

OBJETO, ARTISTA E PÚBLICO – MISCIGENAÇÕES ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO OBJECT, ARTIST AND AUDIENCE – BLENDING ART AND EDUCATION

Rafaela Ganga

Resumo

A relação entre artistas e públicos nas artes visuais, na segunda metade do século XX, transformou-se profundamente. Independentemente da geografia, a arte orientada para o social é hoje um género em si mesma, norteadada pelo desejo de interpelar objeto, artista e público.

A *arte participada* funda-se nas sucessivas *viragens cultural* (Jameson 1998), *educativa* (O'Neill & Wilson 2010) e *social* (Bishop 2006), como tentativas de repensar o potencial político da arte, reconsiderando formas de produção, mediação e consumo. Contudo, esta nem é uma fórmula linear de arte política, nem reconhece em si tantos outros aspetos do novo espírito do capitalismo – rede, mobilidade, projeto, ou manipulação (Boltanski & Chiapello 2005).

Assim, com esta *etnografia global* (Burawoy 2000), ainda em projeto, pretende-se estudar a *arte participada* enquanto espaço social de criação e intervenção artística e social contemporânea, reconhecendo protagonistas, extensões desta expressão, e mapeando a sua presença nos circuitos artísticos globais. Almeja-se observar o processo criativo e escutar os intervenientes a fim de compreender as equações entre (i) *participação* dos públicos, (ii) trajetória de vida de criadores e participantes (iii) e o seu engajamento artístico e político. Pretende-se, portanto, criar um dispositivo teórico-empírico de articulação e produção participada entre os domínios artístico, científico e social.

Considerando o estado embrionário deste projeto e reconhecendo as continuidades e descontinuidades críticas que assomam a produção teórica sobre *arte participada*, tem-se como objetivo problematizar experiências de miscigenação entre arte e educação, discutindo algumas das múltiplas tensões que estas convocam: o apelo à cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais

cínicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra, a incorporação de estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica.

Palavras-chave: Arte Participada, Arte Contemporânea, Educação Artística, Viragem Social

Abstract

In the second half of the twentieth century, the relationship between artists and audiences in the visual arts was deeply transformed. Regardless of geography, social oriented art is now a genre in itself, guided by the desire to question object, artist and audience.

Participatory art is established on successive cultural (Jameson 1998), education (O'Neill & Wilson 2010) and social turns (Bishop 2006), as attempts to rethink the political potential of art, reviewing creation, mediation and consumption. However, neither it is a linear formula of political art, nor does it recognizes itself in so many other aspects of the new spirit of capitalism – network, mobility, enterprise or manipulation (Boltanski & Chiapello 2005).

Therefore with this *global ethnography* (Burawoy 2000), under design, we intend to study participatory art as a creation social space and social and artistic contemporary mediation, recognizing actors, extensions of this expression, and mapping its presence in the global art circuit. We long to observe this creative process and interview the participants in order to understand the relationship between (i) audience participation, (ii) artists and participants life paths' (iii) and its artistic and political engagement. It is intended, thus, to create a theoretical and empirical apparatus that combines participative production between artistic, scientific and social fields.

Considering both the embryonic stage of this research project and the critical continuities and discontinuities that are present in theoretical work on participatory art, we intend to discuss experiences of miscegenation between art and education, discussing some of the multiple stresses which are summoned: the call for active cultural citizenship, political and civic education, critical attitude towards the scholarly of most cynical contemporary languages, aesthetics and ethics experiments or even the requirement for status of art reformulation, the incorporation of social engineering strategies, commodification of bodies, domination and symbolic violence.

Keywords: Participatory Art, Contemporary Art, Arts Education, Social Turn

INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo é cada vez mais visual, exigindo múltiplas competências e literacias dos processos educativos. A produção da indústria cultural globalizada e as suas formas de divulgação criam interfaces culturais específicos e a arte contemporânea, como parte da cultura visual, pode ser vista como laboratório de experimentação de linguagens visuais, ou como um sistema visual de significação e criatividade, auto reflexivo, crítico, participativo, muitas vezes revelando estruturas ocultas de sistemas de significação (Bishop 2013; Aranda, Wood, & Vidokle 2010). Assim, a arte é fundamentalmente uma forma complexa de linguagem visual, socialmente construída, historicamente específica e culturalmente vivida (Ganga 2012).

