

Arte contemporânea engajada: participação e referências culturais como tática

Engaged contemporary art: participation and cultural references as a tactic

Fabiane Schafranski Carneiro

 0000-0003-4447-3478

fabiane.carneiro@usp.br

Resumo

Este artigo reflete sobre práticas de arte contemporânea engajada que agenciam a participação de comunidades e difundem suas referências culturais. Para tanto, analisa três casos de estudo latino-americanos – La Piel de la Memoria (1998-1999/2011), A Vitória do Gallo (2007) e Museo del Estallido Social (2020) – à luz de subsídios teóricos de distintos autores, que abordam as redefinições dos conceitos de patrimônio cultural, participação, movimentos sociais e a relação da arte contemporânea com eles. A partir da análise isolada e comparativa dos casos, compreende quais as táticas empregadas, bem como verifica aproximações e diferenças entre elas. A arte contemporânea engajada parece encontrar nas referências culturais das comunidades envolvidas e na sua difusão uma aproximação com o mundo social, borrando os limites entre arte, cultura e sociedade.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Patrimônio cultural. Referências culturais. Participação. Movimentos sociais.

Abstract

This article reflects on engaged contemporary art practices that promote the participation of communities and disseminate their cultural references. To do so, it analyzes three Latin American case studies – La Piel de la Memoria (1998-1999/2011), A Vitória do Gallo (2007), and Museo del Estallido Social (2020) – in the light of theoretical subsidies from different authors, who address the redefinitions of the concepts of cultural heritage, participation, social movements, and the relationship of contemporary art with them. From the isolated and comparative analysis of the cases, it understands which tactics were employed, as well as verifies approximations and differences between them. Engaged contemporary art seems to find in the cultural references of the communities involved and in its diffusion an approximation with the social world, blurring the boundaries between art, culture, and society.

Introdução

A atualidade se caracteriza como época de redefinição de diferentes conceitos, entre eles as noções de patrimônio cultural, participação, movimentos sociais e arte, que se aproximam e se relacionam entre si e com a sociedade. Nesse contexto, a arte contemporânea extrapola suas fronteiras e se mescla a outros âmbitos. Ao mesmo tempo que suas práticas partem de múltiplas fontes e articulam diferentes instâncias – ruas, museus e ciberespaço – (Canclini, 2016) e distintos atores – artistas, comunidades, organizações sociais, instituições públicas e privadas. Há, entre tais práticas, as que agenciam a participação de comunidades e difundem suas referências culturais, combinando arte, cultura e sociedade.

A arte contemporânea, desde o início deste século, tem apresentado notável proliferação de sua vertente socialmente engajada, não sendo essa terminologia hermética, mas constituinte de um campo em construção na história da arte, vista a diversidade de termos que a descrevem (Kester, 2015). Novo gênero da arte pública, arte litoral, arte engajada, arte baseada na comunidade, arte dialógica (Kester, 2004), arte participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa e comunidades experimentais (Bishop, 2008) são algumas das nomenclaturas aplicadas.

A produção latino-americana recente, que abarca as características aqui descritas, é pouco conhecida e estudada. *Collective situations: readings in contemporary Latin American art, 1995-2010* apresenta trabalhos da geração mais recente de artistas atuantes na região, mas, apesar de sua importância, seus editores, Kelley e Kester (2017), indicam que se trata de amostra representativa de casos de arte engajada colaborativa que repensam as fronteiras entre arte e ativismo. A publicação, portanto, embora aponte para uma sobreposição e correlação das práticas artísticas à produção cultural no domínio do ativismo, urbanismo, pedagogia radical, ambientalismo e outros campos, diz respeito a uma coleção de declarações, ensaios, entrevistas e descrição de projetos estruturada a partir dos temas: (des)obediência civil, urbanismo, memória, indigeneidade, migrações e crítica institucional. Assim, além de apresentar um compilado que se encerra na primeira década do século 21, tal obra aborda outros temas que não os propostos no presente texto – patrimônio cultural,

participação, movimentos sociais e a relação da arte contemporânea com essas noções –, o que o faz relevante.

Em finais do século 20 ocorreram redefinições importantes no conceito de patrimônio cultural na América Latina. Tanto em direção à diversidade da cultura e à participação da sociedade quanto a seu uso social, conforme atesta o antropólogo e filósofo Néstor García Canclini (1999). Tais reorientações também se deram no Brasil e foram garantidas por meio de diversas políticas públicas, entre elas, os inventários, que podem tratar das referências culturais contemporâneas e se tornaram, ao longo deste século, potencialmente inclusivos (Iphan, 2000, 2013, 2016). Segundo o historiador Paulo César Garcez Marins (2016) e a cientista social Leticia Costa Rodrigues Vianna (2016), a participação social é fundamental para a produção de conhecimento, reconhecimento oficial e preservação do patrimônio no país, contemporaneamente, apesar e por conta das disputas a que está submetido.

O conceito participação também sofreu modificações e hoje está vinculado à noção de mobilização, de acordo com a socióloga Maria da Glória Gohn (2014, 2019). No tocante à participação na arte, Canclini (2016) e Grant Kester (2004, 2015 e, com Kelley, 2017) – teórico da arte colaborativa – indicam que nas práticas atuais há um engajamento social complexo, sob tensões e contradições (Bishop, 2008, 2012), que, segundo o historiador da arte, crítico e curador Christian Kravagna (2004), conta com distintas opções de ação dos grupos sociais. Nesse sentido, a compreensão de movimentos sociais é vital para o estudo de tais práticas, pois são muitos e não uniformes (Gohn, 2014, 2019, 2022).

