

TRANSPORTE COLETIVO: PRÁTICAS COLABORATIVAS E DESCONSTRUÇÃO DE MITOS¹

Luiz Sérgio de Oliveira / Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Este texto busca refletir sobre o processo de formação do artista na contemporaneidade, em especial aquele artista que tem sua atenção voltada para as práticas colaborativas na arte. Para tanto, recorre-se ao projeto *Transporte Coletivo*, experiência realizada em 2014 por estudantes do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, de maneira a enfrentar um debate que se prolifera no cenário contemporâneo da arte envolvendo questões como a autoria partilhada nas práticas colaborativas, as incertezas da formação do artista diante de práticas de arte que se afastam das tradições das belas artes, além do debate em torno do lugar e da função do professor em cenários de arte que pretendem deflagrar efetiva cooperação e participação entre estudantes.

PALAVRAS-CHAVE

práticas colaborativas; formação do artista; função do professor.

ABSTRACT

This text aims to discuss on the process of education of the artist, especially the one that has their attention directed to collaborative practices in art. For that, it makes use of the project named *Transporte Coletivo*, experiment carried out in 2014 by students of the undergraduate course in Arts of Universidade Federal Fluminense, Niterói, in order to deal with the debate that proliferates in contemporary art scene, concerning questions such as the shared authorship in collaborative practices, the uncertainties about the education of the artist in face of practices of art that deflect themselves from fine arts traditions, in addition to the debate around the place and the role of the professor in art scenarios that are intended to trigger effective cooperation and participation among students.

KEYWORDS

collaborative practices; education of the artist; the role of the professor.

1

Desdobramentos da arte já nem tão recentes sugerem que o artista plástico ou visual seja visto, e que veja a si mesmo, simplesmente como artista. Isso retira desse artista certa fixidez identitária associada aos meios expressivos – pintor, escultor, gravador etc. –, facultando-lhe, ao contrário, o trânsito por possibilidades e práticas do fazer artístico, conforme apontado por Allan Kaprow ainda em 1958.² No entanto, independentemente se pintor, escultor, gravador ou simplesmente artista, algo que parece resistir é a construção, suficientemente naturalizada, que induz esse artista – ou pintor, escultor, gravador – a assumir que sua arte se concentra em seu próprio mundo, no mundo do artista, em seu universo privado povoado por suas verdades, seus sonhos, suas dúvidas e angústias. Um mundo fechado e atado aos interesses próprios do artista, centrado na figura do artista.

O mito da arte como um universo egocentrado, tendo o artista como eixo, parece resistir mesmo às investidas recentes de práticas colaborativas que tentam reorganizar o campo político da arte, introduzindo debates acerca das questões das autorias partilhadas, da desapareição ou do desprestígio do objeto artístico, da valorização dos processos de criação coletiva em projetos de encontro e de trocas, entre outras questões de relevância para a produção de arte na contemporaneidade.

2

O enfrentamento promovido pelas práticas colaborativas às assunções e verdades que dominam o sistema de arte são capazes de fomentar assertivas, até certo ponto enganosas, como aquela que assevera a instauração de novos paradigmas no fazer artístico, justificada como derivação de certa euforia e do desejo de reversão de um sistema de arte formado sobre fundamentos elitistas e excludentes. No entanto, o poder e os interesses representados na constituição e no funcionamento do sistema de arte não se deixam abalar, mesmo quando essas investidas partem de práticas identificadas como o que há de mais avançado na atualidade da arte, tidas como vanguarda do contemporâneo por Claire Bishop.

Essas práticas colaborativas se instauram em um universo paralelo ao *mainstream*, percebendo à distância o poder de desconfiança e de desqualificação exercido pelo

sistema de arte mais consolidado, ao mesmo tempo em que esse mesmo sistema recorre aos seus mecanismos de sedução para atrair e incorporar alguns artistas ao *mainstream*, revigorando-o com sua arte e sua atitude postivamente contestatória. As possibilidades de eleição e cooptação pelo sistema parecem minar a coesão de coletivos, transformados em híbridos de experiências colaborativas – marcadas por estruturas horizontalizantes – cujas ações são conduzidas por indivíduos ciosos e obcecados pela prevalência de suas individualidades.

