

**A Multiplicidade da Arte Contemporânea: Explorando o
Artivismo, a Arte Participativa e a Mediação.**

**The Multiplicity of Contemporary Art: Exploring Activism,
Participatory Art and Mediation.**

**La multiplicidad del arte contemporáneo: Explorando el
artivismo, el arte participativo y la mediación.**

**La multiplicité de l'art contemporain: Exploration de l'artivisme,
de l'art participatif et de la médiation.**

Leonardo Charréu

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa / CIEBA- Centro
de investigação e Estudos em Belas Artes

Resumo

Propõe-se neste texto discutir algumas dimensões da arte contemporânea e a forma como de desmultiplica numa profusa *constelação* de “ismos”, particularmente, no período do século XX que se abre a seguir ao término da segunda guerra mundial, atingindo cerca de 21 movimentos artísticos simultâneos na década sessenta.

Assistimos nesta importante década do século passado à génese do artivismo, uma nova prática e atitude dos criadores que vai ter um impacto crescente na sociedade. Surgem os conceitos de arte participativa, de escultura social e de estética relacional, num complexo processo de desmaterialização da arte que a desloca dos seus espaços expositivos tradicionais para a rua e para o seu uso em contextos sociais e de interação humana mais alargados. A arte-objeto

começa a perder relevância a favor da arte-ideia o que obriga a repensar também novas formas de trabalhar conceitos fundamentais na mediação.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Artivismo; Arte Participativa; Mediação.

Abstract

This text delves into the multifaceted nature of contemporary art and its proliferation in a multitude of "isms," particularly during the post-World War II period of the 20th century, which witnessed the emergence of approximately 21 art movements in the 1960s.

Within this crucial decade, the genesis of activism, a novel practice and attitude of creators, unfolded, subsequently exerting a growing influence up to the present day. This essay explores the concepts of participatory art, social sculpture, and relational aesthetics that arose during this era, as part of a complex process of art's dematerialization, which shifted it from its traditional exhibition spaces to the streets and broader social and human interaction contexts. The significance of art-idea surpassed that of art-object, necessitating a reevaluation of new approaches to fundamental concepts in mediation.

Keywords: Contemporary Art; Activism; Participatory Art; Mediation

Resumen

Este texto pretende discutir algunas de las dimensiones del arte contemporáneo y la forma en que se descompone en una profusa constelación de "ismos", particularmente en el periodo del siglo XX que sigue al final de la Segunda Guerra Mundial, alcanzando alrededor de 21 movimientos artísticos en la década de 1960.

En esta importante década del siglo pasado asistimos también a la génesis del activismo, una nueva práctica y actitud de los creadores que tendrá un impacto creciente en la sociedad. Surgen los conceptos de arte participativo, escultura social y estética relacional, en un complejo proceso de desmaterialización del arte que lo traslada de sus tradicionales espacios expositivos a la calle y a su utilización en contextos sociales y de interacción humana más amplios. El arte-objeto empieza a perder relevancia en favor del arte-idea, lo que nos obliga a replantearnos nuevas formas de trabajar con conceptos fundamentales en la mediación.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Artivismo; Arte participativo; Mediación.

Resumé

Ce texte vise à discuter de certaines dimensions de l'art contemporain et de la manière dont il se décompose en une constellation abondante de "ismes", en particulier dans la période du 20e siècle qui suit la fin de la Seconde Guerre mondiale, atteignant environ 21 mouvements artistiques dans les années 1960.

Au cours de cette décennie importante du siècle dernier, nous avons également assisté à la genèse de l'artivisme, une nouvelle pratique et attitude des créateurs qui aura un impact croissant dans la société. Les concepts d'art participatif, de sculpture sociale et d'esthétique relationnelle sont apparus dans le cadre d'un processus complexe de dématérialisation de l'art, qui l'a fait passer de ses espaces d'exposition traditionnels à la rue et à son utilisation dans des contextes sociaux et d'interaction humaine plus larges. L'objet d'art commence à perdre de sa pertinence au profit de l'idée d'art, ce qui nous oblige à repenser de nouvelles façons de travailler avec les concepts fondamentaux de la médiation.

Mots-clés : Art contemporain; Artivisme; Art participatif; Médiation.

Introdução

Um dos aspetos mais polémicos, desafiantes e, até mesmo, revolucionários da arte contemporânea é a sua desmaterialização, o que conduz à transformação da *arte-objeto* em *arte-ideia* operada a partir de Marcel Duchamp e de uma boa parte dos artistas conceptuais que vieram a trabalhar a partir dos anos 50 do século passado. Pretende-se dar a conhecer algumas propostas artísticas e discutir alguns conceitos como o de *estética relacional* (Bourriaud) e o de *escultura social* (Beuys), aqui considerados cruciais no trabalho contemporâneo de um/a mediador/a artístico-cultural.

Isso implica ultrapassar saberes naturalizados e práticas cristalizadas à volta de abordagens à arte fundadas em categorias estéticas que pertencem já a um outro tempo, não a este que nos cabe viver. E este tempo tanto é marcado pelo esbatimento das fronteiras que delimitavam tradicionalmente as disciplinas do conhecimento, como pelo hibridismo e/ou mestiçagem entre

linguagens artísticas que dificulta, inclusive, a sua classificação *taxonómica* artística.

Temos hoje teatro que possuindo uma mistura de som, dança, performance e imagem, é já muito mais do que expressão dramática (Cirque du soleil, Fura dels Baus...). Do mesmo modo, há expressão plástica que, não buscando os suportes clássicos e a eternidade garantida pela segurança dos museus tradicionais, se vai desenvolvendo ora nas periferias semiarruinadas (Vhils, Bordalo II...), ora nos espaços públicos das urbes contemporâneas. Estas propostas artísticas, a que poderemos acrescentar a de muitos outros *artistas* (artistas ativistas) procuram frequentemente uma relação com o espetador de tal forma que o obriga – muitas vezes pela participação na *obra* - a descolar-se de um certo estado de letargia, mobilizando-o para determinadas causas públicas que se podem confundir com as da própria comunidade.

Neste sentido, a imagem pode até se subalternizar face ao conteúdo e às narrativas que se geram e que conformam as ideias e os dispositivos conceptuais movimentados para dar respostas às questões vitais do nosso tempo.

Arte contemporânea e a profusa *constelação* de “ismos”

Se há características mais aplicáveis à arte contemporânea elas são, por um lado, a sua evidente instabilidade e relativa efemeridade (os movimentos perduram muito pouco no tempo) e, por outro, a coexistência paralela de inúmeras tendências e movimentos que a diligente tábua cronológica, organizada por Amy Dempsey (2002), procura visibilizar graficamente (Figuras 1 e 2). Nela apercebemo-nos da extraordinária profusão de escolas e movimentos compreendidos entre 1860 e 2000 enquadrados, por sua vez, entre três grandes grupos: “A Arte para as pessoas”; “Arte e Estilo” e “Arte e Mente”.