Neste artigo, as práticas analisadas e comparadas a partir dos subsídios teóricos são: ‘La Piel de la Memoria’, em Medellín, Colômbia, em 1998-1999 e revisitada em 2011; ‘A Vitória do Gallo’, em Cachoeira do Ariri, Pará, Brasil, em 2007; e o ‘Museo del Estallido Social’, em Santiago do Chile, de 2020 até o presente. Foram selecionadas com base em mapeamento preliminar feito a partir de monografias, livros, periódicos, artigos, *sites* e também de fontes orais. Tais práticas são significativas por agenciar a participação de comunidades, a identificação e difusão de suas referências culturais, bem como por deslocar a arte de seu campo e a aproximar da cultura e da sociedade, esta última também como protagonista. Elas dizem respeito a ações voltadas para questões cotidianas, sociais, de direitos que afetam o dia a dia, organizam a sociedade e produzem novas experiências sensíveis.

Patrimônio cultural: redefinições e instrumentos

O conceito de patrimônio cultural passou por redefinições ao longo dos tempos e aponta para um entendimento mais amplo e diverso da cultura. O *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural* assinala que ele “diz respeito aos conjuntos de conhecimentos e realizações de uma sociedade ou comunidade que são acumulados ao longo de sua história e lhe conferem os traços de sua identidade em relação às outras sociedades ou comunidades” (Vianna, 2016, p. 1). Ele é protegido por políticas públicas e instituições específicas de cada país, como também por acordos e programas de cooperação de organizações internacionais, entre as quais a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Um triplo movimento de redefinição do discurso relativo ao patrimônio cultural, na última década do século 20 na América Latina, é apontado por Néstor García Canclini (1999). E advém do entendimento de que patrimônio inclui bens materiais e imateriais, antigos e atuais; de que engloba também os produtos da cultura popular e não só os produzidos pelas classes hegemônicas; e de que a política patrimonial se estende aos usos que relacionam esses bens às necessidades contemporâneas. No início do século 21 o documento Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Unesco (2003), em seu artigo 15, assinala a necessidade de se garantir a participação das comunidades, grupos e indivíduos que criam, mantêm e transmitem tal patrimônio, com o fim de o salvaguardar no plano nacional. Nessa lógica, Canclini (1999) ainda indica a defesa e o uso social do patrimônio cultural por movimentos sociais, que demandam mudanças na agenda e no debate públicos, a fim de mobilizar governos para as necessidades cotidianas ou viabilizar a apropriação coletiva e democrática do patrimônio.

Especificamente no Brasil, é possível vislumbrar tal movimento de redefinição e sua consolidação mediante a Constituição Federal de 1988, com a conceituação de patrimônio cultural, em seu artigo 216, e a incorporação de uma visão antropológica e mais democrática da cultura. Segundo Paulo César Garcez Marins (2016) e Letícia Vianna (2016), para sua efetivação é fundamental a participação social nos processos de produção de conhecimento, reconhecimento oficial e proteção do patrimônio. Nesse sentido, o autor indica um protagonismo para a sociedade

nunca antes visto na legislação patrimonial brasileira, principalmente a partir dos anos 2000 (Marins, 2016), enquanto a autora lembra que são as pessoas, em suas práticas cotidianas, que atualizam permanentemente suas tradições e preservam suas referências culturais. Em decorrência dessa característica dinâmica, as políticas públicas – sejam leis, documentos técnicos, inventários, descrição de bens registrados etc. –, apesar de importantes, são apenas registros (Vianna, 2016).

A intensificação da discussão sobre o patrimônio cultural, políticas e instrumentos de Estado a ele atrelados – seja nas instâncias técnicas ou no debate público – aponta para mudanças potencialmente inclusivas. Nessa direção, os inventários são exemplos essenciais. Conforme o manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), lançado em 2000, ele busca superar antigos impasses entre patrimônio material e imaterial, como também pressupõe um diálogo entre pesquisadores e membros da comunidade. Define ainda que referências culturais

são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado [...]. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, [...] são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura (Iphan, 2000, p. 29).

O INRC foi base para o Inventário Pedagógico, difundido em 2012, numa parceria do Iphan com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (MEC) na atividade Educação Patrimonial do Programa Mais Educação, oferecida a escolas que recebiam recursos do Programa Dinheiro Direto na Escola para aquisição de equipamentos audiovisuais, a fim de elaborar e divulgar o inventário do patrimônio local. A partir da sua adaptação – mediante ajustes textuais e busca por mais ampla acessibilidade e linguagem simples – e voltado para maior participação, foi desenvolvido e lançado em 2016 o manual Educação patrimonial: inventários participativos (Iphan, 2016), tendo sido pleiteado tanto

por técnicos do Iphan e de outros setores do Ministério da Cultura como por organizações da sociedade civil.

Tal manual visa: fomentar a discussão sobre patrimônio cultural; estimular que a própria comunidade identifique e valorize suas referências culturais; bem como vincular o tema da preservação desse patrimônio ao território, convívio e cidade e, portanto, ao exercício de cidadania, participação social e melhoria de qualidade de vida. Ele indica como categorias de referências culturais: lugares, objetos, celebrações, formas de expressão e saberes. Além disso, assinala como crucial a documentação, a difusão e o arquivamento dessas categorias. Assim, documentá-las – seja por meio de fichas, anotações, desenhos, fotografias, filmagens, gravações – segundo as indicações para a coleta de dados é produzir conhecimento a seu respeito. Difundir é democratizar tal conhecimento em exposições, produção de vídeos, *sites*, programas de rádio, histórias em quadrinhos, organização de acervos etc. E arquivar é organizar e guardar a documentação para que esteja disponível (Iphan, 2016). Enfim, o manual valoriza a comunidade não só como participante, mas como protagonista para relacionar, apresentar e definir o que considera patrimônio cultural.