3

Em outras artes – música, dança, teatro, cinema, como exemplos – o fazer artístico somente raramente se distancia do caráter coletivo, enfatizando-se a inevitabilidade da participação de muitos; somente em condições muito especiais e extremamente autorais, essa realidade de parcerias e colaborações é abandonada ou suprimida. Nas artes visuais, no entanto, um mito foi criado em torno da exploração do sujeito artista como ser individualizado e singularizado no mundo, depositário de uma percepção invulgar que lhe faz avançar no território do sensível em seu processo de encantamento do mundo.

No cenário das artes visuais, mesmo quando o artista se faz rodear por assistentes, que em alguns casos podem somar às dezenas para o atendimento de demandas do mercado (convites e encomendas de instituições, de bienais e de colecionadores), mesmo nesses casos o artista parece inevitavelmente isolado, como se o isolamento fosse condição para o afloramento da verdadeira criação artística. Mesmo quando cercado por assistentes e por outros profissionais em seus ateliês ou estúdios, caberá sempre ao artista a decisão – final e isolada – sobre o produto de sua arte, garantia estampada em sua assinatura.

4

Essa exacerbação do sujeito e a ênfase no atendimento de necessidades pessoais, embora se constitua como uma tradição no território romântico da arte, não é fenômeno exclusivo da arte nas sociedades contemporâneas. Nas últimas décadas, temos assistido a mudanças nos padrões de comportamento e de consumo das sociedades urbanas que aliam noções de mobilidade e de privacidade, resultando

na saturação das individualidades: o telefone móvel, no lugar do telefone fixo que outrora atendia pequenas comunidades; o *laptop* como substituto do computador compartilhado no ambiente familiar ou no âmbito do trabalho; o fone de ouvido, enclausurando cada um sobre si mesmo, esquivando-nos do encontro direto com as coisas do mundo.

5

No campo da arte, o mito do artista parece (re)afirmar que tudo gira em torno de sua personalidade e de suas verdades, instaurando enigmas que pareiam os mistérios do ovo e da galinha: o indivíduo se faz artista como consequência de uma crença profunda em sua individualidade e em sua percepção singular do mundo ou, ao contrário, ao se ver artista é levado a acreditar que possui uma visão singular do mundo à espera de ser compartilhada, passando a nisso credulamente acreditar.

Seja lá como for, a crença na preponderância das virtudes individuais e pessoais do artista e a sua indissociabilidade do fazer artístico são apontadas e estimuladas desde o processo de formação do artista, induzindo a atitudes ególatras que tentam desconhecer a relevância do mundo e das coisas do mundo ao concentrar a criação artística no mundo do artista, em suas verdades, certezas e angústias, como se apenas isso pudesse trazer sentido à arte.

6

Diante de verdades naturalizadas na representação social do artista, estabelece-se o mito de autossuficiência da arte e do artista dentro de uma noção de autonomia da arte, levando-se inevitavelmente à percepção de que a formação do artista deve ter no próprio artista seu eixo central, quando não único. Não é por outro motivo que as escolas de arte, em especial as escolas de belas artes, centram seus processos de formação nos estudos técnicos dos meios artísticos – desenho de observação, modelo vivo, estudos da forma e da cor, técnicas e materiais de pintura, gravura, escultura etc. –, sempre com o intuito de municiar esse artista em formação com o instrumental entendido como necessário para que ele possa revelar ao mundo aquilo que ele – o artista – tem a dizer mesmo desse mundo ou de outros mundos, sempre através de práticas monológicas. Essas práticas de formação parecem empenhadas

em afirmar e reafirmar que esse “algo a dizer”, território do monólogo do artista no mundo, sempre esteve no lugar no qual deve permanecer à espera de ser revelado ao mundo – o universo fechado do artista.

7

Mesmo nos cursos de arte que têm uma perspectiva diferenciada daquela empreendida pelas escolas de belas artes, cursos que procuram alternativas àquela formação do artista centrada no domínio das técnicas, dos materiais e dos meios tradicionais, mesmo esses cursos parecem ratificar o processo de formação em convergência centrada na figura do artista, sujeito em processo de (re)afirmação exponencial de sua própria individualidade. Dessa maneira, reforçam e fazem coro com teorias e mitos a enunciar que a arte está no artista, sendo nele residente permanente. Esses cursos não conseguem, nem talvez pretendam, evitar convergências que levem o artista-prisioneiro-de-si-mesmo-e-de-suas-verdades a enfrentar as implicações do desconhecimento de sua condição de ser social no mundo contemporâneo.

