de objetos como atividade fim aponta como relevante aspecto nos processos artísticos colaborativos.

A predisposição do tempo presente se demonstra quando Cage em “4’33””, ou nos artistas que trabalham com práticas presenciais (como a performance), se articulam de modo a considerar a efemeridade de suas obras e tratam das suas exposições enquanto momentos de ação em tempo presente ou compilados de registros das mais diferentes naturezas e relatórios sobre dos seus processos artísticos que já aconteceram. O próprio Cage (2006) argumenta sobre como considera a obra enquanto processo:

Muitos compositores não fazem mais estruturas musicais. Em vez disso, eles dão início a processos. Uma estrutura é como uma peça de mobília, enquanto o processo é o clima. No caso de uma mesa, o começo e o fim do todo e de cada uma de suas partes são conhecidos. No caso do clima, embora percebamos mudanças nele, não temos um conhecimento claro de seu começo e de seu final. Em um dado momento, estamos quando estamos. O momento agora (CAGE, 2006, p.333).

A perspectiva de Cage sobre o foco no processo corrobora em percurso de constituição de argumentos que balizaram diferentes formas de práticas artísticas colaborativas, nesse sentido, é relevante compreender que as práticas conceituais antecederam outras formas de práticas poéticas colaborativas, onde as questões relativas ao processo artístico colaborativo passam a ser consideradas; a “escultura social” proposta por Joseph Beuys<sup>15</sup>, ou as formas relacionais apontadas por Nicolas Bourriaud<sup>16</sup> são exemplos contundentes.

---

<sup>15</sup> O artista Joseph Beuys (1921 – 1986) cunhou o termo escultura social em grande amplitude, que comporta desde o uso do corpo (e todas suas significações vinculadas) como elemento de linguagem até a condição interativa de suas performances e instalações. Para mais, recomendo Vicini, M. S. (2013). **Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa.** *ARS (São Paulo)*, 11(22), 75-97. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80657>, disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202013000200074&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202013000200074&script=sci_arttext).

Nesse sentido, Pablo Helguera (2011) realiza uma distinção entre uma prática real e simbólica. Para o autor, há uma distinção entre as propostas artísticas, onde existe uma primeira forma que, mesmo quando performática, tem como motivação operar por meio de representações simbólicas (HELGUERA, 2011, p. 37). Em contraste (baseado principalmente no conceito de ação social de Jürgen Habermas e disposições de Herbert Marcuse), Helguera afirma ser possível realizar obras no campo da ação e da coletividade, que impactam “a esfera pública de maneira profunda e significativa. Por conta disso, em Helguera, uma arte socialmente engajada tem seu objeto na interação social” (HELGUERA, 2011, p. 37).

Essa dimensão da ação deixa claro que os exemplos de Cage ou as argumentações de Helguera demonstram como o espaço interdisciplinar como lócus produtivo sobre os processos artísticos colaborativos extrapolam as formas de trabalho historicamente associadas aos processos produtivos das artes visuais. Em razão disso, Helguera (2011) afirma que a arte socialmente engajada “trabalha na relação com sujeitos e problemas que, normalmente, pertencem a outras disciplinas, movendo-os temporariamente para um espaço de ambiguidade”. Para o autor essas práticas artísticas estão posicionadas “de maneira inexacta” em que o papel individual do artista é minimizado e a arte se encontra especificamente em confronto com a estrutura do mercado capitalista do mundo da arte” (HELGUERA, 2011, p. 36).

### 3. Conclusão

Por fim, cabe afirmar que a reflexão sobre os processos artísticos colaborativos, quando tratadas a partir de reflexões libertárias, oferecem vasto campo de análise, que parte desde a compreensão dessas práticas aliadas a processos emancipatórios e anticoloniais. Da mesma forma, possibilita a compreensão destas formas de fazer enquanto possibilidade produtiva paralela das outras práticas artísticas.

---

<sup>16</sup> O crítico e curador Nicolas Bourriaud (1965) cunha o termo estética relacional: uma teoria da forma com base no materialismo aleatório aplicada a obras que se constituem como interstício social (BOURRIAUD, 2009, p.15-29). A associação da teoria de Bourriaud com valores pós estruturalistas colocam em questão o fazer artístico enquanto ação política, o que vem de encontro com o debate sobre o domínio semântico da obra e o papel da autoria, ponto chave da abordagem de Grant Kester (KESTER, 2006).

De outra forma, a perspectiva libertária exige o papel construtivo da arte, o que impõe às práticas de vanguarda a recusa da posição intelectualizada e elitista para sua ação em prol da transformação social. Para a arte contemporânea, essa é uma posição que muitas vezes exige recusa dos seus espaços institucionais de legitimação da arte em favor de uma imersão em espaços coletivos e suas especificidades.

Nesse sentido, considerando abertura do campo teórico para a filosofia, cabe a reflexão a partir das discussões sobre representação pertinente a pensadores como Michel Foucault, principalmente quando discutido processos de governabilidade e normatizações. Mais a fundo nesse caminho, se torna possível o uso da discussão sobre os processos de performatividade e desobediência no campo social enquanto processos artísticos colaborativos independentes dos processos de legitimação institucionais comuns à arte.

#### 4.Referências

ANTLIFF, Allan. **Situando a Liberdade em Jackson Mac Low, John Cage, e Donald Judd**. *Ecopolítica*, 11: jan-abr, 2015, pp. 28-47. Acessado em 24 de outubro de 2020 no endereço eletrônico: <https://revistas.pucsp.br/ecopolitica/article/view/23546>

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAGE, John. O Futuro da Música. In. COTRIN, Cecília. FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Tradução: Pedro Süsekind...et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CARVALHO, Allysson Eduardo; LIMA, Nabylla. **Para Além da Autogestão: a construção de uma subjetividade solidária no movimento anarquista**. IN: CONGRESSO DE PESQUISADORES DE ECONOMIA SOLIDÁRIA, 2, 2018, São Carlos. Anais. São Carlos: Diagrama Editorial, 2015. Disponível em <<http://conpes.ufscar.br/anais>>. Acesso em: 02/08/2022.

GUERÍN, Daniel. **Anarchism: from theory to practice**. New York: Montly Review Press, 2009. Disponível em: <<https://files.libcom.org/files/Anarchism,%20From%20Theory%20to%20Practice%20-%20Daniel%20Guerin.pdf>>. Acesso em: 10/08/2022.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art, a materials and techniques handbook**. Livro digital. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Organizadores). **Pedagogia do Campo Expandido**. Tradução de Camila Pasquetti...et al. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In. COTRIN, Cecília. FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Tradução: Pedro Süsekind...et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KESTER, Grant. Colaboração, Arte e Subculturas. In. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **CADERNO VIDEOBRASIL**. Vol.2 N2. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006.

LLAMAZARES, Pablo; JULAR, Jorge E.; HERNÁNDEZ, Fernando. **Arte e Industria: reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd**. IN: International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019, vol. 2, pp. 87-97. Disponível em <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45265>>. Acesso em: 02/08/2022.

MALATESTA, Errico. **Escritos Revolucionários**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coêlho, Versão Digital: Ed. Hedra. São Paulo: Editora Hedra, 2008.