A sofisticação e a complexidade parecem ser as palavras-chave mais adequadas para definir um conjunto de escolas e movimentos, por vezes contraditórios, que irão marcar e enriquecer a paisagem cultural europeia e mundial, sobretudo no produtivo e estimulante período que se vai abrir depois do término da segunda guerra mundial.

O vocabulário utilizado para descrever a arte moderna - do Impressionismo à Instalação, do Nabis ao Neo-Expressionismo, do Simbolismo ao Super-realismo, evoluiu para uma linguagem sofisticada, muitas vezes assustadora, e muito própria. Estilos, escolas e movimentos raramente são autocontidos ou simplesmente definidos; são por vezes contraditórios, muitas vezes sobrepostos, e sempre complicados (Dempsey, 2002, prefácio não paginado, tradução nossa).

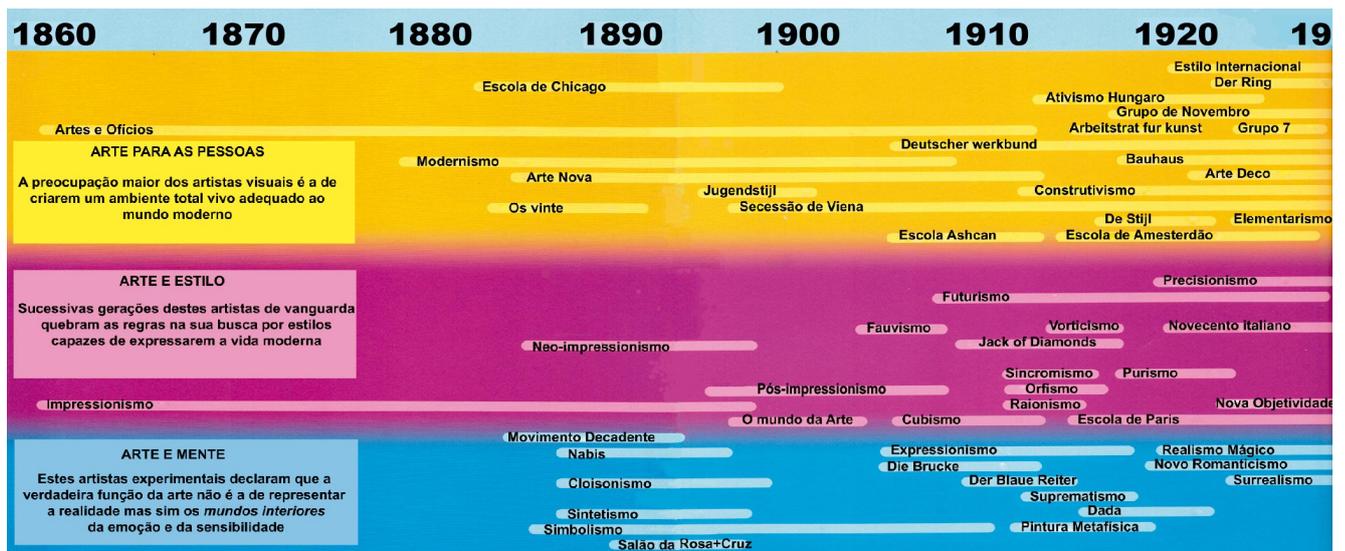


Figura 1: Tábua cronológica das escolas e movimentos artísticos contemporâneos (1860-1930) traduzidos e adaptados de Dempsey, 2002 (parte da antecapa desdobrável).

Berleant (1992) sugere que tal profusão e diversidade de novos movimentos artísticos só foi possível porque nessas décadas também apareceram, popularizaram-se e comercializaram-se, muito rapidamente, um conjunto de novas tecnologias e de novos materiais, muito dúcteis, versáteis e crescentemente baratos e acessíveis. São exemplo, os polímeros, os acrílicos, os néons e muitos outros novos materiais que vão ser continuamente disponibilizados por uma indústria altamente competitiva que rapidamente se globalizou. Estas matérias, boa parte delas sintéticas, que não existiam antes, foram rapidamente apropriados pelos artistas como “materiais de expressão” dando origem à possibilidade de experimentar, moldar e conceber novos objetos, atribuindo-lhe formas físicas nunca antes elaboradas.

Estes novos materiais que, concomitantemente, levam a inovadoras técnicas artísticas, vão equivaler às experimentações paralelas, nas respetivas linguagens artísticas, de outros âmbitos expressivos que vão do teatro (teatro do absurdo, acontecimento, etc.) até à música (minimal repetitiva, aleatória, etc.) e a um sem-número de expressões artísticas híbridas, marcando indelevelmente, com profundas mudanças, o panorama das artes e tornando difícil e complexo a compreensão pública do fenómeno artístico na contemporaneidade.

O historiador italiano Renato De Fusco (1988) vai escrever, nos inícios dos anos 80 do século passado, uma interessante história da arte, referindo-se apenas à arte que foi produzida nos primeiros 80 anos do séc. XX, em que os conteúdos (escolas, movimentos e estilos) não são sequenciados cronologicamente, mas agrupados assincronamente por seis “Linhas”: a *Linha da Expressão*, a *Linha da Performatividade*, a *Linha do Onírico*, a *Linha da Arte Social*, a *Linha da Arte Útil* e a *Linha da Redução*.

Estas linhas consubstanciam-se em estilos, movimentos, escolas e tendências que, de algum modo, apresentam afinidades estéticas e conceptuais entre si. Por exemplo, uma das classificações taxonómicas que são propostas e que melhor se aproximaria do trabalho de mediação da arte com o grande público é a *Linha da Arte Social*. Esta integra movimentos tão díspares quanto contraditórios, como o “Realismo Expressionista” e o “Realismo Socialista”, fazendo também parte desta linha a “A Arte politicamente comprometida” e a bem democrática “Pop Art”.

De Fusco, devido ao contexto cronológico em que escreveu a sua obra, que se esforça por agrupar e sintetizar estes imensos “ismos” que proliferaram no séc. XX, deixa naturalmente de fora um importante conjunto de movimentos e estilos que vão caracterizar o último quartel do século XX e que muitos

integram no denominado pós-modernismo. Identifica duas causas que originam a relativa apatia do público pelas produções artísticas contemporâneas. Por um lado, uma crise sociocultural, por outro, uma certa incapacidade da crítica de arte – disciplina fulcral na relação da arte com o público - de enunciar modelos explicativos eficientes para aclarar as imensas “zonas de sombreamento” na compreensão pública da arte contemporânea.

As principais causas das dificuldades de comunicação e da escassa popularidade da produção artística que vai dos inícios do séc. XX até aos nossos dias, decorrem não só da crise sociocultural mais geral do nosso tempo, mas, também, do carácter específico da atividade artística contemporânea. Aliadas as estas causas – que podem considerar-se estruturais, inerentes às várias tendências, aos chamados “ismos” – existem outras: são as limitações de uma crítica que só raramente conseguiu formular os “artifícios” historiográficos e exegéticos capazes de explicarem a fenomenologia da arte moderna (De Fusco, 1988, p.9).

