



# CARTOGRAFIA DAS PRÁTICAS COLABORATIVAS E PARTICIPATIVAS: DESDOBRAMENTOS E POTÊNCIAS

Julia Pereira de Souza<sup>1</sup>

Denise Adriana Bandeira<sup>2</sup>

CARTOGRAPHY OF COLLABORATIVE AND PARTICIPATORY PRACTICES:  
DEVELOPMENTS AND POWERS

CARTOGRAFÍA DE PRÁCTICAS COLABORATIVAS Y PARTICIPATIVAS:  
DESARROLLOS Y FACULTADES

---

1 Mestre em Arte pela UNESPAR, licenciada em Artes Visuais pela UEPG e professora colaboradora pela UEPG. <<http://lattes.cnpq.br/1306794606303297>>, <<https://orcid.org/0000-0003-0503-9070>>, [spjuliaps@gmail.com](mailto:spjuliaps@gmail.com)

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Educação pela UFPR, bacharel em Engenharia Civil UFPR e professora adjunta pela UNESPAR. <<http://lattes.cnpq.br/7336525235378003>>. <<https://orcid.org/0000-0001-8609-6610>>, [denise.bandeira@unespar.edu.br](mailto:denise.bandeira@unespar.edu.br)

## RESUMO

Este artigo analisa a multiplicidade de termos adotados para caracterizar práticas artísticas colaborativas e participativas, para tanto, elenca definições que surgiram a partir da década de 1990 e suas particularidades. A investigação se justifica tanto por sugerir um mapeamento e uma organização cronológica desses estudos e desses modos de atuar no campo da arte, bem como por valorizar as especificidades dessas abordagens teóricas, distinguindo-as: novo gênero de arte pública, arte de margens, arte baseada em comunidades, estética relacional, arte dialógica, arte intervencionista, arte socialmente engajada, estética de emergência, virada social, arte participativa, virada pedagógica e arte colaborativa. Entre os objetivos desta pesquisa está refletir sobre a aproximação do público com essa tendência da produção contemporânea, incentivada por diversos autores situados em diferentes contextos locais. Para isso, se estabeleceu uma abordagem qualitativa e de levantamento bibliográfico, tratando-se de aportes dos teóricos principais, tais como: Suzanne Lacy, (1994), Bruce Barber, (1996), Deidre Williams (1997), Nicolas Bourriaud (1998) Grant H. Kester (1998, 2004, 2011, 2012), Jonas Ekeberg (2003), Claire Bishop (2006, 2008, 2012) e Reinaldo Laddaga (2006).

Palavras-chave: Arte contemporânea. Participação. Colaboração. Público.

#### ABSTRACT

This article analyzes the multiplicity of terms adopted to characterize collaborative and participatory artistic practices, therefore, it lists definitions that emerged from the 1990s and their particularities. This study is justified both by suggesting a mapping and a chronological organization of these studies and these ways of working in the field of art, as well as for valuing the specificities of these theoretical approaches, distinguishing them: new genre of public art, art of the margins, community-based art, relational aesthetics, dialogic art, interventionist art, socially engaged art, emergence aesthetics, social turn, participatory art, pedagogical turn and collaborative art. Among the objectives of this research is to reflect on the approach of the public with this trend of contemporary production, encouraged by several authors located in different local contexts. For this, a qualitative approach and a bibliographic survey were established, dealing with contributions from the main theorists, such as: Suzanne Lacy, (1994), Bruce Barber, (1996), Deidre Williams (1997), Nicolas Bourriaud (1998) Grant H. Kester (1998, 2004, 2011, 2012), Jonas Ekeberg (2003), Claire Bishop (2006, 2008, 2012) e Reinaldo Laddaga (2006).

**KEYWORDS:** Contemporary art. Participation. Collaboration. Public.

#### RESUMEN

Este artículo analiza la multiplicidad de términos adoptados para caracterizar las prácticas artísticas colaborativas y participativas, por lo tanto, enumera las definiciones que surgieron a partir de la década de 1990 y sus particularidades. Este estudio se justifica tanto al sugerir un mapeo y una organización cronológica de estos estudios como de estas formas de trabajar en el campo del arte, así como por valorar las especificidades de estos enfoques teóricos, distinguiéndolos: nuevo género de arte público, arte de los márgenes, arte comunitario, estética relacional, arte dialógico, arte intervencionista, socialmente comprometido, estética de emergencia, giro social, arte participativo, giro pedagógico y arte colaborativo. Entre los objetivos de esta investigación está reflexionar sobre el acercamiento del público con esta corriente de producción contemporánea, incentivada por varios autores ubicados en diferentes contextos locales. Para ello, se estableció un enfoque cualitativo y un levantamiento bibliográfico, abordando aportes de los principales teóricos, tales como: Suzanne Lacy, (1994), Bruce Barber, (1996), Deidre Williams (1997), Nicolas Bourriaud (1998) Grant H. Kester (1998, 2004, 2011, 2012), Jonas Ekeberg (2003), Claire Bishop (2006, 2008, 2012) e Reinaldo Laddaga (2006).