O inventário participativo vem sendo utilizado em diversas esferas, seja por instituições vinculadas ao patrimônio – como pontos de memória e museus; por coletivos e movimentos sociais atrelados ao ativismo urbano; ou em práticas artísticas socialmente engajadas. Quanto à primeira esfera, podem-se citar o Ponto de Memória da Terra Firme, em Belém, e o Museu da Maré, no Rio de Janeiro, ambos no Brasil; bem como o Museu Popular de Siloé, em Cali, na Colômbia. Em relação à segunda, pode-se apontar o Inventário Participativo: Minhocão contra gentrificação,¹ que buscou produzir conhecimento e ações em defesa da permanência dos moradores da região. A última esfera, relativa às práticas artísticas socialmente engajadas, será exemplificada e tratada adiante com os casos de estudo.

Apesar dos avanços nas políticas e instrumentos públicos, no sentido de diversidade e ampliação cultural, Canclini (2016) alerta para o fato de que,

¹ Elaborado na cidade de São Paulo, em parceria da Rede Paulista de Educação Patrimonial (Repep) com o Movimento Baixo Centro, além de pesquisadores voluntários da Universidade de São Paulo, Universidade São Judas Tadeu e Universidade Presbiteriana Mackenzie.

comumente, as atividades de definição, preservação e difusão da cultura sugerem uma sociedade sem divisões. Assim, acabam por desvalorizar a diversidade de memórias e desprezar a menor oportunidade das classes populares e sociedades periféricas para transformar seus bens em patrimônio. O desequilíbrio na produção, divulgação e acesso a ele diz respeito à associação de processos francos, exercícios de dominação e discriminação, imobilismos e políticas culturais aquém das dinâmicas contemporâneas. Onde e como o estabelecimento, consolidação e transformação contínua de um significado socialmente compartilhado é possível e, principalmente, se pode sucumbir à disputa entre os usos políticos e mercantis, culturais e turísticos são questões fundamentais a pautar. Isso porque o patrimônio e sua ressignificação – em usos urbanos, comerciais, midiáticos, artísticos e populares – estão em disputa, da militância ao turismo (Canclini, 2016).

Por fim, é essencial perceber as condições compartilhadas entre patrimônio e arte, à medida que ela se libera dos limites impostos por sua história e pode ser repensada como parte das – ou vinculada às – práticas culturais. Nesse sentido, Canclini (2016, p. 240) assinala um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais”. Os dois campos, portanto, se aproximam na experiência: a arte ao operar com a iminência, e o patrimônio, com o que está em risco de desvanecer.

Participação social: movimentos e arte engajada

As redefinições relativas ao patrimônio cultural, como também os instrumentos delas decorrentes, conforme visto, demandam a participação social em seus processos. É, portanto, fundamental a compreensão da participação e suas características, bem como dos atores e procedimentos envolvidos. Ademais, há mudanças na habitual separação de patrimônio e arte, que também precisam ser observadas, ao passo que a arte, atualmente, além de se acercar das relações sociais e incluir a participação social, se aproxima das práticas culturais (Canclini, 2016).

No âmbito da América Latina, Maria da Glória Gohn (2019) dá subsídios para o entendimento da participação atrelada aos movimentos sociais e das

mudanças por que passou ao longo dos anos. Enquanto nos anos 1960 estava voltada para a noção de participação comunitária, nos anos 1970 – devido aos regimes político-militares – voltou-se para a participação na sociedade civil. A partir do final da década de 1980, a participação esteve ligada à cidadania – associada à questão da exclusão social (Gohn, 2019). E, neste milênio, ela está vinculada à mobilização, entendida como processos para mudança de comportamento e acesso a meios de inclusão social (Gohn, 2014).

Por outro lado, a historiadora da arte, crítica e professora Claire Bishop (2006) indica a relevância da participação nas artes desde o século 20 e aponta que, apesar das mudanças de contexto, é possível assinalar continuidades entre o impulso participativo na arte contemporânea dos anos 1960 – a qual teve como precursoras as manifestações dadaístas e as experiências colaborativas soviéticas – e o ímpeto da arte atual. Conforme Christian Kravagna (2004), a participação, como pressuposto nas práticas artísticas do século passado, permitiu a autocrítica da arte, o questionamento sobre autoria e no tocante à distância entre arte, vida e sociedade. Ela estava atrelada à busca de transformar a relação entre produtores e receptores – tradicionalmente unidimensional, hierárquica e visual – e englobava, comumente, a ativação do corpo como pré-condição para essa operação. Enquanto nos anos 1960 e 1970, a participação visava ao público como realizador de propostas agenciadas pelos artistas; nos anos 1980 e 1990, buscava a autoria múltipla, novas relações com o espaço urbano e o ativismo e a ampliação da audiência, até como participante ou colaboradora. Desde os anos 1990, a arte contemporânea ligada à participação se avoluma, costuma se dirigir ao social e cruzar fronteiras entre disciplinas.

Canclini (2016) esclarece que a prática artística atual, relacionada ao social, é bastante diversa e mais complexa do que as anteriormente propostas: no início do século 20, com o teatro de Brecht; a partir dos anos 1960, com os *happenings*, instalações, ambientes e concertos; nas décadas de 1980 e 1990, com novas tecnologias – eletrônica, informatizada e digital; e, a partir do século 21, por meio da permuta de papéis entre emissores e destinatários em situações interativas, de esculturas a ser modificadas, vídeos com interação etc. Atualmente, ela se dá como modos experimentais de coexistência situados em locais com estruturas sociais complexas, os quais podem incluir aparatos eletrônicos e redes sociais, permitindo a formação de comunidades interpretativas e criadoras. O

autor alerta, entretanto, para práticas que se prestam somente a reinventar laços sociais – na esteira da “estética relacional” discutida pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009) –, as quais evitam conflitos, instaurando relações bem-intencionadas, mas geralmente espetaculares, em microespaços desprovidos de arranjos sociais complexos e suas disputas.