Apesar de todas as formas de artes requererem a participação, em certa medida, a partir da segunda metade do século XX e de forma mais significativa na última década, a relação entre objeto, artista e públicos transformou-se profundamente (Becker 1988; Heinich 1998; Bishop 2012). O foco da arte mudou e um novo paradigma surgiu, colocando as relações humanas no centro da criação e interpretação da arte contemporânea. Independentemente da localização geográfica, a marca de uma orientação artística para o social, na década de 1990, é fruto de um conjunto compartilhado de desejos para derrubar a tradicional relação entre o objeto de arte, artista e públicos. Se até então a arte baseada na comunidade estava confinada à periferia do mundo da arte, recentemente tem crescido exponencialmente sendo agora um fenómeno global, apesar de ter florescido mais intensamente na Europa, face à tradição de financiamento público para as artes, a arte participada é um género em si mesmo (Bishop 2006, 2012).

Considerando o contexto de seminário de investigação internacional, neste documento, pretende-se discutir uma proposta de investigação sociológica da arte participante, a partir da análise e colaboração de artistas e públicos. Começa-se por procurar situar a emergência da arte participada e estabilizar os seus sentidos através de breves referências a algumas das suas configurações. Em seguida, questiona-se o custo social e artístico da chamada *viragem social* de que trata Claire Bishop (2006), expondo a partir desta questão central os objetivos orientadores desta proposta de trabalho. Por fim, propõe-se uma estratégia metodológica assente nas quatro extensões da etnografia global (Burawoy 2000), cumprindo-as ao longo de dois anos, em quatro fases e três tarefas.

ARTE PARTICIPADA – EMERGÊNCIA, SENTIDOS E CONFIGURAÇÕES

A participação faz parte de uma narrativa maior que atravessa a modernidade, na qual a arte deve ser dirigida contra a contemplação e a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna. Assim, a *arte participada* pode ser percebida como uma forma de ação coletiva para a mudança social. Partindo desta premissa, a *arte participativa* visa restaurar e perceber, um espaço coletivo comum de comprometimento social compartilhado, no qual os públicos são componente do processo criativo.

Atualmente, este campo expandido de práticas artísticas “pós-estúdio” atende por vários nomes: arte socialmente comprometida, arte baseada na comunidade, comunidades experimentais, arte participativa, arte colaborativa e, mais recentemente, prática social (Bishop 2006, 2012). Ainda que controverso adota-se aqui o conceito de *arte participada*, onde pessoas são o meio artístico central, com recurso, essencialmente, à *performance* nas artes visuais (cf. artistas como Tiravanija. Rirkrit Tiravanija é um artista contemporâneo que nasceu em 1961, em Buenos Aires (Argentina), e residente entre os Estados Unidos da América, a Europa e a China. O seu trabalho foca relações sociais, instâncias de socialização, espaço e arquitetura e debruça-se sobre atividades quotidianas como a partilha e confeção de refeições, ler, ouvir música e jogar.

Emergente do Pós-Modernismo (Mandel 1975; Anderson 1998), a *arte participada* funda-se nas sucessivas *viragens cultural* (Jameson 1998), *educativa* (O’Neill & Wilson 2010) e *social* (Bishop 2006), como tentativas de repensar o potencial político da arte, reconsiderando formas de produção, mediação e consumo (Andreasen & Larsen 2007). A narrativa da arte contra a passividade das massas e o desejo de ativar os públicos emana de um outro mais lato: o da emancipação do capitalismo (Santos B. S. 2002). Partir destas premissas, implica depositar na *arte participada* a responsabilidade de um comprometimento social promotor de relações sociais emancipatórias (Bourriaud 2002; Kester 2004; Thompson 2012; Jackson 2011).

Nas reflexões sobre o pós-modernismo, enquanto leituras possíveis das transformações sociais e culturais contemporâneas (Mandel 1975; Santos B. S. 1994), sobressai a centralidade da cultura e inter-relacionamento entre esta e a economia – ***viragem cultural*** (Jameson 1998) – sublinhando a relevância simbólica, económica, política e mediática desta.