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo. Participación. Colaboración. Público.

## Introdução

Este artigo parte de uma revisão da recente produção bibliográfica e seus desdobramentos críticos, de que na arte contemporânea vários artistas começaram a explorar diferentes modos de participação e colaboração, se comprometendo em criar ações que unissem pessoas e ideias na esfera pública<sup>3</sup>. Além disso, aconteceram extensa proliferação de processos, modos relacionais, coautorias, trocas, ações de compartilhamento, recepção e propósitos de desmaterialização dos resultados, que tomam questões políticas e sociais como ponto de partida e de interesse para a atuação artística.

Especialmente, porque muitos perceberam a falta de um discurso sobre a relação dos indivíduos com a sociedade, bem como devido ao interesse em articular suas propostas com outros públicos além do circuito tradicional de arte. Embora, essa temática permeia as práticas artísticas ao longo da história da arte, observou uma retomada dessas ações em diferentes contextos. Neste sentido, se abordaram diversas correntes e terminologias, derivadas de acontecimentos que exploraram as questões de autoria, participação e colaboração, amplamente debatidas a partir da década de 1990, por autores como Suzanne Lacy (1994), Bishop (2003), Nicolas Bourriaud (1998), Grant Kester (2014) entre outros pesquisadores. Apresenta-se uma breve síntese, organizada cronologicamente, acerca de cada um dos termos selecionados e seus respectivos conceitos, além de um mapeamento.

É importante ressaltar que esse modo de investigação impõe uma lógica causal, considerada de causa e efeito e, assim, a complexidade dos fenômenos não foi abordada em sua totalidade, pois os mesmos coexistem e muitas vezes podem surgir em diferentes contextos e receber

<sup>3</sup> Esta investigação fez parte de uma pesquisa de mestrado realizada entre 2020 e 2022 no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná - Unespar.

denominações variadas.

### Anos 1990: Do Novo Gênero de Arte Pública à Arte Dialógica

Nos anos de 1990, no cenário internacional, exposições tais como *Culture in Action*<sup>4</sup>, *Sonsbeek 93*<sup>5</sup> e *Project Unité*<sup>6</sup> foram precursoras e incentivadoras do envolvimento comunitário com a arte. Nesses projetos, curadores convidavam grupos de artistas para gerar trabalhos em locais específicos e fomentar a cultura local.

A diversidade dessas ações e dos modos de envolvimento, além de outras características desses acontecimentos e das respostas geradas nos locais, em função de diferentes condições, tais como contexto cultural, social e econômico. Eventos que foram oportunamente investigadas por pesquisadores, críticos e artistas, a partir de diferentes aportes teóricos ou perspectivas nomearam essas tendências.

A artista americana Suzanne Lacy (1994) percebeu uma reconfiguração da arte pública em resposta às combinações de autoria e participação entre artistas, comunidades e, também, com outros temas, tais como impacto pelos acontecimentos sociais e com atenção aos diferentes

4 Ocorrida em 1993 na cidade de Chicago, teve curadoria de Mary Jane Jacob e reuniu oito projetos, cada um deles desenvolvido por artistas ou coletivos por longos períodos de tempo, em comunidades populares. Surgindo como resposta à arte tradicional que estava tendo pouco ou nenhum efeito à população (SCANLAN, 1993).

5 Exposição exibida na cidade holandesa de Arnhem, em 1993, sob curadoria de Valerie Smith, que dividiu o espaço em três zonas: recreativa, urbana e cênica. A partir disso, dezenas de artistas do mundo todo que ainda não tinham reconhecimento notório, foram convidados a criar obras ambiciosas para cada espaço em específico, eles deveriam analisar as características locais e a identidade de seus residentes. (CAMERON, 1993)

6 Em 1993, o curador Yves Aupetitallot convidou artistas, arquitetos e designers para colaborarem com o bloco de apartamentos de baixa renda Unité d'Habitation, projetado por Le Corbusier, na cidade francesa de Firminy. O local foi escolhido para o estabelecimento de uma comunidade temporária para a expansão de suas práticas, assim os participantes eram convidados a atuar como habitantes e cada apartamento funcionou como um laboratório experimental, documentado em boletins informativos. (DECTER; ZAHM, 1993)

espaços urbanos. Ao escolher a expressão Novo gênero de arte pública (*New genre of public art*), a autora considerou as condições de acesso público e livre, englobando tanto monumentos tradicionais quanto outros tipos de manifestações já caracterizados na história da arte.

No entendimento de Lacy (1994), o conceito de arte pública incorpora obras instaladas além dos espaços tradicionalmente concebidos para exposições, portanto capazes de criar públicos. Ao optar por essa possibilidade de criação, o artista também se aproximava das interferências da obra de arte, unindo aspirações políticas e estéticas que resultam em um espaço cotidiano ressignificado.

