



Kalinka Lorenci Mallmann

Doutoranda em Artes Visuais, ênfase em arte e tecnologia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Mestrado em artes visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes

Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/2018). Bacharel em

Artes Visuais (UFSM/2010). Integrante do LabInter/PPGART/CAL/UFSM.

Coordenadora do projeto de extensão Ativação da cultura indígena

por meio de práticas colaborativas em arte, ciência e tecnologia

(apoio LabInter, da Pró-Reitoria de Graduação e do Observatório dos

Direitos humanos da UFSM. Membro do gpc InterArtec - Grupo de

Pesquisa e Criação em Interatividade, Arte e Tecnologia (CNPq) desde

2015; foi membro do grupo de pesquisa Objeto e

multimídia (CNPq) de 2014-2018. Atua em projetos

experimentais de arte que fomentam a criação de redes colaborativas

atreladas a grupos sociais. kalinkamallmann@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6597-3925>

DNA Afetivo Kamê e Kanhru – entre a prática artística e o engajamento social

Affective Kamê and Kanhru DNA – Between art practice and social engagement

Resumo: O projeto DNA Afetivo Kamê Kanhru se torna plano de fundo para discorrermos sobre as práticas artísticas colaborativas, socialmente engajadas, as quais vem ganhando cada vez mais visualidade e destaque na arte contemporânea. Esse projeto, desenvolvido com comunidades indígenas kaingáng, promove pensarmos na colaboração, no contexto artístico, enquanto potência de transformação social. Embora o alcance desses resultados seja discreto, não deixam de reverberar experiências positivas na trajetória de quem está envolvido.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte socialmente engajada; Prática artística colaborativa.

Abstract: *The Affective DNA Kamê Kanhru project is background for discussing collaborative, socially engaged art practices, which have been gaining more and more visibility and prominence in contemporary art. This project, developed with Kaingáng indigenous communities, promotes thinking about collaboration, in the art context, as a power of social transformation. Although the scope of these results may be discreet, they do not fail to reverberate positive experiences for the trajectory of those involved.*

Keywords: *Contemporary art; Socially engaged art; Collaborative art practice.*

Atualmente, é notável uma grande abertura nas produções artísticas estabelecidas entre artistas e comunidades. Os modos relacionais humanos acabam por ser o foco principal desses projetos, que em níveis distintos, mantêm um vínculo direto com questões sociais, culturais e políticas. Assim, aponta-se a relevância para abordagens transdisciplinares sobre os fazeres colaborativos emergentes na arte contemporânea, os quais demandam um olhar diferenciado, sob novas referências e investigações críticas, a fim compreendê-los enquanto produção artística.

Nesse sentido, as práticas artísticas colaborativas realizadas nas últimas décadas proporcionaram discursos em que a dissolução da autoria individual do artista, as características transdisciplinares e o distanciamento de um objeto artístico como resultado foram intensificados. Instaurando assim, outras abordagens para se pensar em outros fazeres estéticos. Ainda, em ações colaborativas em arte, também é perceptível que as questões de ética atreladas ao meio social demonstram-se como elementos primordiais do próprio processo criativo.

E nessa perspectiva é possível considerar a arte como um campo que suporta as necessidades e as proposições de cunho político, social, cultural, uma vez que a arte vem a fornecer um espaço indefinido para experienciar, dar voz e resistir. Ao instigar a produção de narrativas nas comunidades, faz-se com que a própria comunidade se apodere do que lhe é comum, desconstruindo auto-imagens estereotipadas.

Práticas artísticas colaborativas e engajamento social

O surgimento das práticas artísticas coletivas e colaborativas, parte dos anos 60 e 70, com a atuação dos situacionistas, ativistas e grupos feministas (KESTER, 2011); (LADDAGA, 2006);

[1] O termo *emergente* se refere ao termo do livro *Estética da emergência*, de Reinaldo Laddaga (2006), que discorre a partir do esgotamento das práticas tradicionais em arte, em meio a novos processos artísticos, deslocados das instituições legitimadoras e que instauram novas formas de intercâmbio, o que requer outras abordagens críticas para se pensar em arte.