A formação do artista parece se completar com a dominação dos meios de expressão artística, como se se tratasse tão somente de se encontrar formas – quaisquer, e não mais aquelas identificadas com as belas artes – para a expressão de algo que estaria definido desde sempre e que carrega a visão singular do artista; como se aquilo que se tem a dizer estivesse apenas à espera de encontrar sua expressão, sendo apenas uma questão de forma, já que os conteúdos estariam previamente definidos e consolidados.

Esses cursos não conseguem se desvencilhar da armadilha que a arte se impôs no ocidente: a arte como coisa do artista, cujo florescimento somente dele depende e em torno dele se constitui, colocando os demais mortais à espera dos movimentos singulares do artista. Muitas vezes, o estranhamento diante das manifestações do artista provoca manifestações de incompreensão, expressas em jargões que parecem revelar, sintetizar e acolher a impossibilidade de entendimento e de diálogo entre artistas e não artistas. Mas arte não é isso, não é somente isso nem tampouco necessariamente isso.

8

As convergências dos processos de formação exageradamente centrada no artista aproximam cursos tidos como mais avançados daqueles dedicados à formação de artistas de acordo com cânones e dogmas das belas artes. Nos dois casos, valorizam-se exageradamente os supostos atributos do artista que têm nos mitos criados em torno da vida e da obra de grandes artistas do passado “a sua mais completa tradução”, atributos tidos como inevitáveis para o florescimento da grande arte capaz de encantar o mundo.

No entanto, a própria noção de “grande arte” parece não resistir a um escrutínio mais rigoroso, algo que seja capaz de separar o verdadeiro encantamento da arte de interesses de outra ordem (mercado, construção de reputações e fabricação de carreiras, relações de poder, de patrimônio etc.) que pouco ou nada tem a ver com a arte. Neste sentido, cabe lembrar que Pablo Picasso, para além dos mitos e das excentricidades que acompanham sua obra, como os recordes acumulados por suas pinturas nos leilões de arte atestam, o grande artista espanhol do século XX se fez extraordinário pela torcedura que promoveu na história da pintura nos anos 1910.

9

Tanto os cursos de belas artes como aqueles arejados pelas práticas da arte contemporânea parecem enfatizar um cenário de isolamento do artista e do campo da arte nas sociedades contemporâneas. Tanto para uns como para os outros, a arte se circunscreve em um território próprio e autônomo, como se a autonomia fosse parte da natureza da arte, como se as coisas do mundo mundano apenas tangenciassem o mundo da arte. Apesar disso, reconhece-se que a arte não acontece no vácuo, aceitando-se o mundo como plano de fundo para sua instauração. No entanto, esse plano parece invariavelmente muito distante, sendo destituído de sua potência quando observado e apreendido pelo artista.

É verdade que esse cenário tem mudado; não se pode dizer que a produção de arte tenha atravessado incólume as sucessivas tentativas das vanguardas históricas do início do século XX, das neovanguardas³ e da geovanguarda⁴ em passados mais recentes. No entanto, permanecem muitas dúvidas do quanto essas mudanças na

dinâmica da arte têm afetado a formação do artista e os currículos das escolas de arte. Ou, posto de outra maneira, como as escolas, faculdades e institutos de arte têm respondido a essa nova realidade da arte: têm-se promovido algum redirecionamento no processo de formação do artista? Alguma nova orientação tem iluminado os cursos de arte? Que disciplinas e áreas de conhecimento têm sido introduzidas para ajudar o artista em formação, para ajudar esse artista a que consistentemente se situe no mundo?

10

Uma experiência desenvolvida no âmbito do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2014, pode se configurar como uma oportunidade para reflexões acerca da formação do artista a partir dos questionamentos introduzidos pelas práticas colaborativas. A experiência envolveu estudantes do primeiro período do curso, estudantes recém ingressados na universidade⁵, que foram confrontados, já na chegada, por uma série de indagações e de leituras que questionavam assunções tradicionais a respeito da arte e da percepção do artista pela sociedade. Nesse universo de tensões e de desconstrução de mitos, os estudos das práticas colaborativas exerciam um papel catalisador de questionamentos e de dúvidas a respeito da categoria artista nas sociedades contemporâneas.