Na continuidade das revisões dessas denominações, optou-se por comentar análises formuladas por diferentes autores nesse período, destacando-se o pesquisador canadense Bruce Barber (1996), por sua descrição da arte manifestada fora das instituições e pela expressão Arte de Margem (*Littoral art*). A abordagem de Barber tomou como ponto de partida a teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas (1984)<sup>7</sup> que tem o espaço como princípio fundamental para o seu entendimento enquanto a fala representa um campo fértil para comunicação. Defende Barber (1996), o artista não deveria criar suas práticas a partir da ação direta, mas de conhecimentos sobre o público abordado e do pensamento desse público acerca das noções discutidas na arte.

Em sua abordagem, Barber (1996), descreve 35 sentenças para conceituar a Arte de Margem, sendo a primeira delas<sup>8</sup>: “Litoral descreve a zona intermediária e móvel entre o mar e a terra e se refere metaforicamente a projetos culturais realizados predominantemente fora

7 Surge da interação entre, no mínimo, dois sujeitos que estabelecem relações interpessoais, com o objetivo de um entendimento comum. O que irá depender do sistema de ação criado entre os participantes e os conhecimentos que já acumulam, o que é denominado pelo autor como mundo de vida. (PINTO, 1995)

8 “Littoral describes the intermediate and shifting zone between the sea and the land and refers metaphorically to cultural projects that are undertaken predominantly outside the conventional contexts of the institutionalized artworld.” (Tradução nossa)

dos contextos convencionais do mundo da arte institucionalizado”.

A analogia proposta enuncia um espaço impermanente, marcado pelas mudanças constantes de um sistema complexo (BARBER, 1996). Assim, a relação entre público e privado se torna foco, seria a base para o desenvolvimento das ações artísticas com ênfase política, buscando a mudança social. Nesse contexto, o processo comunicativo se estabelece a partir de relações democráticas e de trocas. Enquanto trabalhos de arte como resultados de procedimentos diversos, também, seriam um mote para momentos de convívio entre indivíduos, possibilitando e encorajando a participação de todos os envolvidos. Destaca-se uma posição altruísta advinda desses projetos, reforçando a importância do outro na construção social.

No entanto, a questão avaliativa desses tipos de práticas artísticas coletivas, além de discutir questões de autoria e dos resultados esperados, continuava como um entrave para a aceitação desses projetos pelo próprio sistema da arte. Nesse período, em 1997, a australiana e integrante de coletivos de artes comunitárias, Deidre Williams conduziu uma pesquisa<sup>9</sup> sobre a longa duração dos benefícios sociais, educacionais, artísticos e econômicos resultantes das práticas da arte baseada em comunidades, (*Community-based art*) refletindo sobre as tendências de engajamento social, produzidas até então por essa modalidade.

Ainda, que a maioria das justificativas para a continuidade desses projetos se vincule às questões econômicas, provavelmente sem um compromisso com a inter-relação entre as dinâmicas social, educacional e cultural, para Williams (1997), as estratégias econômicas sozinhas não vão atingir os objetivos almejados. Por outro lado, por se tratar de um trabalho resumido, quanto ao quesito da confiabilidade dos dados, a autora se prontificou a ampliar essa investigação, e realizar outros

<sup>9</sup> Em 1994, foram avaliados 89 projetos de arte baseados na comunidade que haviam recebido financiamento pelo Community Cultural Development Unit of the Australia Council for the Arts.

estudos sobre produções com características semelhantes em cidades como Nottingham, Portsmouth e Hounslow na Inglaterra e Glasgow na Escócia e, também, em países como Finlândia. Criada com base na democracia cultural, essa possibilidade de prática artística pretendeu a valorização das conexões da rede social, empoderando o público por meio da interação compartilhada com artistas. (WILLIAMS, 1997).

Nessa síntese, Williams (1997) admite que não se deveria considerar as comunidades com propriedades estáveis, pois resultam da construção de vínculos e da soma das diferenças entre indivíduos. Constituindo-se em cada comunidade, um todo heterogêneo que valoriza tanto as individualidades quanto práticas de renovação dos vínculos. Capaz de produzir formas de acesso à cultura, democratizando-a e demonstrando como a criatividade pode ser desenvolvida por todos, conforme, tais argumentos, a autora<sup>10</sup> concluiu que:

No entanto, a função da arte na sociedade é muito mais do que o conjunto de produtos criados por poucos para entretenimento público ou coleções particulares de arte. A produção colaborativa de arte é fundamental para expressar a cultura da comunidade, desenvolvendo capital humano e social, construção e reconstrução de comunidades e transformação de mentes, organizações e sociedade. (WILLIAMS, 1997, p. 33)

Por isso, Williams (1997) argumenta que o papel da arte vai ser fundamental como catalisador da geração de capitais sociais, por

---

10 “The existing frameworks for assessing the value of community-based arts practice are inadequate. The traditional or fine arts paradigm does not extend to embrace the concepts of cultural democracy, social capital or learning for human development. Yet the function of art in society is much more than the body of products created by a few for public entertainment or private art collections. The collaborative production of art is central to expressing community culture, developing human and social capital, building and re-building communities, and transforming minds, organizations and society. Yet there are many people who would not consider these outcomes as being even remotely associated with the arts or the role of government.” (Tradução nossa).

isso precisam ser criados caminhos para enfatizar o equilíbrio entre a produtividade capitalista e a manutenção social.