Em convergência, Grant Kester (2015) afirma que hoje a participação social vinculada à arte é baseada em processos e práticas que questionam e renegociam sua associação com o mundo social, os quais transpõem os limites entre arte, ativismo, urbanismo, antropologia e outros campos. Isso decorre, segundo Kester (p. 2),² do fato de que

Nas artes [...] o interesse renovado no engajamento e colaboração social é o resultado [...] do sentimento [...] de que é necessário começar novamente a compreender a natureza do político por meio de um retorno prático às relações e questões mais básicas; do eu para o outro, do individual para o coletivo, da autonomia e solidariedade, e conflito e consenso, na contramão de um capitalismo neoliberal agora dominante e na ausência das teleologias tranquilizadoras dos movimentos revolucionários anteriores.

Em contraponto, Bishop (2012) questiona a efetiva pressão que tais práticas exercem nos modos convencionais de produção e consumo artístico sob o capitalismo, seja a partir de um deslocamento do artista a produtor de situações; da obra como algo contínuo ou de longo prazo; ou do público como coprodutor ou participante. Apesar de atestar uma fraca ocupação dessas práticas no sistema da arte comercial – por suas características – a autora alerta para seu papel de destaque junto ao setor público, seja em encomendas públicas, bienais ou exposições de temática política (Bishop, 2008, 2012). A partir de estudos que vislumbram a instrumentalização dessas práticas pela política cultural europeia, atrelada ao desmantelamento do Estado e a políticas sociais frágeis, ela aponta para

² Tradução nossa do original *In the arts [...] the renewed interest in social engagement and collaboration is the result of [...] the feeling [...] that it's necessary to begin again to understand the nature of the political through a practical return to the most basic relationships and questions; of self to other, of individual to collective, of autonomy and solidarity, and conflict and consensus, against the grain of a now dominant neo-liberal capitalism and in the absence of the reassuring teleologies of past revolutionary movements.*

uma aproximação de tais práticas a formas recentes do neoliberalismo – como redes, mobilidade e trabalho afetivo. Neste ponto, é imprescindível observar que estudos sobre transformações do campo artístico em países latino-americanos evidenciam a passagem dos princípios de convivência dos artistas às táticas de sobrevivência. Logo, eles procuram se apoiar em todo tipo de instituição a fim de se mobilizar em um contexto de recursos escassos, mas diversos, lidando com a permanência e o desenvolvimento social de forma muito distinta dos artistas no passado e em outros contextos (Canclini, 2016).

Conforme Canclini (2016, p. 221), “os processos artísticos são lugares epistemológicos nos quais arte e sociedade, estética e sociologia, revisam modos de ação e conhecimento”. É importante, portanto, compreender os movimentos sociais presentes no cenário atual, que não são homogêneos e, segundo Gohn (2014, 2019, 2022), podem ser classificados em três grupos: clássicos, novos e novíssimos. Os clássicos abarcam sindicatos, sem-terra, sem-teto, estudantes, movimentos populares etc. Os novos abrangem os movimentos de luta por direitos e identidades, criados a partir do final dos anos 1970. E os novíssimos abrangem movimentos da atualidade, como os autonomistas, que são progressistas; as organizações movimentalistas ou contramovimentos, que têm pautas conservadoras; e os coletivos.

Tanto os novos como os novíssimos trabalham com a questão da identidade, mas de forma diversa. Enquanto os novos constroem e pautam a identidade por meio de lutas simbólicas e culturais para conseguir ou expandir direitos – a partir de pertencimentos originários, de gênero etc., os novíssimos criam identidades mediante pautas que envolvem uma participação direta via experimentações e horizontalidade nas relações, independentemente de origens e com uso de ferramentas *online* (Gohn, 2019). Entre os novíssimos, os coletivos cresceram muito nas últimas décadas, tanto na área da arte, da cultura ou da solidariedade. Além das características já elencadas, eles são agrupamentos fluentes, fragmentados, variados em formas, temas, pautas, reivindicações, âmbito de ação, quantidade de participantes, duração, formatos de funcionamento, apoios externos e relações com órgãos ou políticas institucionais.

Nessa conjuntura, quanto ao foco, Gohn (2019, 2022) alerta para a importância da interseccionalidade, isto é, de enfoques que estabeleçam diálogos transversais, entre o tema das desigualdades sociais no plano econômico,

das abordagens culturais identitárias e das especificidades locais. Também, quanto ao modo, é relevante distinguir participação, de interatividade e de ação coletiva (Kravagna, 2004), em especial na área da arte, bem como alertar que estes três modos podem se combinar. Em práticas participativas, uma parte substancial do trabalho – na concepção ou no processo – é confiada aos participantes, em grupo. Já nas interativas, comumente dirigidas a um indivíduo, este influencia o processo de forma momentânea, reversível e repetível, enquanto nas ações coletivas concepção, produção e implementação das ações são feitas por muitas pessoas, sem distinção de autoria. Segundo Bishop (2006), a autoria e a crise na comunidade estão entre os principais motes da arte participativa. O tema autoria está atrelado à cessão de algum ou todo o controle autoral, com fim democrático, abarcando maior risco e imprevisibilidade, ao passo que o mote comunidade busca a restauração do vínculo social por meio da elaboração coletiva de significado.