[2] O presente artigo tem como referência parcial: MALLMANN, L. Kalinka. *DNA afetivo kamê e kanhu – Prática artística colaborativa em comunidade Kaingáng*. Dissertação (Dissertação em Artes) sob orientação da prof. Dra Andréia Oliveira do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFSM. Santa Maria (RS), 2018.

(HELGUERA, 2011); (BLANCO, 2001). No entanto, é durante os anos 80 e 90 que se prolifera uma geração de coletivos emergentes¹ no campo artístico. Esses grupos intensificaram as questões de múltipla autoria, oriundas de um fazer compartilhado (KESTER, 2011). Dentre esses grupos, Grant Kester destaca os coletivos Border Art Workshops, Group material, Repo History, Guerrilla Girls, Gran Fury, Platform, Wochenklausur e Grupo Etcetera. Visto que o foco principal desses artistas estava atrelado à utilização dos espaços públicos através de ações artísticas de caráter político, permitiu-se dessa forma, uma ligação importante entre as tradições da arte conceitual, da arte pública e do ativismo. (KESTER, 2011).

Suzanne Lacy, artista do movimento feminista dos anos 90, sugeriu o termo “o novo gênero da arte pública” para designar propostas colaborativas em arte (LACY, 1995). A artista discorre sobre esse “novo gênero”, que define os trabalhos artísticos colaborativos como propostas que se apropriam “dos meios tanto tradicionais quanto alternativos com um público amplo e diversificado sobre questões de extrema relevância a estas pessoas” (LACY, 1995, p. 19). Lacy, também revela a existência de uma forma inovadora de atuação dos artistas, a qual potencializa as relações, “as estratégias sociais” e a “afetividade” (LACY, 1995, p. 20). Segundo Claire Bishop (2008, p. 146),

Esse domínio expandido de práticas atualmente é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa.

Nesse artigo², reflete-se sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidades que possuem um engajamento social como

propósito para os fazeres em arte. Para Pablo Helguera (2011), artista e crítico no contexto das práticas artísticas socialmente engajadas, toda arte à medida em que é criada para ser comunicada ou experimentada por outros, é social. Porém, afirmar que toda arte é social não dá conta para distinguir entre um objeto como uma pintura, e uma interação social que se proclama como arte, por isso a denominação de “arte socialmente engajada.” (HELGUERA, 2011).

Esses projetos colaborativos e socialmente engajados possuem em suas raízes uma real intenção de problematização e compartilhamento. E nesse sentido acredita-se que, não é possível separar essas ações artísticas de práticas sociais, culturais e ativistas. Embora essas propostas artísticas colaborativas possam atuar sob contextos culturais, políticos e sociais distintos, há um conjunto de especificidades comuns que podem ser citadas, além da transdisciplinar como:

- Trocas efetivas com a comunidade – possibilitadas por encontros informais, reuniões, oficinas, laboratórios de criação, etc.
- Autoria compartilhada – acontece principalmente por processos não hierárquicos entre artista e outros colaboradores.
- Descentralização – é possível ocorrer diversas ações em locais distintos, simultaneamente ou não, onde muitas delas são autogestionadas pelos seus colaboradores.
- Engajamento com questões sociais locais – há uma relevância ao fomento local, à sabedoria e cultura local, e ao espaço/território das comunidades.
- Tempo alargado – são práticas que necessitam de um tempo muito maior do que o compreendido em outros fazeres em arte (performances, intervenções, etc.).