A contemporaneidade artística impõe, por vezes de forma radical, uma mudança de paradigmas que estavam dantes ancorados em processos, práticas e tradições e que, de algum modo, se foram cristalizando com o tempo. A durabilidade dos estilos artísticos (alguns prevaleceram durante mais de um século), conferiram à História da Arte uma segurança interpretativa cognoscente, não só pelo confortável distanciamento relativamente ao objeto de estudo *obra de arte*, como também pela imensa produção intelectual que se vai acumulando sobre obras e artistas, potencialmente podendo aclarar e aproximar mais essas obras do público que as quer conhecer.

Até ao séc. XX a arte caracterizava-se por uma multiplicidade de níveis de leitura: apresentava uma “narração”, extraída da vida, dos textos sagrados, da literatura; uma “cena”, extraída do teatro, das representações sacras, das várias outras formas de espectáculo; uma “ordem compositiva”, extraída das

regras da proporção, das harmonias musicais, da arquitetura,; um “sistema cromático”, extraído das observações empíricas, das leis da óptica, da prática do ofício; um simbolismo extraído dos mitos e das crenças; e, principalmente, apresentava modelos extraídos da natureza (De Fusco, 1988, p.9).

Autores como Anne Cauquelin (2010) veem numa falta de estabilidade que acontece na arte, mas também na vida quotidiana e consequente falta de maturação do período de duração dos movimentos de arte contemporânea (demasiado curtos e/ou efêmeros), uma das razões para a dificuldade de entendimento que atualmente se tem do fenómeno artístico contemporâneo. Quando se busca entender as linhas que cimentam um dado movimento eis que, de repente, surge um novo que, capitalizando o foco, não permite que a proposta precedente estabilize o tempo suficiente para poder ser estudada, desmontada e explicada, nas suas complexidades, ao grande público.

A arte contemporânea carece, no entanto, de um período constitutivo, de formas estáveis e, portanto, de reconhecimento. A simultaneidade – o que acontece agora – exige uma acumulação, uma evolução: o aqui-e-agora da certeza sensível não pode ser claramente entendido (Cauquelin, 2010, p.8)

Mas voltando à extraordinária e vibrante profusão de movimentos que ocorreram em todo o século XX, bem evidenciados no gráfico da Figura 3, notamos a importância dos excitantes anos 60 no panorama da segunda metade do século, que já se destacou atrás.

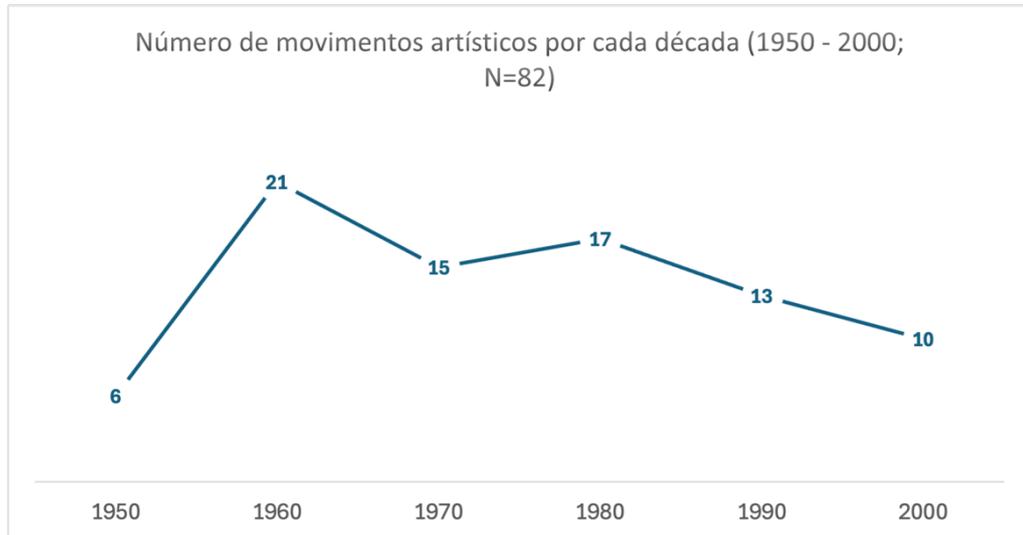


Figura 3: Gráfico do total aproximado de movimentos artísticos contemporâneos compreendidos entre 1950 e 2000. (Dados obtidos de Berleant, 1992).

Nos anos 60, entre a extraordinária variedade de propostas, vemos umas mais voltadas para dentro e para as pesquisas intrínsecas relativas aos desenvolvimentos da forma plástica em si, como o *Minimalismo* e, logo na mesma década, um Pós-minimalismo, vemos aparecer a *Abstração Lírica* e assistimos à continuidade exitosa do potente *Expressionismo Abstrato* dos anos 50, com Jackson Pollock como a grande figura de proa. Mas se já estas correntes, pela rutura radical que operam relativamente aos hábitos de apreciação estética tradicionais, baseados na verificação da conformidade das formas plásticas com um conjunto de regras formalistas, tidas como normativas, tornam a sua mediatização e mediação com o grande público extremamente difícil, outras correntes desta década, como a *Arte Conceptual*, o *Happening*, a *Performance Art* e outros movimentos como o *Fluxus* (que se hibridiza um pouco a partir destes últimos), emergindo em dimensões conceituais e socialmente interventivas, amplia o estado de estupefação geral de um público a que falta definitivamente o conjunto de ferramentas hermenêuticas que lhe permita uma aproximação mais informada e sensível ao absoluto estranhamento que agora tem perante si.

Ainda assim, é preciso ultrapassar a postura academicista do *connoisseur* e a obsessão taxonómica de identificar, classificar e ordenar os movimentos e

estilos como se fosse o fim último da nossa relação com a obra de arte contemporânea.

Hoje em dia muitas pessoas consideram esse ordenamento não só inadequado, mas também moralmente errado. A própria noção de ordenar e analisar os artistas e o seu trabalho em termos de estilo ou fidelidade a um determinado movimento ou grupo, e não em termos de importância, contexto e (sobretudo) conteúdo social, gera uma quantidade desmesurada de indignação (Lucie-Smith, 1995, p.7).

E essa indignação de que fala Edward Lucie-Smith parte dos próprios artistas quando veem, frequentemente, o foco da sua ação confrontado com as estruturas de uma certa *domesticação* e institucionalização, ficando fortemente dependentes das (e limitados às) encomendas e financiamentos públicos e estatais.

Se Marcel Duchamp, com os seus provocadores *ready-made*, logo na primeira década do século XX, já tinha trazido uma autêntica revolução conceptual ao mundo da arte contemporânea, dinamitando a “aura” e a valorização canónica da arte-objeto, de parede ou de pedestal, ao propor simplesmente objetos comuns, encontrados no lixo, como “obras de arte”, o trabalho dos artistas que vão intervir nos anos 60, com o corpo, com conceitos e ações, desmaterializando, militantemente, essa ideia tradicional de obra de arte como coisa física, palpável e excelsa, acabam por colocar, como Joseph Beuys fez magistralmente, o envolvimento social na centralidade do processo artístico. Daí que:

a definição dessa arte contemporânea está, talvez, em parte, nessa relação entre as obras que procuram impor um modo de existência, que só seria rigorosamente válido para elas e estruturas sociais que aceitam, em cada caso, inventar modos de se lhes adaptar” (Millet, 2000, p.17).