Nessa direção, é importante a afirmação do filósofo e professor Jacques Rancière (2012) de que é possível operar uma nova cena da igualdade, desde que se questione a relação causa/efeito da arte e da armadilha dos propósitos que partem do princípio da desigualdade das inteligências, no qual o artista tem a prerrogativa de oferecer um saber, de conhecer o meio para suprimir uma distância. O autor defende uma prática artística em que a produção do sentido é aberta à tradução; um espaço intermediário entre artista e espectador, cujo significado nenhum deles tem, mas que permite a ambos narrar e traduzir. “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (p. 25). O vínculo da arte com a transformação social – incômodo, exploratório e intrincado – se funda na ambiguidade entre a autonomia e a heteronomia da arte, em um convite à confrontação de questões difíceis da atualidade (Bishop, 2008).

Arte contemporânea engajada: inventariando referências culturais

Certas práticas artísticas atuais, socialmente engajadas, se valem de referências culturais de comunidades participantes, como explanado. Assim, abeiram-se de instrumentos relativos ao patrimônio cultural, tal como os casos a seguir.

La Piel de la Memoria

Trata-se de projeto cultural comunitário voltado para a recuperação da memória e o restabelecimento da convivência dos habitantes do bairro Antioquia, em Medellín, Colômbia, estigmatizado pela violência e marginalidade. O bairro é resultante do assentamento informal de camponeses que, nos anos 1950, foi declarado a única zona de tolerância da cidade pela prefeitura. Tornou-se centro do tráfico e local atrelado a experiências de perda e violência (Comfenalco, 2008).

O projeto foi antecedido por outras ações, como um ‘processo de paz’ e um programa de reinserção dos moradores na sociedade – organizado pelo Escritório de Assessoria de Paz e Convivência da Prefeitura de Medellín, em 1996. Também por iniciativas como oficinas de convivência – com ênfase em oportunidades de formação e emprego – e o projeto de recuperação da memória Historia del Barrio,³ conduzido pela antropóloga colombiana Pilar Riaño-Alcalá, em 1997. Essas ações foram viabilizadas pelo Conselho de Ação Comunitária de Bairro, Probapaz e Fortalecimento da Cultura de Convivência Pacífica e Corporación Presencia Colombo Suiza.

Tal projeto foi retomado em 1998 e 1999, sob o nome La Piel de la Memoria, Barrio Antioquia: Pasado, presente y futuro e mediante promoção da Secretaria de Educação e Cultura em colaboração com organizações da sociedade civil e entidades privadas,⁴ com o objetivo de socializar os resultados com a população do bairro por meio de ações com participação dos próprios habitantes, como intervenções plásticas e festivas, uma delas um museu temporário (Comfenalco, 2008).

Esse museu foi proposto pela artista norte-americana Suzanne Lacy, atuante em projetos junto a comunidades e convidada por Pilar Riaño-Alcalá. As duas trabalharam com habitantes do bairro, uma equipe multidisciplinar e representantes das organizações parceiras para a criação de um museu itinerante, que exibia objetos relevantes para os moradores com o intuito de compartilhar suas

³ Que reuniu 12 temas: Início; Decreto 517 de 1951: zona de tolerância; A violência dos anos 1950; Vida comunitária; Personagens do bairro; Festas, comemorações e bares; Educação; Vida religiosa; Organização e liderança comunitária; Espantos; Tempos difíceis; Tempos de mudança e paz.

⁴ Corporación Presencia Colombo Suiza, Corporación Región, Caja de Compensación Familiar Comfenalco e Cámara de Comercio de Medellín.

memórias – um tipo de engajamento coletivo para confrontar o passado por meio da experiência estética, luto e narrativa, segundo Riaño e Lacy (Kelley, Kester, 2017).

O projeto contava com duas partes, a primeira dizendo respeito à coleta de objetos por uma equipe remunerada e treinada de jovens e mulheres do bairro, que explicou o projeto de casa em casa e pediu colaboração por meio da doação de um objeto e sua história. O grupo visitou aproximadamente duas mil casas ao longo de várias semanas e reuniu quinhentos objetos, que foram expostos em um ônibus reformado (Lacy, [200-?a]; Kelley, Kester, 2017). Eram fotografias de jovens, ursinhos de pelúcia, objetos religiosos para rezar em tempos de luto, joias e roupas de entes perdidos, que davam conta de memórias comuns e de sofrimento do bairro. A mesma equipe da coleta era responsável pela guarda do ônibus, por receber visitantes e, depois, pela devolução dos objetos emprestados. A decisão por um museu itinerante provinha do cuidado para a segurança das pessoas ao visitá-lo. *La Piel de la Memoria* incluía mapas dos setores em que ocorreu a exposição e a indicação dos pontos em que ficou estacionado durante os dez dias de exibição.

A segunda parte do projeto correspondia à escrita de cartas pelos moradores que visitavam o museu-ônibus, expressando seus desejos para o futuro do bairro. Foram 4.000 visitantes e 1.500 cartas que, ao fim do projeto, artistas e jovens da comunidade distribuíram em casas aleatórias de Antioquia. Depois do projeto, segundo Riaño, os habitantes, mediante iniciativa própria, criaram uma casa de cultura, um mural e trabalharam com vídeos em ‘épocas de paz’ (Flóres, 2014).