[3] O LabInter é o Laboratório Interdisciplinar Interativo sob a coordenação da profa. Dra. Andréia Oliveira: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/>

[4] DNA A.K.K é a sigla para o nome do projeto: DNA Afetivo Kamê e Kanhru

- Práticas desviantes – são propostas que buscam desviar de objetivos e resultados que relacionam-se diretamente e exclusivamente com o mercado das artes. Dentre outras características que possam ser situadas é relevante perceber que, todo esse “padrão” é construído a partir da premissa de serem propostas em arte atrelada ao outro (comunidade e/ou grupos sociais) e que possuem um posicionamento ético envolvido. Fator que diferencia esses projetos de outras práticas que também possam ser compreendidas como colaborativas em relação aos fazeres (autoria) compartilhados.

DNA Afetivo kamê e kanhru

O projeto DNA Afetivo Kamê e Kanhru (2016-2020) é uma prática transdisciplinar entre a artista Kalinka Mallmann e o estudante de história Joceli Sirai Sales, que acontece de modo colaborativo com a comunidade *kaingang* Terra do Guarita, localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul (RS), Brasil. O projeto também conta com a parceria do LabInter (UFSM)³ e da Pró-reitoria de graduação da UFSM. As práticas propostas em comunidade do projeto DNA A.K.K⁴ visam ativar as marcas exogâmicas (*kamê* e *kanhru*) que dividem a sociedade *kaingang*, por meio de ações em arte que utilizam-se das tecnologias emergentes.

As ações do projeto DNA A.K.K partem da concepção de laboratórios experimentais de criação audiovisual no território da aldeia, que ativem as questões locais e permitam uma colaboração efetiva da comunidade no projeto em geral. Por meio desses encontros, foi desenvolvido um mapeamento afetivo que localiza as famílias *kamê* e as famílias *kanhru*, residentes na aldeia. Além disso, está sendo desenvolvido um jogo para Android baseado no mito *kaingang* das metades, que se encontra em processo de finalização (Figura 1).



Figura 1. Tela de início do jogo “kamê kanhru”, (2016-2020). Ilustração: Vicent Solar.

Os kaingang são povos originários que ocupam as regiões mais ao Sul do Brasil, especialmente os campos do planalto sul e as áreas de pinheirais. Atualmente, encontram-se nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Sul de São Paulo (JACODSEN, 2013). Essa população diz respeito a cerca de 30 mil indivíduos kaingáng habitando 32 terras indígenas demarcadas (JACODSEN, 2013); sendo que, no século XX, o extermínio dos povos indígenas no Brasil resultou no menor índice populacional desde o século XVI. (JÓFEJ, 2013). Nesse contexto, grande parte dos costumes culturais desses povos foram se deteriorando, porém, o artesanato produzido pelas famílias kaingang ainda é umas das fontes de subsistência dessas comunidades. Contudo, a sociedade “não indígena” por mais que conheça os formatos geométricos dos desenhos kaingang, pois eles fazem parte das cestarias comercializadas nas zonas urbanas das cidades, a maioria não sabe o fato dessas geometrias estarem “intimamente ligadas ao dualismo clânico da sociedade dos kaingáng” (JACODSEN, 2013, p. 15).

Desse modo, através dessa escrita, proponho um breve mergulho na concepção kaingang sobre a origem do mundo e de sua sociedade, dando ênfase na produção textual de indivíduos kaingang, que buscam na oralidade, passada de pais para filhos, a principal fonte de sabedoria. Sendo que essa aproximação com a cultura kaingang vem agregar reflexões concernentes a esse artigo, que promove, de certo modo, a união entre os indivíduos em um fazer colaborativo. Segundo contam os kaingang mais velhos, Deus (Topê) criou o primeiro homem no entardecer do dia, e os animais os chamaram de kamê, “pois estava sumindo o sol no horizonte e seus raios representavam linhas retas (retéj)”. Porém, esse kamê não poderia ver nada na escuridão, pois “seus olhos tinham sido abertos durante o dia”. Sendo assim, Topê criou outro indivíduo kaingang para caminhar durante a noite, que logo foi adorado pelos animais noturnos que o chamaram de kanhru, “pois tinha sido criado na luz do luar, e sendo sua marca a lua de forma arredondada (reror)”.