Essa aceitação daquilo que a arte contemporânea pode acrescentar qualitativamente à vida de uma comunidade, e essa *invenção de modos*, naturalmente diversificados, de adaptação das *estruturas sociais* às obras de arte, qualquer que seja a sua configuração (mais física, ou mais imaterial) constituirá, sem dúvida, um magnífico desafio para um mediador artístico-cultural e para a própria sociedade em geral.

Definição e génese do Artivismo, o seu impacto na contemporaneidade.

O artivismo forma-se de uma hibridização entre arte e ativismo. Mais do que uma nova linguagem, ou de mais um “ismo” para acrescentar ao vertiginoso e imenso rol de movimentos, estilos e escolas artísticas que explanamos atrás, trata-se, ao invés, mais de uma nova atitude que emerge de uma espécie de transbordamento da criação artística. Esta sai dos contextos académicos, expositivos e museológicos tradicionais, embrenhando-se em espaços e lugares sociais que, em muitos casos, podem considerar-se periféricos, ou até mesmo marginais. O Artivismo “tem um mecanismo semântico no qual a arte é utilizada como uma forma de comunicar uma energia de mudança e transformação” (Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018, p.9).

Ainda que nos seja possível encontrar, durante a primeira metade do século XX, certos acontecimentos e movimentos historicamente documentados que, no essencial, já eram “artistas” antes do tempo, as suas raízes, enquanto nova linguagem e nova atitude, encontram-se nos movimentos contraculturais dos anos 60 e 70 de inspiração esquerdista. Os que se fizeram notar mais na Europa foram a *Internacional situacionista* (França), os *Indiani Metropolitani* (Itália), os *Provos* (Países Baixos), os *Spassguerilla* (Alemanha), enquanto o popular movimento Hippie (EUA) foi indubitavelmente o que mais se destacou fora do continente Europeu, tendo também muito rapidamente chegado à Europa. Na península Ibérica, em Espanha, as práticas de artivismo criativo apenas vão surgir nos anos 80 e 90 dentro de coletivos de artistas como a *Agustín Parejo School* e o grupo *La Fiambrera* (Valdivieso, 2014). É justo, neste contexto de mapeamento da génese do artivismo, mencionar alguns grupos portugueses que antes dos coletivos espanhóis, ainda nos anos setenta e, sobretudo, depois da revolução de 1974 e da abertura democrática então instituída, realizaram importantes ações nas principais cidades portuguesas.

Uma das mais impactantes, porque transmitida em direto pela Rádio Televisão Portuguesa, (a única a operar em Portugal na altura) foi a pintura coletiva, no dia 10 de junho de 1974, de um painel gigante de 24 metros de comprimento por 4,5 metros de altura em Belém. Um grupo alargado de 48 artistas, espontaneamente instituído e denominado *Movimento Democrático de Artistas Plásticos*, realizou a atividade perante uma multidão, tendo igualmente participado público anónimo e, até, crianças. “Apesar do empenho pictural posto por cada artista na parte que lhe coube, todos estavam conscientes de que a festa e a comparticipação de outros artistas e do público constituía o mais importante” (Gonçalves, 1986, p.133). O público era então “autorizado” e chamado a participar e esse detalhe conferiu ao evento uma outra característica que o tornou pioneiro também da chamada *arte participativa* que tem muitos pontos de contacto e de sobreposição com o artivismo. Entre os mais relevantes encontra-se a ação coletiva realizada por um conjunto alargado de pessoas, algumas delas não artistas, ultrapassando-se, assim, a ideia clássica da ligação do trabalho artístico com a ação criativa individual.

Neste período excitante da história contemporânea portuguesa outros grupos se formaram como o *Acre*, formado pelos artistas Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho, que vai estar ativo entre 1974 e 1977 (Sabino, 2016). Já o grupo *Puzzle*, mais extenso, será formado por um conjunto importante de nomes do meio português como João Dixo, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, entre outros (Gonçalves, 1986).

No entanto, uma boa parte das ações destes dois grupos, formados por artistas, muitos deles simultaneamente docentes nas Faculdades (então Escolas Superiores) de Belas Artes, constituíam basicamente intervenções no espaço público, a maior parte delas sem intervenção nem participação das pessoas. É disso exemplo a intervenção na rua do Carmo, realizada pelo grupo *Acre*, que durante a noite foi pintando uma malha regular de círculos coloridos, de diferentes dimensões, no chão granítico da rua, criando uma decoração que, para além de tornar mais festiva esta importante rua comercial de Lisboa, dialogava também esteticamente com a malha geométrica oblíqua preexistente da calçada lisboeta (Sabino 2016).

Outras ações da época podem ser consideradas como intervenções bem artivistas se nos colocarmos a partir do ponto de observação que vê nestes trabalhos um forte conteúdo político (que na verdade tiveram). É disso exemplo emblemático a ação levada a cabo no dia 28 de maio de 1974 por um grupo formado por cerca de uma centena (!) de artistas que invadiram o

palácio Foz, na praça dos Restauradores, em Lisboa. Neste edifício funcionava o SNI, acrónimo do *Secretariado Nacional de Informação (Cultura Popular e Turismo)*, órgão fundado pelo Estado Novo e responsável pela propaganda política e informação pública onde se integrava também tudo o que dissesse respeito a ações de natureza cultural. Nesta ação proferiu-se um slogan retirado de uma frase do pintor surrealista Marcelino Vespeira “*A Arte fascista faz mal à vista*” (Gonçalves, 1986, p.133) e consistiu em tapar com tecidos a estátua de Salazar e o busto de António Ferro, figuras cimeiras do regime autocrático caído apenas há um mês.

Contudo, se a ação levada a cabo no palácio Foz, ainda assim, não foi destrutiva, nem sequer muito violenta, talvez por respeito a Francisco Franco, escultor insigne do modernismo português e autor daquelas obras, o mesmo não se pode dizer de outras iniciativas que, mesmo alguns anos depois da revolução de abril, foram sabotadas por grupos conservadores contrarrevolucionários que se opuseram à dinamização de um evento, de forma violenta, demonstrando quão difícil é o diálogo entre contemporaneidade estética e a base tradicional que subjaz genericamente às culturas do interior provinciano mais afastadas das grandes urbes. Afastamento que, nesse tempo, era mais mental do que verdadeiramente geográfico. É disso exemplo os IV^o Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha, realizados em 1977.