Em 2011, Lacy e Riaño foram convidadas a revisitar o projeto para o 2º Encontro Internacional de Arte de Medellín, voltado para pedagogia e ativismo por meio da arte, realizado no Museo de Antioquia, ligado à arte, história e arqueologia. Nesta edição – *La Piel de la Memoria Revisitada* – a proposta foi tanto rever a década passada e imaginar futuros possíveis para a cidade como reunir ex-participantes. A exposição abarcou vídeos com depoimentos desses ex-participantes acerca de uma década de mudança; vitrinas com materiais contextuais e de arquivo; uma estante com 50 objetos do trabalho anterior (Flóres, 2014); e uma reunião entre comunidade, governo e público para dialogar sobre o passado e o futuro da cidade (Lacy, [200-?b]; Kelley, Kester, 2017). Diferentemente da primeira edição, o trabalho teve visitantes de todo o mundo e não só pessoas da comunidade colombiana, as quais reconheciam o conflito e a violência cotidiana em questão (Flóres, 2014).



Figuras 1 e 2

Fotografias da exposição La Piel de la Memoria, em 1998-1999, e da reunião com a comunidade em La Piel de la Memoria Revisitada, em 2011

Fonte: Suzanne Lacy. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory> e <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory-revisited/>. Acesso em 1 out. 2022.

La Piel de la Memoria, em suas duas edições, constou de uma prática engajada, que extrapolou as fronteiras da arte e agenciou diferentes esferas e atores. É possível identificar, na primeira mostra, referências culturais concorrentes, sobretudo, a objetos relativos à memória, mas também atrelados às especificidades do lugar (Antioquia), bem como pontuar, como estratégia de difusão, a exposição itinerante, em uma intervenção plástica (um museu-ônibus). Importante apontar que a viabilização do projeto, tanto na fase antecedente como em sua retomada, se deu via políticas públicas voltadas para a memória e a cultura, com envolvimento de secretarias de governo e apoio de organizações da sociedade civil e entidades privadas. A participação ocorreu de formas distintas na fase antecedente e de retomada do projeto. A primeira, contou com profissionais de diversas áreas e moradores para um inventário das memórias do bairro, enquanto a segunda incluiu pessoas do bairro em parte do processo, por meio das ações definidas pela artista e a antropóloga: coleta, doação, mediação da exposição, escrita e entrega das cartas. Pelo exposto, é possível afirmar que se tratou de iniciativa estruturada, continuada e ampla, que contou com prática artística engajada para se concretizar. A comunidade, mesmo não constituindo um movimento, formou posteriormente um coletivo com iniciativas próprias em “tempos de paz”.

Em La Piel de la Memoria Revisitada, as referências culturais resgatadas e a participação predeterminada da comunidade – nos depoimentos, nos reemprestimos e na reunião pontual – foram reduzidas, se comparadas ao projeto original.

A difusão também originalmente proposta como exposição, nessa edição, foi viabilizada por um evento internacional do sistema das artes em uma instituição museal, relacionada ao patrimônio. Pode-se dizer que, além da participação já pontuada, o restante da relação se deu como interatividade. Frente às colocações, é possível entender essa segunda edição como próxima de uma instância convencional da arte, centrada em uma instituição, sem vínculo continuado com o cotidiano, com as pessoas do bairro e com uma produção coletiva de experiências sensíveis. Por fim, pode-se vislumbrar que, no encontro entre comunidade, governo e público, tenha prevalecido o uso político e artístico espetacular, em detrimento do social. Isso porque diálogos robustos e transformadores, para discussões como a proposta, demandam certa continuidade e construção coletiva.

A Vitória do Gallo

O segundo caso de estudo, A Vitória do Gallo, ocorreu de 9 a 15 de dezembro⁵ de 2007 em Cachoeira do Ariri, ilha do Marajó, Pará, Brasil, envolvendo o artista Wagner Barja e a comunidade da Portelinha, numa parceria da Fundação Nacional de Arte (Funarte) com o Museu do Marajó, da Secretaria da Cultura e Turismo do Pará, no âmbito da Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2007. Tal ação buscou discutir a ocupação de um terreno no entorno da sede do município de Cachoeira do Arari, feita por mais de 500 famílias, atrelando-a ao patrimônio cultural da região por meio de práticas e celebrações na área (Funarte, 2007).

O problema fundiário de Cachoeira é amplo, pois a cidade está comprimida entre o rio e grandes latifúndios, acarretando moradia precária de parte da população nos fundos de terrenos de terceiros, segundo o ex-diretor executivo do Museu do Marajó, Paulo de Carvalho (2022).⁶ A ocupação da Portelinha se deu num terreno anexado a uma fazenda que, de acordo com antigos documentos, pertenceria ao município, mas que, conforme a história oral, pertence à Santa – Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Cachoeira –, por doação de uma

⁵ Segundo o Relatório de Atividades do Parceiro – Museu do Marajó – a ação junto à comunidade se deu no período de 10 a 13 de dezembro de 2007.

⁶ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 23 set. 2022. Suas demais declarações incluídas neste artigo fazem parte da mesma entrevista.

latifundiária devota. Esse fato, aliado à falta de moradia, legitimaria a ocupação no ponto de vista da comunidade (Funarte, 2007).

A proposta de Wagner Barja à Funarte inicialmente intitulava-se Intervenção/Terintervenção III e partia da pesquisa do artista sobre a linguagem da intervenção urbana, com foco em criações participativas e intercâmbios culturais voltados para a construção e a extensão do conhecimento coletivo. Segundo Barja (2022)⁷ e de acordo com sua prática, o processo não contava com planejamento prévio, e o interesse pela ocupação se deu ao chegar à cidade. Com apoio do Museu, após conversa com a comunidade, foi iniciado o diálogo para concepção de uma ação em resposta à demanda do grupo, com base em referências comuns.