Cada um desses kaingang foram criados “em par”, sendo um homem e uma mulher, porém esses pares tinham afinidade de irmãos, por serem criados juntos. Ao perceberem a procriação dos animais e que o mesmo não acontecia com eles, trocaram suas irmãs, o kamê com o kanhru e desse modo aumentaram seus povos “do dia e da noite”, “ficando assim desde esse dia decidido que kamê só pode casar com kanhru, e kanhru só pode casar com kamê”, pois se um dia houver um casamento de partes iguais, a lua (kysã) e o sol (rã), transformarão todos os filhos desses casais em bichos (miso). Para alegrar o dia a dia desses kaingang, os animais os ensinaram a cantar e dançar os ritmos da floresta. Cada animal apresentou seu canto e sua dança, ao “kamê de dia” e ao “kanhru de noite”, e até hoje “os

kaingang dançam e cantam imitando os animais, seus irmãos e protetores”. Um dia, um kanhru se perdeu em sua caminhada noturna e quando o sol nasceu, acabou morrendo; bem próximo de onde ele morreu, um kamê estava brincando com seus filhos e esposa e acabou encontrando o kanhru morto e o enterrou em um buraco. Quando anoiteceu, o povo da noite foi procurar o kanhru perdido, mas não encontraram. Assim, logo que o dia amanheceu, o kamê que havia enterrado o kanhru morto foi verificar se o corpo permanecia lá. Foi então que escutou uma voz sussurrando para que cantassem e dançassem com os animais para o Tope e o kysa, para que seu espírito pudesse descansar. E então o mesmo acontece com o kamê, quando o pediram para ficar perto do buraco onde tinha morrido o kanhru, para poder avisar seus parentes. O kamê morre assim que anoitece, por não estar acostumado com a noite. Dessa forma, os kanhru que o encontraram morto, enterraram um buraco e dançaram e cantaram para que descansasse. Assim surgiu o chamado ritual do kiki, como uma “celebração” relacionada à morte.

A definição de kamê e kanhru, para os kaingáng, influencia também em suas características físicas e traços psicológicos, já que, de acordo com a lenda, esses primeiros kaingáng trilharam trajetos opostos. Assim, os kanhru têm o corpo mais fino e são de menor estatura, são inteligentes e rápidos em decisões, porém são considerados inconstantes e não persistentes; os kamês são mais robustos, com mãos e pés grandes e pensam mais lentamente, são vagarosos e ao mesmo tempo seguem com determinação tudo aquilo que iniciam (JACODSEN, 2013). Os grafismos relacionados a essas marcas, as metades (rá), são utilizados também como pintura corporal em rituais e em apresentações culturais (JACODSEN, 2013).

Lucia Fernanda Jófej, kaingang e uma das autoras do livro *Eg Rá Nossas Marcas*, relata como acontece a perpetuação dessa cultura, passada de geração após geração:

Sentamos na fogueira para comer, compartilhar experiências e ouvir os referenciais mais importantes para a nossa cultura: os velhos. A educação tradicional kaingáng acontece ao redor da fogueira, ali crescemos ouvindo os mitos de criação; aprendemos a comer e a preparar as ervas que brotavam à beira dos mananciais de água ou cresciam à sombra das matas de araucária que demarcavam nossos antigos territórios tradicionais. Ao redor do fogo, enquanto trançávamos nossos primeiros cestinhos fomos ensinadas que deveríamos respeitar a organização tradicional kaingáng, dividida em duas metades: kanhru e kamê, que cada metade tinha seus próprios valores e papéis a exercer dentro de nossas comunidades, a começar pelo casamento: não poderíamos nos casar com membros da mesma metade que a nossa, porque eram considerados nossos irmãos. (JÓFEJ, 2013, p. 54).