Ao longo dos doze dias, há exposições, pinturas realizadas ao vivo, performances, ações rituais, declamações, concertos e, no ambiente de teor festivo muito livre e convivial, somam-se atividades de perfil tradicional com outras críticas e conceptuais, às vezes mais transgressoras ou com nudez explícita, pouco habituais numa cidade pequena e conservadora (Sabino, 2016, p.75)

Esta iniciativa talvez revele a importância da mediação num evento desta natureza, que envolve “choque” social e cultural. É certo que na época dos acontecimentos, a mediação era um conceito ainda desconhecido no panorama cultural português, mas este episódio chama-nos a atenção para a importância da realização de uma pedagogia cultural desenvolvida no “pré”, no “durante” e nos “pós” evento, para que os seus efeitos possam ser socialmente relevantes. Isto é particularmente importante num momento em

que a cultura se tem tornado crescentemente um bem de consumo alargado, onde a arte disputa agora com outros fenómenos populares, como o desporto, a moda ou o *entertainment*, uma centralidade que muitos julgam já definitivamente perdida. Assistimos hoje, de forma crescente, a uma fusão de produtos culturais, extraordinariamente hibridizados, que são agora mediatizados pelas novas tecnologias globais de difusão digital e pelas redes sociais que nelas se estruturam. Neste ambiente, marcado pela incerteza e mudança, torna-se difícil manter qualquer um desses produtos ou fenómenos em estado puro porque, como bem sustenta Edward Lucie-Smith (1995:8) “a forma como todos os meios de comunicação foram elaborados e ao mesmo tempo agilizados, levaram à destruição de todas as barreiras que restavam entre a culturas”.

A mediação cultural, hoje, tem sido significativamente assegurada eletronicamente pelos media e isso deixa as narrativas que se podem desenvolver a partir do fenómeno artístico totalmente dependentes de um determinado crivo e pensamento homogeneizador que subjaz às formas de poder que determinam o que pode ser divulgado e o que é censurado nas poderosas redes sociais. Por isso, a ação do mediador - que pode, ou não, ser artista - consistirá em recuperar para a dinâmica social e para os espaços sociais abertos, baseados nas interações entre pessoas “de carne e osso”, os discursos gerados pela experiência artística contemporânea. Esses poderão ser de consenso ou de dissenso. Em qualquer dos casos ser-nos-ão úteis para entendermos, de um outro modo (talvez mais emocional que racional) as linhas mestras que articulam a contemporaneidade e que papel poderemos desempenhar nela.

***Arte participativa e escultura social* como conceitos fundamentais na mediação de temas de arte contemporânea**

“(...) temos que lutar por cada indivíduo”
(Joseph Beuys in Bodenmann-Ritter, 1995, p.6)

François Matarasso define simplesmente arte participativa como “(...) a criação de um trabalho artístico por artistas profissionais com artistas não-profissionais” (Matarasso, 2019:52). A síntese da definição objetiva incluir como arte participativa um conjunto de atividades tão díspares como a educação musical, como expressão artística participativa por excelência, dado que envolve muitas vezes a participação de um dado coletivo de músicos (profissionais e não-profissionais), mas também o teatro aplicado, todos os projetos que usam a arte para estimular alguma forma de mudança social e que envolve, quase sempre, alguma forma de ativismo artístico, assim como os projetos que envolvem a arte e a saúde, ou a alimentação e alguns espetáculos vernaculares de rua, corporal e visualmente expressivos, como o popular Carnaval. Determinadas performances coletivas realizadas em festivais, animadas por artistas profissionais, também se inserem sob o amplo guarda-chuva conceptual da arte participativa. Por fim, engrossando a extensa lista da arte participativa, certas formas de mediação cultural realizada em museus, centros culturais, galerias e associações que possam levar à realização coletiva de obras de arte, perenes ou efémeras, assim como muitas manifestações de arte comunitária, podem igualmente ser consideradas dentro desse âmbito.

Esta última é definida como “a criação de arte como direito humano, por artistas profissionais e não-profissionais, que cooperam entre iguais, para propósitos e com padrões estabelecidos em conjunto, e cujos processos, produtos e resultados não podem ser conhecidos antecipadamente” (Matarasso, 2019:56).

Existem, portanto, elementos diferenciadores entre arte participativa e arte comunitária, sendo que, normalmente, a arte comunitária envolve quase sempre a arte participativa, mas esta última pode não ser comunitária quando não considera os contextos locais da comunidade no seu *modus faciendi*.

Em todo o caso, há duas condições lógicas para que a arte participativa possa ser considerada enquanto tal. A primeira é que a arte participativa leva sempre à realização lógica de uma obra de arte. A segunda é que todos os envolvidos no ato artístico são considerados artistas. Se a primeira condição requer um entendimento alargado da obra de arte que pode sair dos cânones tradicionais da pintura e escultura (um bordado ou tapete, de elaboração coletiva, uma intervenção paisagística, realizada pela comunidade etc.) é a segunda condição que nos aproxima do conceito proposto pelo artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) de *escultura social*. Não será por acaso que se vai aproximar do movimento Fluxus que se inicia nos inícios dos anos 60, com o

manifesto de George Maciunas e que advoga uma espécie de fusão de linguagens artísticas, com particular destaque para os *happenings* e para as ações de cunho libertário que tendiam a desprezar a arte-objeto e o seu valor mercadológico.

Num dos diálogos estabelecidos entre o artista e Clara Bodenmann, na extensa entrevista dada durante a Documenta de Kassel, em 1972 (que é essencialmente o conteúdo do livro *Cada homem um artista*) Beuys tem a consciência que as pessoas, em geral, são muito difíceis de mobilizar para uma causa ou um projeto comum. O seu pensamento oscila entre um pessimismo, abundantemente exemplificado ao longo dessa entrevista, e um otimismo utópico que vai desembocar no conceito de *plástica* ou *escultura social* referente a um novo modelo de sociedade, centralizada na arte e no ser humano criativo, como únicas forças revolucionárias que o artista propunha como resposta para uma sociedade enferma e alineada. Segundo Beuys “quando se fala de democracia o tempo todo, que sempre consideraram desejável, o que se comprova, todavia, é que a democracia exige mais, muito mais” (Bodenmann-Ritter, 1995:57).

E a *exigência* de que nos falava o artista alemão, há quase meio século atrás, implica, necessariamente, a saída do indivíduo de uma espécie de estado de alinação e torpor em que atualmente se encontra, expresso também no crescimento exponencial das taxas de abstenção, em muitos países a aproximarem-se e, por vezes, a ultrapassarem mesmo os 50%, nas eleições democráticas para a escolha das lideranças políticas.

É o processo de autotransformação o que constitui o fundamento da ideia central Beuysiana de *escultura social*. O sujeito ao reconhecer-se enquanto responsável e motor das próprias transformações, pessoais e sociais, adquire o poder de decisão sobre essas mesmas transformações. Talvez este princípio explique parte do desinteresse de uma boa parte das pessoas pelas eleições democráticas (e pela vida política rotineira, em geral) sobretudo aquelas que acreditam poder transformar o mundo sem a necessidade de tomar o poder.