À luz do pós-modernismo, a arte contemporânea emerge como uma nova realidade estética do capitalismo tardio, deixando de ser independente da organização social, aproximando-se ao quotidiano, pressupostamente, diluindo fronteiras culturais e miscigenando códigos, o que não deixa de reconhecer o risco de substituição da tónica sobre a *redistribuição* de recursos pelo *reconhecimento* cultural (Fraser 2002). Se se convocar o debate entre Adorno ([1974] 2003) e Benjamin (1992) sobre a democratização cultural, assim como se se observarem os contributos dos *cultural studies*, em particular a perspectiva de Paul Willis (1990), não se pode deixar de questionar possibilidades de transformação e justiça social que parecem ter ficado por cumprir na *viragem cultural*.

Com apoio nos contributos da museologia crítica (Lorente 2003), salientam-se as novas funções e responsabilidades sociais dos museus (Crimp [1995] 2000), enquanto facilitadores educativos no percurso de democracia cultural da arte e em particular da arte contemporânea (Fulková, Straker & Jaros 2004). Contudo, a educação nos museus de arte (Charman, Rose & Wilson 2006) tem estado intrinsecamente relacionada com a necessidade de ultrapassar a estratificação social dos públicos do museu (Bourdieu & Darbel [1969] 2007) e nesse sentido, o departamento educativo existe como solução paliativa numa instituição que não se assume enquanto educativa e plural. A título de exemplo, numa investigação etnográfica sobre as práticas e estratégias dos serviços educativos dos museus Tate Liverpool, Šiuolaikinio Meno Centras e Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Ganga 2012) conclui-se que foi transversal a todos os casos que a estruturação de propostas educativas tem como principal destinatários os (não) públicos e, como principal objetivo, a formação dos mesmos. Procuram, assim, suprimir a falta ou a distância cultural e social, face a uma cultura legitimada e a uma prática social distintiva. Nesta lógica, os departamentos educativos são indispensáveis, porque permitem apaziguar um necessário questionamento institucional de fundo do museu.

Ao mesmo tempo, este estudo mostra que a educação é hoje uma área estratégica nos museus, quer porque permite concretizar uma visão programática das artes e da cultura, enquanto veículos de coesão e integração social, construção identitária, mobilização de uma cidadania cultural e apoio à estruturação de percursos educativos contemporâneos; quer como auxílio ao reconhecimento político e artístico das instituições. A visibilidade do trabalho educativo e o sucesso da sua programação nas galerias analisadas tende a autonomizar organizacionalmente a função educativa do museu. Paradoxalmente, esta autonomização traduz-se num acantonar dos departamentos educativos,

isolando-os da programação das exposições, o que reforça, ainda mais, a sua condição subserviente da função principal do museu – criar e mostrar os objetivos artísticos, enquanto manifestações da cultura erudita. Ou seja, os serviços educativos podem ser percebidos como um “males necessários” no caminho de uma *democracia cultural* (Lopes 2007).

Ao mesmo tempo, a prática curatorial parece ter vindo a assumir a centralidade da dimensão educativa – **viragem educativa** (O’Neill & Wilson 2010; Mörsch 2009). Se a seleção de uma determinada obra ou artista é baseada numa ideia que o curador quer compartilhar, através de uma exposição, esta parece ser uma prática sobretudo educativa. Tal como Daniel Buren & Wouter Davidts (2010) argumentam, se a construção de uma exposição envolve a motivação ou a ambição de oferecer às pessoas algo que elas, supostamente, não sabem, o que é isto senão ensinar? Contudo, isto não é simplesmente uma reintegração do curador, como perito encarregado de educar o público sobre o conteúdo de determinada coleção, exposição ou ciclo, mas sim uma espécie de “curatorialização” da própria educação, processo pelo qual esta se torna objeto e produto da produção curatorial. O que traz a curadoria de arte contemporânea, que se distingue das precedentes, é a ênfase na circulação de ideias em torno da arte, em vez de se focar na sua produção e exibição.

O’Neill & Wilson (2010) defendem que a arte contemporânea parece encontrar-se num período de fascinação pela educação, desenvolvendo inúmeros projetos artísticos educacionais e um fascínio por pedagogos, como Rancière ([2000] 2013) e Freire (2008).