Em julho de 2017, acontece o primeiro laboratório de criação audiovisual na escola EEIEF Gomercindo Jete Tenh Ribeiro⁵. A ação na aldeia inicia com um encontro com as crianças em sala de aula, para uma conversa sobre as marcas kamê e kanhru e seus elementos simbólicos. Também, foram produzidos desenhos digitais, que tratassem dessa mesma temática (Figura 2). Num segundo momento, Joceli Sales e as crianças caminham, reconhecendo o amplo território da aldeia. Nesse deslocamento, as crianças ficaram livres para fotografar, filmar e intervir digitalmente nas fotos, mapeando de forma espontânea a comunidade (Figuras 3 e 4).

Em novembro de 2018, finalizaram-se as ações de mapeamento afetivo do território, bem como inseriu-se a participação das crianças da aldeia na construção do jogo para Android, por meio de encontros, palestras e oficinas de produção audiovisual.



Figura 2. Participante desenhando. Laboratório de criação audiovisual. EEIEF Gomercindo Jete Tenh Ribeiro. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da Autora.



Figura 2. Laboratório de mapeamento do território da aldeia. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da Autora.



Figura 3. Intervenção nas fotografias digitais por parte das crianças participantes. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da autora.

[5] Sobre a escola EEIEF - Escolas de Educação Infantil e Ensino Fundamental Gomercindo Jete Tenh Ribeirover: <https://www.escolas/250330-gomercindo-jete-tenh-ribeiro>

As crianças, juntamente com os professores da escola, Joceli Sales e alguns integrantes do LabInter, dividem-se em grupos, com a missão de entrevistar cada família da aldeia, assinalando as famílias *kamê* e as famílias *kanhru*. Desse modo, constrói-se um mapa analógico, com anotações realizadas pelos alunos, em que se visualiza a grande incidência de famílias *kanhru* na aldeia. Porém, o objetivo maior é possibilitar que essas crianças passem a reconhecer-se de um “modo *kaingang*”, em que o parentesco se define de forma cosmológica e não biológica: *kamê* são irmãos de *kamê* e *kanhru*, irmãos de *kanhru*.

Posterior a essa ação, aborda-se em sala de aula as inúmeras possibilidades de se construir o jogo para Android, baseado no mito das metades (*kamê* e *kanhru*), e nos costumes da cultura *kaingang* em geral. Sendo assim, as crianças colaboram desenhando os personagens, alguns animais e alimentos, além de atividades que realizavam no dia a dia da aldeia, como pescar e caçar. Os alunos são atentamente ouvidos e esses materiais (desenhos e anotações) servem de apoio para os bolsistas que desenvolvem o jogo, os quais estiveram presente em toda a ação no território da aldeia.

O projeto DNA A.K.K iniciou em 2016 e, ao longo de quase 4 anos, vem tecendo uma relação de confiabilidade entre artista, profissionais envolvidos, escola e comunidade. É relevante atentar que o convívio do grupo do projeto DNA A.K.K com as crianças da aldeia, através do tempo estendido dessas ações, vem gerando uma aura de afeto e respeito. Nessa perspectiva, é possível sugerir que em projetos colaborativos é compartilhado não apenas as tarefas e etapas de uma determinada ação, mas em maior significância, são compartilhadas subjetividades.

Porque estamos falando de arte?

No momento em que se dissolve o conceito de obra de arte relacionada a um objeto, passamos a compreendê-la como um sistema amplo de acontecimentos e relações. Desse modo, é importante que possamos apreender as transformações ocorridas no contexto da história da arte. Pois permitem assimilarmos as modificações atreladas ao entendimento sobre o que é a arte, as quais ocorreram principalmente através da diluição das barreiras estilísticas, das linguagens artísticas específicas e da aproximação da arte à vida. Assim, o discurso artístico passa a legitimar qualquer ação/situação/prática enquanto arte. Nessa perspectiva, as práticas artísticas colaborativas em comunidade situam-se num pensar estético emergente, que é ativado a partir das relações entre os indivíduos em um processo colaborativo.