Esses debates em sala de aula, que tinham a figura do professor como propulsor, exerciam alguma atração e poder de sedução sobre alguns estudantes, não necessariamente em grande número, uma vez que a maioria dos estudantes parecia enfrentar dificuldades para abandonar uma postura de menor participação, em parte decorrente de experiências educacionais anteriores, em parte como consequência da própria juventude e da inexperiência diante da arte e da vida.

11

Por outro lado, o que esses debates com a turma revelavam é que, para além das discussões e dos estudos em torno dos mitos que compõem o imaginário social do artista, mitos que acabam incorporados na constituição deste sujeito em formação como artista, outro mito parece ainda mais difícil de ser enfrentado, especialmente

dentro das paredes e muros que isolam a instituição educacional como universo do saber: a autoridade do professor. Não é tarefa simples superar barreiras que apartam professores e estudantes para afirmar que todas as experiências têm seu valor – independentemente do estágio de cada um na vida, de sua percepção da vida, do mundo, das coisas do mundo –, que todas as experiências têm um valor de partilha e que devem ser trazidas para enriquecer o debate da vida e do viver. Nestes cenários em que a presença do professor parece preponderar, talvez – insistimos – como decorrência de práticas educacionais às quais os estudantes tenham estado expostos em experiências pregressas, não é tarefa simples ativar a participação de um conjunto expressivo de estudantes.

12

No entanto, o acaso – ou quase acaso – parece sempre a postos para socorrer no enfrentamento de impasses e de dificuldades, e esteve presente no curso do curso em questão. Em uma das aulas, uma quantidade expressiva de câmaras de ar de pneus de bicicletas foi trazida para a sala de maneira a que os estudantes se estimulassem a criar algo com aquele material um tanto incomum, se é que essa afirmação ainda carrega algum sentido no fazer artístico contemporâneo. A aula seguinte aconteceu com a ausência do professor, em função de compromissos de viagem, instaurando-se um universo de aula sem professor. Isso permitiu que, a partir da atuação da monitora da disciplina, se estabelecesse uma relação de maior proximidade e de intensa participação dos estudantes, talvez estimulada em parte pela ausência da figura do professor que, independentemente de seu desejo e da compreensão de seu papel quando participação e práticas colaborativas estão em debate, acaba por exercer uma força de convergência que parece inibir justamente aquilo que tenta deflagrar. Nesse sentido, é possível afirmar que a presença do professor, independentemente de sua atuação dentro do grupo, parecia obstruir a ativação de compromissos de participação e cooperação no seio do próprio do grupo de estudantes.

13

Dentre as várias propostas apresentadas, discutidas e aperfeiçoadas pelo grupo de estudantes em torno do uso das câmaras de ar de bicicleta, *Transporte Coletivo* foi

aquela que recebeu as respostas mais entusiasmadas. O projeto consistia na utilização de uma das câmaras de ar para acolher o número máximo de pessoas – no caso, cinco estudantes – que, assim comprimidos em um espaço bem menor que 1 m², iriam usar a câmara de ar como veículo para seu deslocamento em uma ação no espaço público.

Neste sentido, estabeleceu-se o percurso da ação entre o campus da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, e o Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio de Janeiro, instituição na qual se realizava uma atividade do curso de graduação em Artes da UFF. O percurso incluía duas longas caminhadas – a primeira no Centro de Niterói e a segunda no Centro do Rio –, além da travessia da baía de Guanabara em uma barca. A ação consumiu um tempo extremamente alongado em função das dificuldades enfrentadas no percurso, quando alguns estudantes foram praticamente arrastados pelos colegas como consequência da exiguidade do espaço partilhado.

Como era possível prever, a passagem do grupo, exprimido em uma câmara de ar, pelas ruas das duas cidades – Niterói e Rio de Janeiro – provocou descon continuidades, conforme conceito utilizado por José Luiz Kinceler para designar situações nas quais “alterações se processam na forma como o sujeito se compreende a si mesmo neste mundo”.⁶ Neste sentido, a passagem inusitada do *Transporte Coletivo* pelas ruas das duas cidades fez com que passantes interrompessem os movimentos convulsionados de seus percursos para buscar entender o que (se) passava. Neste sentido, *Transporte Coletivo* promoveu a suspensão da continuidade dos processos mentais desses habitantes da cidade, com diria Michel de Certeau, para, diante de certa perplexidade, se deixar impactar por uma experiência de arte provocada por algo estranho em seu cotidiano.