Ilustração 1 - Pawel Althamer (2008) The Fifth Floor: Ideas Taking Space | Tate Liverpool

Para O'Neill & Wilson (2010), a *curadoria educativa* permanece ainda, por um lado, entre uma estratégia de leitura, um modelo interpretativo das práticas culturais e expressões contemporâneas e, por outro, um novo sistema curatorial, no qual o discurso interpretativo é produzido a par com o discurso expositivo. Projetos artístico-educativos situam-se na confluência entre o universo da pura criação artística e os objetivos mais marcadamente pedagógicos, ligados ao desenvolvimento de conteúdos discursivos, o que tendencialmente transforma algumas propostas artísticas, em objetos híbridos, localizados entre a oficina, a performance, a investigação, a exposição e/ou a publicação.

No âmbito do doutoramento de Sociologia, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Dissertação de doutoramento em Sociologia, intitulada *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*, desenvolvida com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/37637/2007), entre 2007 e 2012, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto), apoiado nas políticas culturais europeias e segundo uma perspetiva sociológica cultural e educativa, estudaram-se estratégias e práticas educativas de galerias de arte contemporâneas, situadas em três cidades Capitais Europeias da Cultura (CEC) durante a primeira década do século XXI: Tate Gallery em

Liverpool – Reino Unido, CEC 2008; Šiuolaikinio Meno Centras (Centro de Arte Contemporânea) em Vilnius – Lituânia, CEC 2009; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto – Portugal, CEC 2001. A partir desta análise compreendeu-se que, no contexto europeu, as práticas artísticas contemporâneas, apesar de serem aquelas que, tendencialmente estabelecem relações mais difíceis com os seus (não)-públicos têm vindo a incorporar intercessões educativas. Que, por sua vez, não são omnipresentes, mas são, cada vez mais, enquadradas em termos de educação, pesquisa, produção de conhecimento e aprendizagem. Além disso, em muitos casos, há um impulso acentuado que as distancia dos formatos pré-estabelecidos de educação em instituições culturais, na medida em que, cada vez com mais frequência, as próprias obras se aproximam de formatos de projetos educativos – o conceito de projetos quasi-educacionais/quasi-artísticos torna-se como parte integrante da produção artística. O *Fifth Floor* (Tate Liverpool), em 2008, ou o *Vilnius COOP* (Šiuolaikinio Meno Centras), ambos integrados nas bienais das respetivas cidades em 2009, ou mesmo *Às Artes, Cidadão!* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves) são disso exemplos (Ganga 2011; 2012).

“It was consciously that for us this project it consist of the exhibition, but equally important part is public events series. It has to each other we don’t perceive it as for me exhibition is only one part of project. Actually this public series they were very directly connected. Most of public events touch upon exhibition, because for instants there was Oksana Zaparozit who had talked about research on Vilnius Russian canteens. There is Indre Klimaitė, she doing research on Vilnius canteens and doing weekly Thursday lunch excursions” (Šiuolaikinio Meno Centras, Vilnius COOP Curator, 2009) (Tanto a Ilustração 1 como este excerto de entrevista são resultados do projeto de doutoramento já referenciado – *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*).

Do mesmo modo, observa-se um número crescente de exemplos de curadores/as e artistas que adotam estruturas pedagógicas, desafiando dicotomias e fronteiras. O impacto potencial desses projetos, em relação à função educativa e à aprendizagem, dentro da instituição cultural, só se começa agora a observar e questionar – **viragem social**. Estes projetos aparentemente pedagógicos, nos quais artistas fazem arte que envolve pessoas como colaboradoras, facilitadoras ou sujeitos ativos, levanta questões complexas e novas para todos/as os/as agentes do campo. Para instituições de arte, tais práticas artísticas, muitas vezes, exigem uma reformulação do estatuto de obra de arte, pelo que o que é produzido é frequentemente contingente e, invariavelmente,

não se presta facilmente a tradicionais formatos expositivos (Zolberg & Cherbo 1997). O desenvolvimento de novos modelos para a produção e a apresentação desse trabalho, no entanto, é uma oportunidade para abraçar, não só novas linguagens contemporâneas, mas também para repensar o seu papel educativo (Botton & Armstrong 2014).