Assim, os elementos compositivos de uma prática artística, como o processo, o contexto, a colaboração e participação do público, possibilitaram pensar em múltiplas possibilidades de formalização da arte (FERREIRA, 2009). Segundo Glória Ferreira, as performances e a arte corporal permitiram que o artista e o espectador estivessem “em pessoa”, implicados na própria obra, alterando o próprio conceito de obra (FERREIRA, 2009, p. 35). Glória Ferreira discorre que as linguagens artísticas que emergem a partir dos anos 60/70 como os *happenings*, multimídia, performance, *body art*, intervenções e instalações, fazendo com que a arte adquirisse o caráter de “prática social sublimatória”. Allan Kaprow, no contexto dos *happenings*, sugeriu que qualquer ação poderia ser considerada arte, nivelando a arte à vida. Se tornando, desse modo, difícil discernir entre uma ação cotidiana, um acontecimento e uma proposta em arte (FERVENZA, 2005).

Nesse pensamento, a arte atuaria como uma aura poética que permitiria dar sentido a qualquer tipo de ação humana. Em suma, acredito que as práticas artísticas colaborativas atuais e socialmente engajadas, dão conta para ilustrar com propriedade o que Allan Kaprow já sugeria em final da década dos anos 60 (HELGUERA, 2011), por “atuarem em contextos não artísticos, gerarem gestos e comportamentos” (FERVENZA, 2005 p. 81). Enfim, o que nos interessa por meio desses apontamentos é refletir em torno das práticas artísticas colaborativas em comunidades, e como podemos diferenciá-las de outras ações de cunho também social. O artista brasileiro Hélio Fervenza, nessa abordagem, questiona se o campo de atuação da arte deveria ficar restrito, permanecendo como algo separado das outras atividades sociais (FERVENZA, 2005). Em resposta a isso, observa-se que não há separações em relação aos fazeres em ações artísticas ou não artísticas, e sim como se pensa a partir desses fazeres, instaurando um discurso em arte.

Essas questões são fundadas na percepção de que o trabalho social e a arte socialmente engajada seriam “intercambiáveis”, em que uma ação em uma área poderia se tornar significativa em outra (HELGUERA, 2011, p. 35). Podendo, muitas vezes, um projeto social ser apreendido enquanto uma obra de arte. Do mesmo modo, um artista poderá ter o engajamento e valores semelhantes a de um assistente social, se tornando assim, complexa a diferenciação entre as duas áreas (HELGUERA, 2011). Porém, embora essas práticas sejam semelhantes e atuem nos mesmos “ecossistemas sociais”, distinguem-se em seus objetivos:

O trabalho social é uma profissão baseada no valor baseada em uma tradição de crenças e sistemas que visam a melhoria da humanidade e apoiar ideais como a justiça social, a defesa da dignidade e do valor humano e o fortalecimento das relações humanas. Um artista, ao contrário, pode subscrever os mesmos valores, mas fazer um trabalho que ironize, problematiza e até aumenta as tensões em torno desses assuntos, a fim de provocar a reflexão (HELGUERA, 2011, p. 35).

Sendo assim, por mais que as práticas artísticas colaborativas em comunidades sejam práticas socialmente engajadas, as quais muitas vezes se aproximam de outras atividades sociais, essas práticas tendem mais à problematização, à subversão, à ativação de questões em torno da esfera social e política, por meio da arte. Dessa forma, o discurso artístico sobre essas práticas em arte atua de modo peculiar às outras áreas do conhecimento, à medida em que se promove uma produção também simbólica. Helguera, no contexto da arte socialmente engajada, acrescenta que o sistema artístico legitima esses fazeres não apenas pelo que foi realizado, mas pelo que é evidenciado o caráter simbólico dessas ações, “adentrando em um debate artístico mais intenso” (HELGUERA, 2011, p. 36). No momento em que cada situação decorrente dessas práticas compartilhadas e socialmente engajadas passam a ser atribuídas de sentido, qualquer desvio e tentativa é validado enquanto parte do processo artístico, o que acarreta um fazer mais experimental, porém de forma comprometida. Para Kester, considerar essas ações como práticas livres e experimentais, não abandonaria o critério de serem práticas engajadas e também rigorosas (KESTER, 2006).