Em outro contexto e, em meados dos anos de 1990, o curador francês Nicolas Bourriaud, a partir da sua própria experiência como teórico e crítico e, depois, como diretor do *Palais de Tokyo*<sup>11</sup> em Paris (FR), local privilegiado para as manifestações contemporâneas de arte, propôs a expressão Estética Relacional<sup>12</sup> (*Relational aesthetics*). Nessa acepção, Bourriaud (2009) defendeu que o caráter relacional seria inerente à toda obra de arte, pois facilitaria os convites ao diálogo. Assim, nas produções que seguem essa tendência, a ênfase vai se concentrar nas experiências inter-humanas:

A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos. (BOURRIAUD, 2009, p. 59)

E, dessa forma, a *priori* a obra de arte teria, segundo a argumentação do curador, a capacidade de conectar as pessoas entre si e ao mundo. Por outro lado, Bourriaud (2009) avaliou que os artistas, ao se alinharem às questões pertinentes da estética relacional, deveriam propor essencialmente dois tipos de obras: momentos de socialidade e objetos produtores de socialidade. Tais procedimentos acabaram por se tornar uma das principais referências para essas possibilidades de produção e Bourriaud (2009) propôs que essas obras deixem a periferia do mundo da arte e se tornem um gênero de produção, o que resultou quase em um

11 Inaugurado em 2002, sob curadoria de Jerome Sans e Nicolas Bourriaud, concebe um formato aberto de práticas artísticas, levando a criação de territórios de aprendizagem, que convidam o público a experimentar a arte em formação e se transformam a cada temporada.

12 Texto publicado pela primeira vez em 1997, na França, pela editora Les presses du réel.

fenômeno global, pela grande atenção obtida do setor público. (BISHOP, 2012)

Nessa conjuntura e em consonância com os principais circuitos de arte, Bourriaud (2009) propôs abordar em sua investigação, interesses da arte contemporânea, suas relações com a história e com a cultura, tais questões foram explicitadas a partir de análises e comentários sobre os trabalhos de artistas, tais como: Rirkrit Tiravanija, Henry Bond, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Miltos Manetas, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Gabriel Orozco, Jason Rhoades e Douglas Gordon. Observa-se que o escopo teórico adotado pelo curador, revelou um caráter eurocêntrico nas escolhas dos artistas e das suas obras, bem como a ausência de uma abordagem histórica, pois não foi dada relevância a artistas que produziam sob esse mesmo arcabouço teórico e prático em outros lugares e tempos.

Outrossim, vale destacar as contribuições do historiador de arte estadunidense Grant Kester (1998) na concepção de uma arte dialógica (*Dialogic art*), que vão ao encontro da arte como forma de comunicação. Esses trabalhos, segundo o autor, surgem a partir de modos de troca entre indivíduos de diferentes comunidades, indo além da linguagem comum para criação de diálogos, negociações e debates entre os participantes. O termo empregado tem origem nos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, conforme o linguista discorre no trecho a seguir:

A arte “dialógica” tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia. (1997, p. 9, grifo do autor)

Assume-se então um papel democrático da arte, que considera diversas perspectivas como válidas, convidando-as à interação e possibilitando o compartilhamento de discursos. De acordo com Bakhtin<sup>13</sup> (1997), a arte dialógica não é individual, sendo constituída através das relações sociais e da interação verbal, influenciada tanto pelos discursos constituídos anteriormente, bem como criando conexões futuras. Os diálogos desafiam os entendimentos do público e constroem percepções a partir das diferenças. É importante ressaltar que para o estabelecimento de diálogos frutíferos, ouvir é fundamental, assim o público deve estar disposto a perceber a arte e estar em relação com os demais participantes.

### **Anos 2000-2006: do Novo Institucionalismo à Virada Social**

Nesses contextos e ao longo dos debates sobre a terminologia para nomear essas práticas, outra dinâmica importante foi o surgimento da primeira onda da crítica institucional, durante as décadas de 1960 e 1970, quando as instituições de arte passaram a ser examinadas de modo mais sistemático pelos artistas e outros participantes do sistema de arte. Outrossim, tratando-se de um movimento no cenário internacional, o crítico nórdico Jonas Ekeberg (2013), descreveu esse fenômeno considerando sua repercussão. Já nos anos 2000, o pesquisador identificou e analisou instituições, onde havia uma predominância de práticas alternativas, como laboratórios experimentais ou estúdios baseados em uma colaboração guiada por artistas.