É importante contextualizar o Museu do Marajó: fundado em 1972 pelo padre Giovanni Gallo, em Santa Cruz do Arari, em 1983 foi transferido para Cachoeira do Arari a fim de promover o desenvolvimento da comunidade local por meio da valorização de seu patrimônio cultural (Museu do Marajó, 1988). Sua coleção se formou a partir da doação de fragmentos de cerâmica pelos moradores, indicando a participação da comunidade na pesquisa e coleta do acervo, que ainda inclui espécimes taxidermizados da fauna, de crenças populares e do modo de ser e viver marajoara, com peças relativas aos ofícios, habitações, vestimentas, festividades, pajelança cabocla e linguagem (Oliveira, 2017). A originalidade do Museu está na forma de exposição, com instalações de estrutura simples, providas de mecanismos que permitem a manipulação dos visitantes. Segue sendo referência, mesmo após a morte de Gallo.

Segundo registros de Paulo de Carvalho, participaram do processo de A Vitória do Gallo cerca de 300 pessoas, que estiveram em duas reuniões no museu; promoveram a ocupação simbólica do terreno por meio de referências da comunidade – plantio de árvores e presença de animais de criação – e fizeram uma celebração no dia 13 de dezembro com o cortejo do Boi-Bumbá Pai do Campo, com mestre Madureira. Tal cortejo seguiu do Museu à ocupação – com participação da comunidade da Portelinha e de jovens e crianças do bairro do Choque – e foi assistido pelos habitantes da cidade.

⁷ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 1 out. 2022.

A denominação A Vitória do Gallo foi dada pela comunidade em alusão ao padre, que estaria a seu lado na reivindicação pela terra. A intervenção atrelou os pleitos atuais ao patrimônio cultural e potencializou a ocupação, que permaneceu por meses e depois foi desmobilizada, sem regularização da terra, conforme Carvalho.



Figuras 3 e 4
A Vitória do Gallo, *frame* de vídeo da reunião no Museu do Marajó com a comunidade da Portelinha e fotografia do cortejo do Boi-Bumbá Pai do Campo na ocupação
Fontes: Paulo de Carvalho (vídeo) e Funarte, 2007, p.77.

A Vitória do Gallo operou na ambiguidade entre a autonomia e a heteronomia da arte, entre o estético e o político; combinou diferentes agentes e âmbitos; borrou os limites da arte, cultura e sociedade; e produziu coletivamente um sentido compartilhado. É possível afirmar que, nessa prática, diversas referências culturais foram agenciadas, tanto as relativas a lugar (o terreno da Santa), a celebrações (o boi-bumbá), a formas de expressão (a construção de casas e instalações) quanto a saberes (como o plantio e a criação de animais). A difusão de tais referências se deu por intervenções, artística e cotidiana, viabilizadas por uma política pública voltada para as artes, que envolveu também instituição museal e comunidade. A participação contou com o artista, o diretor do museu e a comunidade, em um processo construído a partir de diálogo e sem predefinições, que abarcou tanto a concepção como o curso da ação. É possível dizer que a comunidade envolvida se aproxima de um movimento social clássico, tal como entendido por Gohn (1997, 2019, 2022), isto é, um movimento popular/comunitário atrelado às necessidades sociais materiais básicas à sobrevivência e aos direitos sociais elementares, como terra e moradia. Um movimento que, mesmo não fazendo parte do reconhecido Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), era constituído por pessoas sem terra, segundo uma base organizacional espontânea, organizada mediante uma situação de exclusão e desigualdade social, paradigma inicial para a constituição de tais movimentos sociais. Por fim, a prática artística engajada em questão, ao estar atrelada a uma política pública pontual das artes, desassociada de outra social, estabeleceu um momento temporário de troca e produção, voltado para questões e conflitos locais, sem vínculo posterior e continuado entre artista e comunidade.

Museo del Estallido Social

O último caso de estudo é o Museo del Estallido Social (MES), concebido como testemunho, construção de memória e espaço de refúgio e resistência a partir das manifestações que começaram no Chile em outubro de 2019.⁸ O

⁸ As manifestações tiveram início com o aumento das tarifas do transporte público de Santiago do Chile e, depois, expressaram um descontentamento geral com a desigualdade social no país e um clamor por mais justiça e igualdade.

museu consta de uma plataforma autogestionada em duas instâncias, virtual e física. A primeira diz respeito a um *site*, iniciado no começo da pandemia de covid-19, do isolamento social e da decisão do governo chileno em apagar a maior parte da arte urbana da cidade. A segunda corresponde a um espaço físico de 150m², aberto em novembro de 2020 a poucas quadras da praça da Dignidade, em Santiago do Chile, epicentro das manifestações (Fundación Pablo Neruda, 2021).

A primeira etapa do projeto consistiu em documentar; arquivar; registrar; aproximar-se de pessoas que pudessem expressar suas demandas, manifestos, declarações de grupos, de conselhos, de assembleias territoriais; além de fazer um chamamento para ampliação das experiências colaborativas (Museo del Estallido Social, 2020). O material foi incorporado em um repositório no *site* e consta de: galerias de fotos; documentários audiovisuais; registros sonoros – de relatos, de poesia popular, testemunhos; declarações públicas; manifestos de diversas organizações sociais; e publicações – de livros a fanzines e catálogos.