Pouco a pouco acabaremos por transformar essa matéria, o que se chama política – que em absoluto corrompe o carácter – em conceitos a partir dos quais cada um se vai sentir membro da sociedade, um membro que pode cooperar criativamente. De maneira que a futura política seja mais uma arte. E que os seres humanos saibam que esses conceitos se

tomam no seu sentido mais eminente, mais humano, mais artístico; que é interessante ocupar-se da matéria, quer dizer, de questões de economia, de direito, de educação, de arte, de ciência, etc. Que cada um pense acerca do organismo social em conjunto, que participe no pensamento, na criação, como um ser humano. E que não se deixe isso nas mãos de uns poucos, que naturalmente sacam proveito próprio desse assunto. Se se deixa em mãos de uns poucos, já se pode contar que satisfarão o seu egoísmo” (Bodenmann-Ritter, 1995, p.81)

A *escultura social* está então focada numa dimensão psicossocial que necessita de uma atenção plena para que se possa desenvolver e permitir um novo nível de construção da realidade. Como depreendemos da famosa entrevista de 1972, e da sua transformação em livro-diálogo (Bodenmann-Ritter, 1995), a educação depois de ser analisada criticamente pelo artista, em vários excertos da obra, é proposta como chave para a escultura social, pois será mediado pela educação que se pode apoiar um processo de capacitação do indivíduo, dotando-o da criatividade necessária para um esforço colaborativo social. Para Beuys, que também foi professor na kunstacademie de Dusseldorf, a prática da criatividade social deveria ser uma obrigação e um objetivo educacional permanente pois só dessa forma se poderia responder à constante mudança a que o mundo está sujeito.

É certo que uma parte significativa do agitado mundo da arte contemporânea ainda se consubstancia na chamada arte-objeto. Os valores económicos crescentes movimentados durante as mais conhecidas bienais de arte internacionais comprovam que a arte como mercadoria ainda estará para durar nas práticas culturais atuais.

Se a mediação cultural atual quiser ultrapassar a relação tradicional do público com obra de arte, em regra passiva e apreciativa (por vezes até mesmo de pura bajulação), para uma outra dimensão mais ativa e interventiva, ou participativa, terá então que assumir e enfrentar, também, uma certa dimensão desmaterializada da arte contemporânea, herdeira hoje de diversos movimentos como a *arte conceptual* e a *performance art*. O conceito de escultura social poderá ser envolvido e mobilizado como estratégia processual, facilitado pela natureza ativa e performativa desta arte que se expressa frequentemente em atitudes, gestos e ações, algumas

efêmeras, mas outras a produzirem efeitos duradouros e incisivos nas comunidades que as acolhem e as vivem.

A estética relacional e a mediação expandida na comunidade

Parece ser redundante o conceito de *estética relacional* cunhado por Nicolas Bourriaud (2009) pois que, na verdade, a estética é, entre os diversos campos da filosofia, aquela que necessita mais de um *outro* para existir e gerar discurso. Por conseguinte, está obrigado à *relacionalidade*. Podemos “pensar a princípio que toda arte é, por natureza, relacional, já que pressupõe o outro. Propõe um diálogo. Dessa maneira, também podemos imaginar que todo campo artístico é potencialmente político – ou seja, reverbera no coletivo –, sobretudo quando inserido no terreno das socialidades” (Andrade e Borre, 2020, p.7).

A *arte relacional* desenvolve-se então no terreno e nos ambientes das socialidades e das relações entre pessoas. E como as pessoas, em regra, ocupam e vivem num lugar bem concreto, a arte relacional trabalha, também, nas relações dessas pessoas com o espaço e os lugares onde vivem. A arte relacional que, em regra, é também *arte participativa*, e muitas vezes *arte comunitária*, nos seus *modus operandi*, inscreve-se no programa da chamada arte pós-moderna que como sabemos é bem distinta do programa modernista. Enquanto o pós-modernismo em arte procurou dar voz àqueles que sempre estiveram em situação de desvantagem, assumindo logo um cunho mais politizado do que esteticizado, já o modernismo (que obviamente não terminou até aos dias de hoje) continuou o seu percurso alicerçado na ideia de artista-demiurgo, herói mais ou menos romântico que, individualmente, resgata das trevas do informe a obra de arte mediante o uso de capacidades técnico-expressivas ímpares, ou mediante o uso (apenas) de um articulado conceptual que pode, no limite, dispensar a presença física da obra de arte-objeto, ou transformando qualquer objeto em obra de arte que foi, afinal, o patamar radical atingido pela chamada arte conceptual a reboque das propostas desconcertantes de Marcel Duchamp.

Vivemos então num tempo onde testemunhamos uma espécie de superabundância que esbate a barreira entre produção e consumo e que define a arte como uma arte da *pós-produção*.

Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem o seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto e sim trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gémeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos (Bourriaud, 2009b, p. 8).

Ainda assim *“a arte moderna induz uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte”* (Bourriaud, 2009a, p.18). Esta espécie de máxima, que vai ter no campo da filosofia, em Foucault, um equivalente, também desagrega a arte da sua condição umbilical de necessitar de uma materialidade externa.

O *vivencial* e o *experencial* entram em campo, ultrapassado a própria materialidade das obras, apesar de, em muitos casos, ela ainda ser ontologicamente necessária para fazer disparar o discurso e as narrativas que fundamentam agora as chamadas produções relacionais que vão atingir o seu clímax nos anos 90, quando uma série de artistas, em particular os chamados artistas de rua e que trabalham na esfera pública, começaram a preocupar-se com o modo como os seus projetos impactavam junto do público. Estes artistas pensam em geral as suas intervenções em termos de micropolítica dado que *“levam em conta, no seu processo de trabalho, a presença da microcomunidade que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores participantes, seja no seu modo de produção ou no momento da sua exposição”* (Bourriaud, 2009a, p. 82).

Naturalmente isto leva-nos à necessidade de esbatermos, talvez definitivamente, a barreira entre arte e política. Aliás “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai dos seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (Rancière, 2014, p. 52).

Como vemos ironicamente no “trabalho artístico” da Figura 4. “*Permissão concedida mas não para fazer tudo o que você quiser*”. Trata-se de um texto num tapume de obra, logo projetado para ter uma duração assumidamente efémera, e nele vemos, também, essa dimensão mais textual, discursiva e desmaterializada da arte contemporânea apesar de ali haver matéria (tinta, madeira...). O que sobressai ali é uma certa dimensão política, objetivamente hierárquica, de alguém que, desde uma posição de poder, autoriza algo, mas com recado de eventual controlo preliminar: “(...) Não para fazer *tudo* o que quiser”. O verbo “permitir” envolve claramente uma dimensão política de quem tem o poder para autorizar qualquer coisa no espaço público, o que pressupõe e remete para exercício de uma espécie de liberdade vigiada, sinal de que o ambiente aparentemente democrático da *entidade reguladora* e plenipotenciária do espaço público tem receio do dissenso que os artistas podem trazer à tranquilidade ou neutralidade desse espaço.