Da mesma maneira, a chegada ao Museu de Arte do Rio, lugar destinado ao acolhimento de experiências da arte, também gerou ruídos no plano institucional administrativo, quando o grupo de cinco estudantes do *Transporte Coletivo* se apresentou na recepção da instituição como um corpo e uma única identidade, ao invés de como cinco indivíduos; no plano institucional da arte, ao adentrar o auditório onde dois artistas faziam apresentações de seus respectivos trabalhos e provocar respostas e reações distintas.

14

Transporte Coletivo foi uma experiência realizada em 2014 que ajudou os estudantes envolvidos a lograr uma melhor compreensão dos questionamentos que se avultam no cenário contemporâneo da arte. Destacando alguns desses pontos, podemos citar aquele que se relaciona a um aspecto relevante para algumas práticas de caráter colaborativo: *Transporte Coletivo* potencializou a diluição da autoria pelo conjunto de estudantes /artistas que abraçaram o projeto desde sua emergência de maneira que tornou impossível identificar ou destacar autor(es) ao longo de seu processo de criação, de elaboração e de realização.

Outro ponto a merecer destaque: apesar do bem-sucedido projeto *Transporte Coletivo*, permanecem as incertezas quanto à formação do artista diante de práticas de arte que se afastam consistentemente das tradições do *mainstream*. Se por um lado, as práticas colaborativas na arte – e outras práticas contemporâneas que enfatizam as vinculações políticas da arte com as coisas do mundo mundano – sublinham a necessidade de que o processo de formação do artista seja revisto, repensado e reinventado, por outro lado parece claro que assunções do universo renitente das belas artes permanecem acolhidas no território de formação mais avançada do artista contemporâneo.

Por último, cabe indagar o lugar e o papel do professor na formação do artista na contemporaneidade, em especial em cenários que pretendam deflagrar efetiva cooperação e participação entre estudantes, de maneira a evitar que a presença e a atuação do professor, independentemente de seu desejo e posicionamento, acarrete processos de inibição e de obstrução à participação.



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
São Domingos, Niterói



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Centro, Niterói



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Terminal das barcas, Niterói



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Centro, Niterói



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Avenida Primeiro de Março, Rio de Janeiro



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Praça Mauá, Rio de Janeiro



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Portaria do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro



Transporte Coletivo [ação urbana], 2014
Entrada do Auditório do MAR, Rio de Janeiro

[Fotografias cedidas por: Daniel Moreira, Filipe Britto, Jaquie de Carvalho, Ludmylla Tavares, Luiza Magalhães, Maria Rebel e Paula Stephanie Borges]

Notas

¹ Dedicado ao amigo José Luiz Kinceler.

² Ver Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock* (KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Editado por Jeff Kelley. Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 1-10.)

³ A respeito, ver o debate desenvolvido por Hal Foster (*The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996) com Peter Bürger (*Teoria da Vanguarda*. Trad. De Ernesto Sampaio. 1. ed. Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974]).

⁴ A respeito, ver OLIVEIRA, L. S. . Vanguardas, neovanguardas, geovanguardas: os desafios metodológicos da história da arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. *Anais do V Congresso Internacional de Teoria e História de las Artes XIII Jornadas CAIA*, 2009, Buenos Aires. Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA, 2009. v. 1. p. 67-77.

-
- ⁵ O projeto *Transporte Coletivo* foi concebido e realizado pelos estudantes listados a seguir: Bárbara Perobelli, Beatriz Cohen, Bruno Torres, Celso Albuquerque, Daniel Moreira, Elisa Junger, Filipe Britto, Igor Peres, Jaquie de Carvalho, Jessica Figueiredo, Julia Vita de Carvalho, Juliane Rodrigues, Kyara Massiere, Leonardo Egito, Letícia Falcão, Lorena Tavares, Lucas Mattos, Ludmylla Tavares (monitora), Luiza Magalhães, Maria Rebel, Nathali Bispo dos Santos, Nathasha Granja, Paula Stephanie Borges e Valeska Galvão.
- ⁶ Ver KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – arte relacional em sua forma complexa”. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, p. 1789-1800. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>>.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV – Escola de Belas Artes – UFRJ (2006), cursou Mestrado em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991). Foi o Primeiro Secretário da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas na gestão 2011–2012.