Por outro lado, em uma síntese sobre a crítica institucional, devido aos descontentamentos em relação à comercialização e comunicação da arte, a pesquisadora brasileira Denise Bandeira (2017, p. 68) observou que esse acontecimento não difere tanto de outros movimentos artísticos

13 Texto publicado pela primeira vez em 1979, na Rússia, pela editora Iskustvo.

e, também, se desdobrou em diversas fases identificadas de acordo com a variedade dos seus objetivos: “Inúmeras tensões entre mercado, artista e público marcaram o desenvolvimento da arte e seus sistemas ao longo da história, bem como deram origem a cisões e rupturas entre esses polos”.

Nesse panorama, grande parte formado por organizações culturais europeias, passa-se a considerar tanto a importância das instituições engajarem a comunidade local e construírem um sentimento de pertencimento, quanto de seguirem as tendências de produção artística contemporâneas, com a criação de novos programas ou organizações baseadas em experimentações. Segundo a professora alemã Nina Möntaman (2006), esperava-se que os curadores produzissem discursos a partir das instituições, promovendo escolhas, formas de engajamento. Por essa via, a autora considera que as necessidades reais da comunidade precisavam ser ouvidas e contempladas para que se estabelecessem comunidades temporárias e ativas ao redor das instituições culturais (MÖNTAMAN, 2006).

Neste estudo, observam-se outras variações, tais como a expressão arte intervencionista (*Interventionist art*), conceituada pelo curador estadunidense Nato Thompson (2004) e adotada para nomear aquelas práticas que acontecem quando padrões cotidianos de experiência social são rompidos por práticas da arte. A globalização e a indústria cultural, segundo o mesmo autor, se combinam formando um terreno fértil para o intervencionismo, onde se conectam produtores e ambientes sociais, oferecendo a oportunidade de reflexão e potencial de participação social ativa.

Especialmente a partir dos anos de 1980, conforme Thompson (2004), são identificadas práticas de artistas que focam na intervenção política. Para tanto, os artistas criam táticas que os auxiliam na operação de sistemas de poder, trazendo questões políticas ao debate público através de estratégias diversas: “As ferramentas/táticas de um intervencionista

são utilizadas para desequilibrar, retrabalhar, retificar ou recuperar vários sistemas sociais” (THOMPSON, 2004, p. 102). O que exige que para chegar em um objetivo, mais de uma tática seja combinada, muitas vezes escapando dos domínios da arte enquanto área de conhecimento.

O termo arte socialmente engajada (*Socially engaged art*), cunhado pela historiadora e crítica de arte inglesa Claire Bishop (2006), reverbera descontentamentos da população, tenciona questões entre arte e política através de práticas ativistas.

Com essa finalidade e tendo interesses sócio coletivos, podem ser criadas estruturas que permitam o encontro de comunidades, construindo memórias coletivas através da comunicação e valorizando os conhecimentos gerados pela comunidade. Bishop (2006, p. 3) argumenta que essas produções levaram a uma virada social na arte<sup>14</sup>, pela produção de obras que envolvem pessoas como matéria prima, ao afirmar que: “Para os defensores da arte socialmente engajada, a energia criativa das práticas participativas reumaniza – ou, pelo menos, delineou – uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista”.

Essas tendências de engajamento social, também, aferidas pela pesquisa artística, segundo Bishop (2006), possibilitam que a arte venha a ser orientada por questões éticas, sensibilizando a sociedade na percepção do entorno e de si mesma, de modo mais profundo. Tem-se que essas produções são desmaterializadas e anti-mercadológicas, por essa via se valoriza mais o processo do que o resultado final, através de ferramentas e procedimentos transdisciplinares atinentes ao campo da antropologia.

Por fim, uma última contribuição deste levantamento, foi a identificação da expressão Estética da Emergência (*Estetica de la emergencia*), formulada pelo escritor argentino Reinaldo Laddaga (2006), nos anos

14 Do inglês, social turn, indica a arte voltada às questões de ordem social.

2000. Essa conceituação ressalta a transição entre um antigo regime estético e um novo regime prático das artes e que, também, se aproxima da vida comum, criando estratégias para que os artistas se agenciem com comunidades ou que as construam.

Nesse sentido, para abordar essas práticas foi preciso constituir uma teoria multidisciplinar, unindo reflexões literárias, artísticas, filosóficas e midiáticas que sinalizam um novo momento da cultura amplamente vinculado à aprendizagem coletiva, ao ativismo político e também à investigação científica. Além do mais, Laddaga (2006) desenvolve sua abordagem em concomitância com um movimento de minorias. Nesse aporte se destaca também por olhar e avaliar as ações de artistas latino-americanos de modo mais atento, expondo a diversidade de linguagens das produções em emergência na cena local e como esse desenvolvimento ocorre de modo articulado em relação às comunidades nas quais se está inserido.