O que se tornou interessante nesta intervenção é que o coletivo de artistas viu mais *potencial artístico* nos efeitos que uma determinada ironia poderia produzir junto da comunidade do que nos hipotéticos efeitos estético-plásticos que uma intervenção, digamos mais clássica (como um mural) poderiam provocar no espetador. Parece que o que foi pensado inicialmente – imaginemos um mural mais ou menos figurativo – não foi realizado, tendo-se optado por utilizar uma frase enquanto obra, numa deriva, ou preferência por um posicionamento ou atitude claramente artista.



Figura 4: “*Permissão concedida mas não para fazer o que você quiser*”. Universidade Federal de Santa Maria, Brasil, Campus de Camobi, Centro de Educação. Intervenção do coletivo de artistas de Santa Maria C.D.M - *Centro de Desintoxicação Midiática*, 2013. “Permissão” de publicação concedida pelos artistas. (In Charréu, 2016, p.101, foto pessoal).

Esta proposta do coletivo de artistas brasileiro (CDM) ilustra aquilo que também se pode definir como uma *estética da política*. Já não nos reportamos definitivamente a objetos que o *mainstream* considera como obras de arte, nem a uma estética empírica que necessite *a priori* da materialidade para aferir as tradicionais qualidades estéticas que classicamente valorizam a arte-objeto. O ato político pode então tornar-se estético e

há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma,

independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (Rancière, 2014, p.63)

Tomar obras como esta para mediar na/com a comunidade requer, portanto, um domínio de um campo mais alargado de conhecimento e de experiência. Requer uma mediação expandida, não só porque os atores são múltiplos, mas também porque a arte contemporânea, mesmo a mais desmaterializada, não se pode configurar fora daquilo a que o mainstream define como “*o sistema da arte*” (Bonito-Oliva, 1992; Millet, 2000, Cauquelin, 2010; Melo, 2016, etc.) Ainda assim, em significativa parte desse sistema, herdeiro do percurso triunfante modernista, continua a acreditar-se no progresso em arte e na sua monetarização, ou entesouramento, como o resultado natural de pertencer a um mundo dominado intensamente pelas relações económicas e pela importância do mercado.

Assim, o artista e a obra de arte são só a ponta de um esquema interativo poligonal e interdependente que integra, nos seus vértices, os críticos de arte, os galeristas e marchands e as instituições (galerias museus, bienais etc.).

Do *sistema* também faz parte o *público*, para o qual a obra é endereçada. Também aqui se estabelece uma diferença fundamental entre a postura pós-moderna e a postura modernista. Chegar ao maior número de pessoas possível é um dos objetivos da obra pós-moderna. Por sua vez, a “popularização” e “mundanização” são considerados perniciosos para a “aura” da obra de arte modernista, o que constitui uma posição *elitista* contra a *democratização* estimulada pelas propostas pós-modernas em arte (Salbego & Charréu, 2022, p. 78).

Outros autores dão mais relevo à ideia de *contexto*. Saber *estar* nos *contextos de circulação* (imprensa especializada e não-especializada, redes sociais, internet....), nos *contextos de apreciação* (as grandes bienais internacionais, as galerias novaiorquinas e londrinas...) e saber dominar os *contextos de produção*, quer se trabalhe mais numa perspetiva de arte ativista desmaterializada (como a de Francis Alys, Néle Azevedo ou Hamish Fulton) ou materializada (como as propostas de Erik Ravello, Banksy, Bordalo II ou Vihls), são capacidades e competências fundamentais dos artistas na contemporaneidade.



Figura 5: Entre 19 e 20 de Outubro de 2013 Hamish Fulton assinalou os 40 anos como "artista caminhante". Cerca de 3 centenas de pessoas reuniram-se em Penzance, no Reino Unido, para criar duas novas *obras de arte* baseadas no seu compromisso com o ato de caminhar. (Foto de Graham Gaunt obtida em <https://grahamgaunt.co.uk/copy-of-stuff>)



Figura 6: “Baloma” escultura de Erik Ravello, elaborada a partir de invólucros de balas para denunciar a violência na Venezuela, 2014. (Foto obtida em <https://www.facebook.com/ErikRavello/photos/d41d8cd9/585319801557851>)

Quando falamos aqui de mediação *expandida* e da dificuldade de desenvolvê-la com a arte contemporânea é porque, precisamente, o seu carácter *sistémico* obriga a tentar perceber (antes de comunicar às pessoas) de modo alargado, expandido ou desdobrado, os vários *contextos* que legitimam que uma obra de arte-objeto, ou uma ação performativa desmaterializada, seja considerada arte (ou não). Assim mediar a arte contemporânea implica, hoje, sair do quadro-referência tradicional, que se consubstanciava numa tentativa de elaborar uma hermenêutica mínima, desmontando e simplificando uma suposta “narrativa” escondida (ou até mesmo diretamente expressa) na obra de arte. No entanto, como sublinha Jacques Rancière

olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (Rancière, 2012, p.8)

Nesta ideia de mediação expandida estamos também a considerar a abrangência de públicos se se pretende fazer um trabalho horizontal e democrático. Contudo, a ideia de mediação expandida, aqui proposta, também implica adquirir, ou desenvolver, uma capacidade que facilite a operação desse movimento de sair do estado letárgico de mero apreciador ou espectador para o de ator/interventor. É preciso então agir.

Como sustenta François Matarasso, só *aprender* arte por acumulação cognitiva proporcionada pelas disciplinas teóricas tradicionais do ensino artístico (História da arte, Teoria e Crítica de Arte, etc.) e pela repetição e pela cópia ou, ainda, a partir duma metodologia projetual, de resolução de problemas práticos, não é suficiente para logarmos o que poderíamos considerar como uma *mediação artista expandida* num dado projeto.

Parte da diferença existente entre aprender sobre arte e criá-la, reside no poder conferido por cada uma das atividades. De formas diferentes, ambas nos permitem descobrir, processar, compreender, organizar e

partilhar a nossa experiência. Mas ao criar arte estamos a dar existência a algo e, ao fazê-lo, mudamos o mundo. Quando fazemos sentido da vida, através de sentimentos, ideias e experiências que podemos nem saber que temos, e em formas a que outros podem por sua vez responder criativamente, desencadeamos novas possibilidades na nossa imaginação e na dos outros. É esse o ato do artista e é uma força no mundo (Matarasso, 2019, p.53).

É preciso então agir e criar. O resultado pode até ser desmaterializado, como o que nos propõe o artista inglês Hamish Fulton (Figura 5). Uma mera caminhada na praia, de muitas pessoas, em comunhão consigo próprios e com a natureza, algo que o artista considera ser artístico. Fica o testemunho fotográfico visual impactante, mas a obra de arte foi a ação, no tempo e no espaço, destas pessoas caminhando juntas.

A desmaterialização da arte contemporânea, como a que nos é proposta por Fulton, pode então fazer com que uma dificuldade (se teirmos em apenas querer entendê-la só na sua dimensão teórico-conceptual) se transforme numa vantagem a ter em conta na mediação artivista expandida com a comunidade. Trata-se de, no ato da mediação, poder-se criar também e, para além disso, expandir-se para outras experiências e aprendizagens, como a de âmbito ambiental que é proporcionada por esse contacto do corpo com a areia molhada das praias e com os cheiros da maresia.