Porém, a identidade coletiva dos participantes foi sendo reinventada, já não são apenas massas, excluídos ou comunidades, mas hoje são voluntários, num exercício contínuo da cultura mediática e instantânea (cf. artistas como Gormley. Antony Gormley é um escultor britânico contemporâneo, nascido em 1950, autor de *One & Other* (2009). Nesta obra 2 400 membros do público ocuparam o quarto plinto na Trafalgar Square – geralmente vago –, em Londres, por uma hora cada um, ao longo de 100 dias).

Simultaneamente, observa-se uma viragem ética na crítica, passando o artista a ser avaliado pelo grau de colaboração do seu trabalho e criticado por qualquer indício de exploração do outro.

IS THERE A WIN-WIN SITUATION?

Importa questionar as implicações destas plataformas de experimentação e laboratório artístico e educativo para os/as sujeitos implicados – Que impactos nos trajetos de vida?; O que ganham os públicos que colaboram com estas obras?; Quem são os artistas que as propõem e como se estruturam as suas trajetórias de trabalho? – são algumas das questões que se impõem.

Logo, o relacionamento da arte com o social parece jogar-se numa contínua tensão entre a consciência social dominante, numa analogia tácita entre anticapitalismo e catolicismo onde a arte se desliga do “inútil” e da estética e se funde com a práxis social (Cruz 1992); e o direito dos indivíduos a questionar essa consciência social, cabendo ao artista fomentar distância cética próxima à visão da teoria crítica (Adorno [1974] 2003; Benjamin 1992) sobre o social. Contudo, para Rancière ([2000] 2013) a estética não precisa de ser sacrificada no altar da mudança social, uma vez que esta já lhe é inerente sendo sustentada pela antinomia do impulso simultâneo de se preservar da instrumentalidade e autodissolver-se na práxis social.

Arte participada, portanto, nem é uma fórmula linear de arte política, nem reconhece em si tantos outros aspetos do novo espírito do capitalismo, que nada

se aproximam de experiências de empoderamento – rede, mobilidade, projeto, ou manipulação (Boltanski & Chiapello 2005). Como tal, no projeto de investigação que aqui se apresenta pretende-se discutir tensões a ser apreendidas: o apelo a uma cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais cínicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra podem incorporar estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica e servir motivações individuais de carreira e de projeção internacional por parte do artista (Bishop 2012; Huybrechts 2014). Nesse sentido, importa questionar se é na *arte participada* que reside o encontro entre a erudição e a *cultura comum* (Willis 1990); ou, ainda, se esta ultrapassa as lógicas da falta e do subsídio, que parecem enraizadas nas lógicas da educação artística (Boughton & Mason 1999); ou se, por outro lado, as homilias da participação impelem a arte a abandonar a raiz da experiência estética e a ser valorizada apenas pela sua eficácia educacional (Helguera 2011), ao invés de convidar a enfrentar as complexidades contemporâneas.

Por conseguinte, o projeto que aqui se discute organiza-se em três eixos. Num primeiro eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 1 (*Arte Participada – redes e protagonistas*), importa mapear o campo artístico de forma a:

/ reconhecer e mapear protagonistas e a presença de projetos artísticos participados na programação de bienais de arte contemporânea e instituições de arte contemporânea, na primeira década do século XXI, dissecando redes de interação;

Num segundo eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 2 (*Estudos de caso*), importa:

/ reconhecer como é que bienais de arte contemporânea e instituições de arte contemporânea que cultivam a excecionalidade, o efémero e o conhecimento autoral, descontextualizado e logocêntrico, incorporaram as vanguardas da arte participada;

/ conhecer todo o processo de criação e os sentidos que lhes são atribuídos pelos participantes de projetos artísticos participados, de dois estudos de caso brasileiros;

/ compreender as relações entre as trajetórias de vida de criadores e participantes e práticas artísticas, iluminando possíveis relações entre os diversos contextos em que o sujeito se move na construção das práticas, tais como as esferas do trabalho, família, trajetória escolar, redes de sociabilidade, práticas culturais e estilos de vida ao longo da vida;

Num terceiro eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 3 (*Participar e participar*), importa:

/ problematizar a equação entre participação dos públicos, motivações individuais de carreira dos artistas e inclusão artística e política potenciada ou não pelo processo, produtos – o objeto, conceito ou imagem – e possibilidades emergentes da arte participada;

/ questionar se se assiste a uma tal aproximação da arte à prática social, que gere uma *viragem social* e interrogar nesta o lugar da investigação sociológica e museológica, participando no alargamento teórico-empírico da reflexão sobre arte contemporânea participada;

/ participar na construção de pontes de articulação entre os campos artístico, científico e social através da criação de plataformas de articulação tais como seminários, um projeto curatorial, uma rede de investigação e um *website*.

PROPOSTA METODOLÓGICA

Considerando que a análise da arte participada exige encontrar formas de investigação que já não estão, exclusivamente, ligadas à visualidade e que qualquer arte com pessoas exige uma leitura sociológica, opta-se pela **etnografia global** (Burawoy 2000), como metodologia privilegiada deste projeto a fim de observar auscultar lugares, práticas e discursos localizados.

A *etnografia global* enquanto processo que permite examinar as interconexões entre *micro processos* sociais e *forças externas*, sem perder a riqueza fenomenológica possibilitada pela observação participante, emerge como a metodologia mais apropriada para lidar com a *implexidade* (Le Grand 2006) e globalidade inerente a estes projetos. Assim, concretizam-se os quatro pontos estruturadores do *método de caso alargado* (Burawoy 1998), que compõe uma *etnografia global* e nos quais esta investigação se amplia: *estendendo do observador ao participante; estendendo a observação ao longo do tempo e do espaço; estendendo processos a forças externas; e estendendo a teoria*. Cumprindo cada um, ao longo de dois anos, a pesquisa desdobrar-se-á em quatro **fases**: i) *reconhecimento*, ii) *implicação*, iii) *composição* e iv) *participação* que terão lugar em três grandes **tarefas**: i) *Arte participada - redes e protagonistas*; ii) *Estudos de Caso*; iii) *Participar e Participar* – organizadas sequencialmente e em concordância com a execução dos objetivos.

A investigação será uma análise aprofundada da arte participada enquanto espaço social relacional de criação e intervenção artística e social contemporânea

(codificações estilísticas, estratégias de participação e rede de transações simbólicas entre cidades, artistas e participantes) em duas mãos: a partir dos serviços educativos de bienais e instituições de arte contemporânea; e a partir da produção de artistas contemporâneos.

Assim, na **primeira tarefa** (*Arte Participada – redes e protagonistas*), proceder-se-á ao reconhecimento das continuidades e descontinuidades críticas e radicais que assomam a produção teórica sobre *Arte Participada*, incidindo com particular atenção nas áreas da sociologia da cultura e da arte – enquanto perspectiva com instrumentos concetuais para interrogar a *viragem social*. Ainda, cumprindo a importância de *reconhecimento* de protagonistas e já *estendendo o observador ao participante* (1.º momento do estudo de caso alargado de Burawoy (1998), a entrevista semidiretiva a informantes privilegiados (transversais ao campo artístico contemporâneo, como curadores e diretores das principais bienais e instituições culturais) sobressai como estratégia central de *ganhar acesso* (Burgess 2001) e como ferramenta de *reconhecimento* de redes e identificação de estudos de caso (*Social Network Analysis* de redes de artistas, bienais e instituições culturais), essencial à prossecução do projeto.

Na **segunda tarefa** (*Estudos de Caso*), considera-se que os circuitos da cultura contemporânea têm cada vez mais sinapses entre eventos globais de larga escala, especialmente bienais, e instituições culturais, como museus de arte contemporânea (Worts 2003; Bennett 1995), que dominam a cobertura da imprensa internacional, consomem patrocínios privados e governamentais, tomam de assalto cidades mais ou menos periféricas (Garcia 2004) e são, em última análise, instâncias de legitimação (Conde 1987; Mörsch 2009). Nestes eventos são selecionados artistas e obras representativos da contemporaneidade global, assim, o modo como cada cidade acolhe estes eventos e as instituições reflete as condições da produção, incorporando processos de deslocamento e alienação cultural e sociopolítica (Ferreira 2004). Assim, considerando a globalidade do fenómeno e cumprindo o 2.º momento do estudo de caso alargado (Burawoy, 1998) – *estendendo a observação ao longo do tempo e do espaço* – propõe-se, dois estudos de caso de *Arte Participada*, ao longo de dois anos, à semelhança de *Cooking Up an Art Experience; Tenantspin; International Festival* (Gorschlüter, McKane & Pih 2009).