O autor define ainda que esse modelo aponta para formas de organização cultural interdisciplinares, articulando artistas e comunidade para a formação de ecologias culturais baseadas na realidade cotidiana (LADDAGA, 2006).

Trata-se do surgimento de um regime das artes mais voltado à prática, entendendo que essa emergência é um caminho para aprendizagem, pois a arte cria trajetórias de experimentação do mundo físico e sensível por meio de códigos abertos.

Contudo, Bishop (2008, p. 148), ao escolher o termo virada social<sup>15</sup> (*Social turn*), demonstra preocupação com os critérios pelos quais essas novas práticas estavam sendo submetidas: “A crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa foi organizada de maneira particular: a virada social na arte contemporânea incitou uma virada ética

15 O crítico norte-americano Hal Foster (2014) já tinha adotado a expressão virada social para significar novas abordagens entre arte e ciências sociais, ações que procuravam intensificar relações com a sociedade, a história, a economia e a política.

na crítica da arte”.

Desse modo, a ética passa a ser mais valorizada que a estética em grande parte das ações, no entanto para Bishop (2008) essa característica demonstra uma falta de critérios da crítica. De acordo com essa abordagem, a autora aponta que os melhores trabalhos derivados desses conceitos levam para uma força contraditória entre a autonomia da arte e a intervenção social, possibilitando o confronto entre aspectos humanos dolorosos e desconfortáveis.

### **Anos 2006-2019: da Arte Participativa à Arte Irrequieta**

No entanto, os argumentos centrais de Bishop (2012) em defesa da virada social, passaram a girar em torno de uma história contínua de tentativas de repensar a arte a partir do coletivo. De acordo com a autora, ressalta-se que, embora suas teorias pareçam semelhantes às reflexões de Bourriaud, seu foco não está na estética, mas na potência da participação como processo politizado.

Assim, ao elaborar a noção de participação na arte, Bishop (2012) opta por um sentido mais restrito que o de engajamento social. De acordo com a autora, esses projetos tendem a ser mais efetivos quando envolvem os encontros ao vivo, promovidos de forma democrática em favor do empoderamento dos sujeitos para constituição de uma convivência capaz de restaurar os laços sociais<sup>16</sup>:

Em vez de abastecer o mercado com commodities, a arte participativa é percebida como um canal do capital simbólico

---

16 “Instead of supplying the market with commodities, participatory art is perceived to channel art’s symbolic capital towards constructive social change. Given these avowed politics, and the commitment that mobilizes this work, it is tempting to suggest that this art arguably forms what avant-garde we have today: artists devising social situations as a dematerialized, anti-market, politically engaged project to carry on the avant-garde call to make art a more vital part of life.” (Tradução nossa)

da arte para uma mudança social construtiva. Dadas essas políticas declaradas e o compromisso que mobiliza este trabalho, é tentador sugerir que esta arte forma a vanguarda que temos hoje: artistas concebendo situações sociais como um projeto desmaterializado, anti-mercado e politicamente engajado para levar adiante o chamado de vanguarda para tornar a arte uma parte mais vital da vida. (2012, p. 12 – 13)

Essa forma de produção artística se contrapõe a lógica capitalista, ao valorizar o processo em detrimento do produto, criando condições para que a arte se aproxime da experiência da vida comum. Ao mesmo tempo, Bishop (2006) reforça a importância do paradoxo e da negação para a criação estética, ampliando as possibilidades da arte participativa através de um caráter ambíguo. Enfim, ao finalizar suas análises, Bishop (2012) comenta as relações entre arte e educação, afirmando que a arte participativa (*Participatory art*) incita a pensar essas categorias de forma mais elástica. Assim, sugere-se uma arte sem público, onde todos assumem o papel de produtores a partir de projetos pedagógicos experimentais.

Essas percepções e o entrelaçamento entre arte e educação, foram desenvolvidas a partir da expressão Virada Pedagógica (*Pedagogical turn*), como tema de um artigo publicado pela artista estadunidense Kristina Lee Podesva (2007) ao analisar ações artísticas desenvolvidas a partir de paradigmas da educação crítica. De acordo com essa autora, geralmente esses projetos ocorrem envolvidos com o discurso acadêmico. Nessas pesquisas, Podesva elenca dez tópicos para caracterizar os projetos que envolvem<sup>17</sup> uma virada pedagógica da arte:

17 “1. A school structure that operates as a social medium. 2. A dependence on collaborative production. 3. A tendency toward process (versus object) based production. 4. An aleatory or open nature. 5. An ongoing and potentially endless temporality. 6. A free space for learning. 7. A post-hierarchical learning environment where there are no teachers, just co-participants. 8. A preference for exploratory, experimental, and multi-disciplinary approaches to knowledge production. 9. An awareness of the instrumentalization of the academy. 10. A virtual space for the communication and distribution