Propostas como esta subvertem essa ideia de que arte é cara porque os materiais para fazer arte também o são e mostram como se pode fazer arte com uma multidão movimentada por uma boa ideia. E nem é preciso sequer dominar qualquer técnica artística. Transformam o mediador também num artista, assim como todos os participantes. Muitos destes trabalhos desmaterializados inserem-se numa tendência para um desvio das práticas até hoje consideradas como hegemónicas, seja enquanto crítica dos modos de vida na era do antropoceno, seja enquanto desaprovação do próprio sistema da arte e academicismos próximos.



Figura 7: Projeto de ação coletiva “A fé move montanhas” coordenado pelo artista belga Francis Alys, realizado no deserto peruano em 2002. (Fotograma obtida no vídeo alojado em <https://youtu.be/tGOD3uMKBjC>)

Os projetos artivistas que colocam o homem na natureza, na companhia do seu semelhante, assim como outros projetos destinados a aumentar a consciência do potencial de grupo, como o projeto “A fé move montanhas” do artista belga Francis Alys, em que um grupo de centenas de “ativistas” voluntários, tentam, com uma simples pá, fazer mover uma enorme duna de areia do deserto peruano

apontam para certo ativismo político, sobretudo na contemporaneidade repleta de neo-conservadorismos em que (resistimos e) vivemos. A arte não esquece, ela se inconforma. Pela sua não-conformidade, ela se estabelece como desordeira (...) No trânsito cotidiano de produção desenfreada, da monetização do tempo e da criminalização do ócio (...) A poética de alguns trabalhos relacionais (...) está, em parte, na sua renúncia. Esta é uma obra de arte que pretende não mais sê-la – quer desmanchar as instâncias que a legitimam enquanto arte. Por isso mesmo, cria uma ótica ainda um pouco turva do pensar a arte na contemporaneidade. Esta ótica, relacional, persiste em dissolver a fronteira entre a vida e a arte. (Andrade e Borre, 2020, p.24).

Claro está que esta perspectiva, e a dissolução das barreiras entre a arte e a vida comum, implica ultrapassar essa noção que entende o fenómeno artístico dominado pela ideia da produção e apreciação artística como algo excelso pertencente a um “espaço simbólico autónomo e privado” (Bourriaud, 2009^a, p. 13). As propostas de Fulton, Alys e outros artistas não mapeados aqui, por limitação de espaço, apontam para a presença de “uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social” que se propõe como uma espécie de definição de *estética relacional* (Bourriaud, 2009a, p. 13).

Esta mediação artista expandida, seja materializada, seja desmaterializada, precisa então de *ler* a comunidade. Isso pressupõe, muitas vezes, conhecer as necessidades (quantas vezes dissonantes) e as potencialidades, quer das pessoas que habitam nos centros, quer das pessoas que vivem (e sobrevivem) nas periferias. Essa dissonância de interesses torna o trabalho do mediador extremamente difícil nas cidades cada vez mais gentrificadas. Estas encontram-se dominadas por uma oferta cultural baseada nos grandes concertos de música e nas exposições do tipo “chave-na-mão” e naquilo que circula no espaço digital, polvilhado de publicidade, martelando-nos com essa impressão de que há sempre alguém que nos está querendo vender alguma coisa, o tempo todo, nos nossos smartphones agora definitivamente transformados nas extensões dos nossos corpos e desejos.

Neste mundo do antropoceno, em que passamos da euforia à alineação num instante, passamos da superabundância numa parte do mundo para a crescente escassez no outro, que muitos preferem ignorar. Caminhar juntos, tendo a consciência que esse movimento se dobra esfericamente no globo, (e não deixar ninguém para trás) pode ser essa linha de fuga que hoje tanto precisamos.

Referências

- Aladro-Vico, E.; Jivkova-Semova, D.; Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 26(57), 9-18.
- Andrade, L. & Borre, L. (2020) Dispositivo de Emergência: processos de criação, arte relacional e pedagogias culturais, *Visualidades*, v.18, 1-25.

- Berleant, A. (1992). The aesthetics of contemporary art. In Alperson, P. (Ed.) *The philosophy of the visual arts* (pp.415-425). Oxford University Press.
- Bodenmann-Ritter, C. (1995). Joseph Beuys, *Cada hombre un artista*. Visor.
- Bonito-Oliva, A. (1992). Super Arte. *Luego*, n. 22, 3-19.
- Bourriaud, N. (2009a). *Estética relacional*. Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2009b). *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo*. Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2010). *Arte Contemporânea*. Publicações Europa-América.
- Charréu, L. (2016). Epistemologias e metodologias de pesquisa emergentes em educação e arte: Para uma conscientização do que (nos) é possível fazer em pesquisa avançada. In Charréu, L.; Oliveira, Marilda O. de (Orgs.) *Pedagogias, espaços e pesquisas moventes nas visualidades contemporâneas*. (pp.99-108). Coleção Desenredos, Vol. 10. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- De Fusco, R. (1988). *História da Arte Contemporânea*. Editorial Presença.
- Dempsey, A. (2002). *Art in the Modern Era: A guide to styles, schools, and movements*. Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Gonçalves, R. (1986). *História da Arte em Portugal de 1945 à atualidade*. Publicações Alfa S.A.
- Lucie-Smith, E. (1995). *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino.
- Matarasso, F. (2019). *Uma arte irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Melo A. (2016). *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta.
- Millet, C. (2000). *A Arte Contemporânea*. Instituto Piaget.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Sabino, I. (2016) Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?). *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 7(15), 73-79.
- Salbego, J. & Charréu, L. (2022). Limites e relações possíveis para pensar a educação: arte contemporânea, vida cotidiana e cultura visual. *Invisibilidades, Revista Iberoamericana de Pesquisa em Educação Cultura e Artes*, n.17:76-84.

Valdivisio, M. (2014). La apropiación simbólica del espacio publico através del activismo. Las movilizaciones em defensa de la sanidade publica em Madrid. *Scripta Nova*, 18(493), 1-27.

Notas Biográficas

Leonardo Charréu é docente no Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal. É licenciado em Belas Artes pela Universidade do porto (1990) e é mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (1995). Possui o Doutoramento em Belas Artes, (2004) pela Universidade de Barcelona, Espanha. É membro investigador integrado no CIEBA (Centro de Estudos e Investigação em Belas Artes) onde coordena o Grupo de Educação Artística e membro colaborador no CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais). A educação artística, a pedagogia cultural, as artes visuais e a cultura visual, os novos ambientes de aprendizagem, assim como o desenho e a ilustração científica, encontram-se entre os seus principais interesses de investigação.

 <https://orcid.org/0000-0002-6761-6964>

Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa,
Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa, 1549-003 Lisboa /
lcharreu@eselix.ipl.pt ou leonardocharreu@edu.ulisboa.pt

Datas de receção e de aceitação (08/06/2023) (08/02/2024)