Nesta tarefa, mobiliza-se um conjunto de instrumentos de investigação como a observação direta, de cariz exploratório, de espaços-tempos e eventos relevantes, complementada por entrevista semiestruturada a informantes

privilegiados locais (artistas, mediadores, curadores e diretores dos eventos), por forma a *ganhar acesso* a cada um dos casos. Ultrapassada a fase de *reconhecimento*, recorrer-se-á à observação participante de cada caso, construindo em diário de terreno uma memória etnográfica de práticas artístico-educativas, contextos de interação e construção de sentidos conjuntos que permita cumprir a fase de *implicação* – conhecimento aprofundado e comprometido de cada proposta artística. Considerando o interesse em escutar sentidos proceder-se-á a entrevistas focalizadas (*focus groups*), conduzidas com os participantes de cada um dos projetos, interrogando implicações e impactos da sua participação – um *focus group* por cada projeto analisado. Do mesmo modo, reconstruir-se-ão trajetórias biográficas de participantes e artistas através de retratos sociológicos (Lahire 2011), que permitam a reconstrução da intertextualidade entre percursos de vida, memórias e práticas artísticas (produção e consumo).

Fazendo a ponte para a **terceira tarefa** (*Participar e Participar*), cumpre-se a *composição*, a sistematização e (re)produção de saberes na extensão da narrativa etnográfica em materiais divulgáveis, partilhando o processo e pondo a nu o esqueleto da investigação, almejando que tal lhe confira densidade e seja um veículo facilitador da discussão. Prevê-se a construção e atualização de um *website*, que acompanhe toda a investigação (partilha dos diários de terreno, espaços de publicação com ISSN e fórum de discussão), publicações científicas, entre outras formas de devolução inerentes a cada local, de forma a *estender processos a forças externas e estender a teoria* no cumprir do 3.º e 4.º momento do estudo de caso alargado.

Procura-se, assim, conferir uma circularidade intencional ao projeto, encerrando o biénio com o retomar da 1.ª extensão – *acesso do observador ao quotidiano do observado* – no que esta propõe de movimento de devolução aos sujeitos de um novo olhar sobre o seu quotidiano e (re)início de um novo ciclo de questionamento, interrogando novos estudos de caso.

ARTE, CIÊNCIA, INVESTIGAÇÃO E PARTICIPAÇÃO – A (DES)ILUSÃO DAS FRONTEIRAS

Na última fase do projeto de pesquisa (*participação*), apesar de se reconhecer a tentação da equação entre o valor de uma obra de arte e o grau de participação que esta envolve, transformando “A Escada de Participação” (Arnstein 1969) num medidor da eficácia da prática artística, procura-se como Rancière ([2000] 2013) argumenta que *participar* seja o ocupar os espaços

deixados vazios pelo poder. Problematiza-se a equação entre a inclusão artística e política potenciada ou não pelo processo, produtos – o objeto, conceito ou imagem – e possibilidades artísticas emergentes em estratégias de construção de conhecimento *participado* em dois seminários – intermédio e final –, sendo o último acompanhado por um projeto curatorial onde se propõe o desenho e produção de uma exposição coletiva dos projetos analisados e o impulso de uma rede de *Arte Participada*, potenciadoras de extensões no tempo e no espaço de uma dinâmica contínua de debate e análise na qual o conhecimento permaneça contestado e vivo. Por último, a fim de partilhar todo o processo de pesquisa, literatura e descobertas com os pares propõe-se a publicação da investigação em revistas científicas *blind peer reviewed* de alto impacto.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. [1974] 2003. *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- Anderson, P. 1998. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso.
- Andreasen, S., & Larsen, L. B. 2007. “The Midleman: Beginning to Talk About Mediation”. In P. O’Neill, *Curating Subjects* (20-30). Londres: De Appel.
- Aranda, J., Wood, B. K., & Vidokle, A. 2010. *What is Contemporary Art?* Berlin: Sternberg Press.
- Arnstein, S. R. 1969. “A Ladder of Citizen Participation”. In *Journal of American Institute of Planners*. Vol. 35, N. ° 4 (216-224).
- Becker, H. 1988. *Les Mondes de l’Art*. Paris: Flammarion.
- Benjamin, W. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics Culture: policies and politics*. Londres: Routledge.
- Bishop, C. 2006. *Participation*. Londres: Whitechapel.
- Bishop, C. 2006. “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. In *ArtForum*, February (179-185).
- Bishop, C. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.
- Bishop, C. 2013. *Radical Museology or, what’s “contemporary” in museums of contemporary art?* London: Koenig Books.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. Londres: Verso.