1. Estrutura escolar que funciona como meio social. 2. Dependência da produção colaborativa. 3. Uma tendência para a produção baseada em processo (versus objeto). 4. Uma natureza aleatória ou aberta. 5. Uma temporalidade contínua e potencialmente interminável. 6. Um espaço livre para aprender. 7. Um ambiente de aprendizagem pós-hierárquico onde não há professores, apenas coparticipantes. 8. Preferência por abordagens exploratórias, experimentais e multidisciplinares à produção de conhecimento. 9. Uma consciência da instrumentalização da academia. 10. Um espaço virtual para comunicação e distribuição de ideias. (2007)

Avalia-se que, ao longo da história da arte, foram inúmeras e diversas as implicações dessas experimentações artísticas no campo pedagógico, criando ambientes suscetíveis a aprendizagem a partir da aplicação prática de elaborações teóricas e da disseminação desse conhecimento.

Nesse período, tendo experimentado as transformações no sistema de ensino no contexto europeu frutos da Declaração de Bolonha<sup>18</sup>, a curadora inglesa Irit Rogoff (2008) manifestou preocupação em relação à mercantilização do conhecimento, analisando o desenvolvimento de metodologias experimentais criadas por artistas<sup>19</sup>. Nesse estudo, a maioria desses projetos se concentrava em ações que amplificam as possibilidades das instituições de arte, engajando novas ideias e, por isso, a curadora ressalta o caráter educativo, cuja ênfase recai sobre o potencial afetivo das exposições, adotando um ponto de vista multifocal

---

of ideas.” (tradução nossa)

18 Firmada em 1999 por 29 países (incluindo o Reino Unido) na cidade de Bolonha - Itália, propunha unificar o sistema de ensino superior, concretizando o chamado Espaço Europeu de Ensino Superior, recebeu diversas críticas de pensadores, educadores e artistas..

19 Alguns desses programas são descritos em texto publicado na Plataforma e-flux fundada em 1998 e que reúne publicações e arquivos de curadorias e projetos artísticos, também edita mensalmente um jornal online com contribuições de críticos, curadores e artistas.

acerca das relações estabelecidas entre a produção de conhecimento e a criação artística:

Na melhor das hipóteses, a educação forma coletividades – muitas coletividades fugazes que vão e vêm, convergem e se desfazem. Essas são pequenas comunidades ontológicas impulsionadas pelo desejo e pela curiosidade, consolidadas pelo tipo de empoderamento que vem do desafio intelectual (ROGOFF, 2008<sup>20</sup>).

Assim, a arte se aproxima da educação com o objetivo de construir coletividades e criar possibilidades de formulações críticas com os participantes. Defende Rogoff (2008) que, além da prerrogativa de criação de novos formatos, a virada pedagógica implica no reconhecimento de reflexões importantes acerca desses projetos, seus interesses e resultados.

Em meados da década de 2010, a professora brasileira Mônica Hoff Gonçalves (2014) analisou uma virada educacional<sup>21</sup> (*Self-organized pedagogies, pedagogical aesthetics, educational turn*) nas práticas artísticas e, também, incluiu as práticas curatoriais a partir de um contexto nacional, entendendo que essas questões se desenvolveram de modo mais lento e difuso no Brasil. No início, tratavam-se de métodos e práticas educativos referentes a nichos específicos e seus produtos culturais, logo compostos por aspectos artísticos, institucionais, políticos e educacionais. Configurando desdobramentos em processos emancipatórios, mesmo que dentro das instituições. (GONÇALVES, 2014)

---

20 “At its best, education forms collectivities—many fleeting collectivities that ebb and flow, converge and fall apart. These are small ontological communities propelled by desire and curiosity, cemented together by the kind of empowerment that comes from intellectual challenge.” (Tradução nossa)

21 O termo virada educacional é o mais amplamente difundido no Brasil, no entanto as várias terminologias indicam uma constante reflexão teórica. Enquanto educação engloba diversas formas de ensinar e aprender, a pedagogia a técnicas e métodos específicos, principalmente voltados à educação formal.

Neste levantamento foram identificadas e comentadas uma variedade de expressões cunhadas ao longo dos anos 1990 e 2000, por teóricos distribuídos em diversas partes do mundo que analisaram as práticas de participação em detrimento dos resultados de formalização dos trabalhos de arte, foram um sintoma da contemporaneidade ao revelarem diferentes tipologias, não apenas no período no qual se inserem, como também, pelas características globalizadas dessa discussão e pelas semelhanças e diferenças apreendidas.

Observa-se que as práticas de produção da arte já receberam diversas denominações e readequações teóricas de acordo com cada perspectiva específica, compondo uma rede conceitual que abrange uma série de ações artísticas, explorando seus potenciais políticos, sociológicos, dialógicos, etc. Neste panorama, identifica-se em comum um foco nas relações sociais estabelecidas nos contextos que foram abordados pelos projetos, cuja direção principal se concentra na aproximação entre arte e vida, a partir de práticas interdisciplinares e multidisciplinares.