Em suma, permear entre práticas eficientes (socialmente engajadas), e considerar as subjetividades e o acontecer elevado à produção simbólica e de experiência em arte, é uma

das características desses trabalhos artísticos emergentes. Sendo que a experiência em arte não deixa de ser atribuída a um discurso estético, o qual em fazeres artísticos colaborativos estaria presente com maior relevância, na interação entre os indivíduos, tornando tal interação também um elemento estético. Desse modo, a própria troca entre os participantes se tornaria a “práxis criativa” (KESTER, 2006, p. 31).

Pensar nas relações entre os indivíduos a partir de uma abordagem estética não é um discurso do momento atual. Em meados dos anos 90, Nicolas Bourriaud revelava, através de seus escritos, uma forma de estética relacional. Kester, ao introduzir seu discurso sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidades, se refere aos projetos de Bourriaud como ponto de partida para “reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos”, fomentando assim, as trocas intersubjetivas entre os indivíduos (KESTER, 2006, p. 15). O crítico também discorre que, segundo Bourriaud, a subjetividade só poderia ser definida pela presença de uma segunda subjetividade. E nessa concepção primeira da estética relacional, considera-se de extrema relevância para os estudos subsequentes sobre práticas artísticas colaborativas. A partir dos projetos artísticos colaborativos, é possível pensar também no conceito de “estética dialógica”, referenciada pelo crítico Grant Kester no livro *Conversation pieces* de 2004. Para o autor, a estética dialógica diz respeito a uma estética fundada em meio “ao diálogo, encontros e compartilhamentos” (KESTER, 2006, p. 31). Reinaldo Laddaga (2006, p. 21), discorre que “a arte de hoje está contaminada de processos abertos, intensificados pela conversação, dilatando o tempo e o espaço das experiências entre os sujeitos”. Assim, permite-se refletir que as relações de troca entre os indivíduos são substanciais em propostas artísticas colaborativas.

Grant Kester, ao entrevistar a artista Navjot Altaf (2005)⁶, revela que o valor estético das práticas artísticas realizadas com comunidades se torna evidente não apenas nos registros, porém englobaria como estética “todo processo de trabalho de forma consultiva e participativa”⁷. Diante da mesma questão, Navjot (ALTAF, 2005) complementa que os compartilhamentos, a participação e o processo de inclusão (referente aos indivíduos das comunidades) em si é estético. Sendo possível, então, elaborar uma reflexão estética presente nos encontros, nos compartilhamentos, em que o processo colaborativo se encontre a priori de qualquer resultado que retorne ao sistema artístico, como os registros audiovisuais (fotografias, vídeos, gráficos), além de sites, exposições, documentações, etc.

Outro aspecto que circunda esses fazeres colaborativos em arte, vinculados às comunidades, é a interação com o meio cultural distinto, promovendo um processo de mútua aprendizagem. Navjot, em relação à prática artística nas comunidades indianas, discorre sobre a significância da experiência e aprendizagem do artista, quando imerso em outra cultura, também como “parte da arte”.

[...] Aprendendo com eles sobre o significado dos sinais, símbolos que há séculos continuam a ser parte de sua vida, bem como objetos, materiais, instrumentos, sons que eles usam durante rituais e funções sociais, tem sido extremamente significativo e nós consideramos todo o processo como parte da arte [...] (ALTAF, 2005, [s.p]).

Podemos pensar também em outras aprendizagens comuns, as que são geradas a partir das experiências compartilhadas de um projeto colaborativo. Nota-se que em projetos artísticos em comunidade, as reflexões estão mais voltadas aos fazeres

[6] Navjot é integrante do coletivo Dialogue (Índia) que trabalha com comunidades locais por meio de práticas artísticas colaborativas. Se destacam os projetos Nalpar e Pilla Guddis, ambos atrelados a comunidades nativas indianas.