- Botton, A. d., & Armstrong, J. 2014. *Art is Therapy*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Boughton, D., & Mason, R. 1999. *Beyond Multicultural Art Education: International Perspectives*. Munique: Waxmann Verlag.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. [1969] 2007. *L'Amour de l'Art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Burawoy, M. 1998. "The Extended Case Method". In *Sociology Theory*, 16:1 (4-33).
- Burawoy, M. 2000. *Global Ethnography: forces, connections, and imaginations in a postmodern world*. Berkeley: University of California Press.
- Burgess, R. 2001. *A Pesquisa de Terreno. Uma introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- Charman, H., Rose, K., & Wilson, G. 2006. *The Art Gallery Handbook: A resource for teachers*. Londres: Tate Publishing.
- Conde, I. 1987. "O sentido do desentendimento: arte, artistas e públicos nas Bienais de Vila Nova de Cerveira". In *Sociologia, Problemas e Práticas*, 2.
- Crimp, D. [1995] 2000. *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: MIT Press.
- Cruz, M. T. 1992. "Arte e Experiência Estética". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferreira, C. 2004. "Grandes Eventos e Revitalização Cultural das Cidades - Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001". In *Territórios do Turismo*, 2.
- Fraser, N. 2002. "A Justiça Social na Globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação". In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63 (7-20).
- Freire, P. 2008. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Terra e Paz.
- Fulková, M., Straker, A., & Jaros, M. 2004. "The Empirical Spectator and Gallery Education". In *The International Journal of Art and Design Education*, 23, 1 (4-16).
- Ganga, R. 2011. "10 anos de Capital Europeia da Cultura – ainda a problemática dos (não) públicos". In *Plataforma Barómetro Social*.
- Ganga, R. 2012. *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*. Porto: Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia.
- Garcia, B. 2004. "Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: lessons from experience, prospects for the future". In *Local Economy* 19(4) (312-326).
- Gorschlüter, P., McKane, A., & Pih, D. 2009. *The Fifth Floor: Ideas Taking Space*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Heinich, N. 1998. *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*. Paris: Les Editions de Minuit.

- Helguera, P. 2011. *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.
- Huybrechts, L. 2014. *Participation is Risky*. Amsterdam: Valiz.
- Jackson, S. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Taylor & Francis.
- Jameson, F. 1998. *The Cultural Turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Londres: Verso.
- Kester, G. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Lahire, B. 2011. *The Plural Actor*. Cambridge: Polity.
- Lorente, P. 2003. *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Mandel, E. 1975. *Late Capitalism*. London: NLB.
- Mörsch, C. 2009. *Documenta 12 Education, Volume 2: Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*. Berlin: Diaphanes.
- O'Neill, P., & Wilson, M. 2010. *Curating and the Educational Turn*. London: de Appel Arts Centre & Open Editions.
- Rancière, J. [2000] 2013. *The Politics of Aesthetics*. Londres: Bloomsbury.
- Santos, B. S. 1994. *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, B. S. 2002. "Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências". In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63 (237-280).
- Thompson, N. 2012. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge: MIT Press.
- Willis, P. 1990. *Common Culture: Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Boulder: Westview Press.
- Worts, D. 2003. "On the Brink of Irrelevance?: Art Museums in Contemporary Society". In L. T. Maria Xanthoudaki, *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries: An International Reader*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Zolberg, V., & Cherbo, J. M. 1997. *Outsider art - Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.