O deslocamento das funções do artista, da obra e do espectador pretende um modo mais democrático de fruição, não hierarquizado, combinando aspectos da autoria e multiplicando os sítios de localização para além dos espaços tradicionais e do sistema da arte, criando momentos de coletividade a partir de ações de variações de ordem estética e de trocas sociais.

## Referências

BARBER, Bruce. **Littoralist Art Practice and Communicative Action**. Disponível em: <http://www.brucebarber.ca/index.php/littorialist>. Data de acesso: 03 de fev. de 2020.

BISHOP, Claire. **Antagonism and relational aesthetics**. October, vol. 110, Fall 2004, pp. 51-80.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. New York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, ano 9, v.1, n. 12, 2008.

BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge; London: The MITPress & White chapel, 2006. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/b1/BishopClaireedParticipation.pdf>. Data de acesso: 03 de fev. de 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMERON, Dan. **Sonsbeek 93**. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199309/sonsbeek-93-33730>. Data de acesso: 16 de fev. de 2021.

CREAGH, Robyn e MCGANN, Sarah. **Visual spatial enquiry: diagrams and metaphors for architects and spatial thinkers**. Nova lork: Routledge, 2019.

DECTER, Joshua e ZAHM, Olivier. **ProjectUnité, Firminy**. Disponível em:

<https://www.artforum.com/print/199309/project-unite-firminy-33735>.  
Data de acesso: 16 de fev. de 2021.

EKEBERG, Jonas. Institutional Experiments between Aesthetics and Activism. In: HEBERT, S; KARLSEN, A. S. (Orgs.). Self-Organized. London: **Open Editions**: 2013. Disponível em: <https://politicsexpositivas.files.wordpress.com/2015/01/ekeberg.pdf>. Data de acesso: 03 de fev. de 2021.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto brasileiro**. 272 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes. Porto Alegre, 2014.

GRANT, Kester. **Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art**. Disponível em: [http://camusf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/Conversation\\_PiecesGKester.pdf](http://camusf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf). Data de acesso: 17 de fev. de 2021.

GRANT, Kester. **Interview with Grant Kester**. Disponível em: [http://martinkrennnet/the\\_political\\_sphere\\_in\\_art\\_practices/?pageid=1878](http://martinkrennnet/the_political_sphere_in_art_practices/?pageid=1878). Acesso: 03 de fev. de 2020.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: New genre of public art**. Seattle: Bay Press, 1995. Disponível em: [https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy\\_Suzanne\\_ed\\_Mapping\\_the\\_Terrain\\_New\\_Genre\\_Public\\_Art\\_1995.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf). Data de acesso: 06 de fev. de 2020.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Disponível em: [https://artenocampo.files.wordpress.com/2013/10/laddaga\\_reinaldoestetica\\_de\\_la\\_emergencia.pdf](https://artenocampo.files.wordpress.com/2013/10/laddaga_reinaldoestetica_de_la_emergencia.pdf) . Acesso: 06 de fev. de 2020.

MÖNTMANN, Nina. **Transforming Communities**. Disponível em: <http://www.heikejung.de/text-moentmann.pdf>. Acesso: 03 de fev. de 2020.

PINTO, José Marcelino de Rezende. A teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas. **Paidéia, FFCLRP, Ribeirão Preto**, p. 77-96, Fev./Ago, 1995.

PINTO, José Marcelino de Rezende. A teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas: conceitos básicos e possibilidades de aplicação à administração escolar. **Paidéia, FFCLRP, Ribeirão Preto**, p.77-96 Fev./Ago, 1995, n. 8-9. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-863X1995000100007>. Epub 18 Abr 2012. ISSN 1982-4327.

PODESVA, Kristina Lee. **A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art**. Disponível em: <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>. Acesso: 27 de mai. de 2021

ROGOFF, Irit. **Turning**. Disponível em: <https://www.eflux.com/journal/00/68470/turning/>. Acesso: 06 de fev. de 2020.

SCANLAN, Joseph. **Culture in action**. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/cultureaction>. Acesso: 16 de fev. de 2021.

THOMPSON, Nato. **Living as form: socially engaged art from 1991-**

**2011.** In: BECKER, Carol. *Microutopias: public practice in the public sphere*. 1. ed. Nova lork: Creative Time. 2012.

THOMPSON, Nato. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. In: BECKER, Carol. (Orgs.). **Microutopias: public practice in the public sphere**. 1. ed. Nova lork: Creative Time. 2012.

WILLIAMS, Deidree. **How the arts measure up: Australian research into Social Impact**. Disponível em: <https://arestlessart.files.wordpress.com/2016/11/1997-deidre-williams-how-the-arts-measure-up.pdf>. Acesso: 14 de jul. de 2022.

Artigo submetido em: 30/08/2022

Aceito em: 17/12/2022