[7] Entrevista disponível em: <http://www.dialoguebastar.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008.html>.

compartilhados do que aos possíveis resultados. Essa característica não apenas está presente com maior relevância no discurso em arte, mas se configura no decorrer do processo artístico em meio aos encontros e as trocas mútuas que emergem entre os indivíduos. Em que os modos de afetação e de envolvimento com o outro, tornam-se a principal estrutura de uma prática artística colaborativa.

Através desse apanhamento crítico, embasado a partir das experiências proporcionadas pelo projeto DNA afetivo kamê e kanhru, é possível conceber que as práticas artísticas com engajamento social acontecem sob um terreno híbrido entre o interesse do artista na criação de subjetividades e a conscientização do mesmo de uma necessidade de práticas efetivas e verdadeiras, direcionadas ao outro. Atenta-se que o discurso estético não deverá ser afastado em detrimento a um engajamento social, e sim integrado e absorvido em todas suas esferas possíveis: das relações entre os sujeitos às produções simbólicas atreladas aos mesmos. Sendo assim, as práticas artísticas colaborativas em comunidade se tornam um espaço possível para tais efetivações.

REFERÊNCIAS

ALTAF, Navjot. In: **Conversation with Grant Kester**. [Entrevista concedida a Grant Kester em 2005]. Disponível em: DIAA Dialogue (sítio): < <http://www.dialoguebastar.com/correspondence-betweengrant-kester-and-navjot-2008.html> >. Acesso em: 10 out. 2017.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v.1, n.12, p.145-155, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>> Acesso em: 15 out.2017.

BLANCO, Paloma. Explorando el terreno. In:_____.(Orgs. et al). **Modos de hacer**: arte crítico, esfera pública Y acción direta. Universidad de Salamanca, 2001, p.5 - 37. Disponível em: < <https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf> > Acesso em: 30 mar. 2021.

FERREIRA, Glória. Debate crítico!? **Porto Arte**: revista da UFRGS, Porto Alegre, v.16, nº 27, p. 31-41, 2009. Disponível em:< <https://doi.org/10.22456/2179-8001.18186> >. Acesso em: 14 out. 2021.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. In. **Porto Arte**: revista da UFRGS, Porto Alegre, v.13, nº23, p.73-83, nov. 2005. Disponível em:< <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27922> >. Acesso em: 15 out. 2021.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art: a materials and techniques handbook**. New York, Jorge Pinto Books, 2011.

JACODSEN, Joziléia Daniza JAGSO Inácio. A importância do grafismo para a preservação e valorização da cultura kaingáng. In: **Eg Rá nossas marcas**, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo, 2013.

JÓFEJ, Lucia Fernanda. Tradição e inovação nos grafismos kaingáng: as marcas do futuro que queremos. In: **Eg Rá nossas marcas**, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo, 2013.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno Brasil arte sustentabilidade**: Associação Cultural Vídeo Brasil, v.2, n.2, p.11-35, São Paulo, 2006. Disponível em: < <https://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02> > e em: <http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kester-collaboration_art_and_subcultures.pdf >. Acesso em: 02 out. 2021.

_____. **The one and the many**: contemporary collaborative art in a global context. DURHAM: Duke University Press, 2011. 320p. Disponível em: <www.portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain**: new genre public art. Seattle. Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. Ed. Hidalgo, Adriana. Buenos Aires. 2006. 293p.

LIPPARD, Lucy R. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In. BLANCO (Orgs. et al). **Modos de hacer**: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, 2001, 488p. p. 51-72. Disponível em: <http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando%20al%20rededor.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

MALLMANN, L. Kalinka. **DNA afetivo kamê e kanhru**: prática artística colaborativa em comunidade kaingang. 2018. 110f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFSM, Santa Maria, 2018.

_____; OLIVEIRA, A. M. . Práticas artísticas colaborativas em comunidade: por um discurso poético socialmente engajado. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. São Paulo: Unesp, 2018. V. 1. P. 3391-3402.