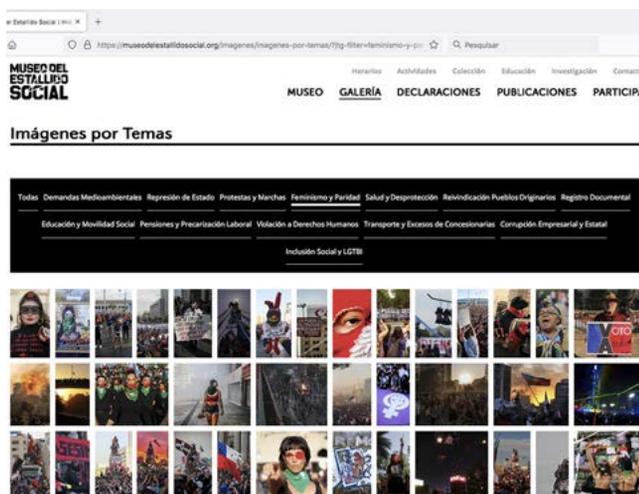
As galerias de fotos, por exemplo, abarcam mais de 60 galerias separadas por autor, com 30 imagens de cada – com créditos, datas e curta descrição – e outras galerias por tema. Entre os temas estão: feminismo e paridade de gênero; reivindicação dos povos originários; inclusão social – com novos símbolos da luta urbana, como a figura Negro Matapacos;⁹ repressão do Estado – com registro de objetos que passaram a fazer parte do cotidiano da luta, como os escudos das pessoas que se colocam na linha de frente da manifestação (Museo del Estallido Social, 2020).

O museu físico é tido como espaço vivo, articulador de compartilhamento de tecnologias, de projetos têxteis, de gravuras e de cerâmica. Conta com doações e cessões de direitos de peças de alto valor simbólico que estiveram nas ruas – como esculturas e totens de povos originários, além da figura de Negro Matapacos –, bem como de outras que foram reconfiguradas por 75 criadores durante a pandemia – como grafites e registros murais. O MES ainda abarca registros fotográficos, têxteis, máscaras, escudos etc. Por fim, ele propõe uma mudança de paradigma, um modelo horizontal de museologia relacional e curadoria colaborativa com uma coleção da comunidade e não da instituição; a

⁹ Cão que fez história por estar na linha de frente nas marchas estudantis de 2011 e ter sido morto.

compreensão da criação como instrumento de conexão e interação social; um diálogo permanente e de cocriação com comunidades de diferentes territórios (Escuela de la Intuición, 2021).

Segundo o artista visual, ativista ambiental e museólogo Marcel Solá (2023)¹⁰, que faz parte da equipe do MES, a nomenclatura “museu” visava justamente problematizar e tensionar conceitos. E, assim, apontar como, a partir da autogestão e da convicção popular comunitária, é possível pensar em um modelo mais próximo das discussões da Mesa Redonda de Santiago, de 1972, considerada um marco na museologia, principalmente no que diz respeito à América Latina. Isso porque esse encontro relacionou o compromisso da instituição museu com sua ação social, a partir do trinômio patrimônio-território-população.



Figuras 5 e 6
Museo del Estallido Social:
sua instância virtual e física
Fontes: Museo del Estallido
Social e foto da autora.
Disponível em: <https://museodelestalidosocial.org/>.
Acesso em 4 out. 2022.

Museo del Estallido Social constitui uma prática artística engajada, que ultrapassa os limites da arte contemporânea e se mescla com outros âmbitos; vincula a rua, o museu, o ciberespaço e inúmeros agentes. É possível alegar que abarca diferentes referências culturais, sejam relativas a lugar (Santiago do Chile), objetos (esculturas, máscaras e escudos), formas de expressão (grafite e dança) e saberes (têxteis, gravuras e cerâmica). A difusão dessas referências se dá, nesse projeto promovido de maneira espontânea e autogestionada, sem

¹⁰ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 24 jan. 2023.

a colaboração do Estado, por meio de um *site* e uma exposição constituindo uma instituição museal – em esfera física e digital – que transpassa o campo das artes para a cultura, o ativismo, a antropologia e a história. A participação nessa prática envolve uma comunidade, com grupos diversos e uma pauta interseccional, que se aproxima de um movimento social novíssimo, um coletivo – nos termos de Gohn (1997, 2019, 2022) – que faz uso tanto de práticas participativas como de ações coletivas. Por se tratar de prática independente e ininterrupta, tem em sua manutenção e continuidade questões fundamentais. Nesse sentido, o museu não está atrelado a entidades privadas, mas recentemente recebeu apoio, via edital público, o que gerou diversas discussões sobre o fato em relação à postura e à narrativa ativista do grupo.

Conclusão

A arte contemporânea engajada em questão, segundo a análise dos casos estudados, extrapola as fronteiras da arte; articula diferentes instâncias e distintos atores; abarca processos experimentais de coexistência, em locais com estruturas sociais complexas; e parece encontrar nas referências culturais das comunidades envolvidas e na sua difusão uma aproximação com o mundo social. Nesse sentido, utiliza táticas similares às do inventário participativo, como documentar – em fotografias e filmagens, ou ainda em gravações sonoras, textos e publicações, como fez o MES; difundir – em exposições, como no caso colombiano e chileno, o qual também criou um *site*, ou em linguagem de intervenção artística urbana, como no caso brasileiro; e arquivar – em *sites*, afora o repositório do MES. Assim, as práticas estudadas estimularam as comunidades participantes a identificar, valorizar e preservar suas referências culturais, bem como fomentaram a construção de sentidos de identidade e o exercício da cidadania. Aparentaram também ter dado um passo além, ao permitir que as pessoas atualizassem suas tradições e preservassem suas referências culturais, mediante usos que as relacionaram às necessidades contemporâneas e seus contextos.

As diferenças entre os casos, ocorridos em anos distintos, parecem acompanhar as redefinições pelas quais passaram os conceitos apresentados. No tocante ao patrimônio cultural, em direção à diversidade cultural, à participação da sociedade, como ao seu uso social para as necessidades contemporâneas,

garantido por políticas públicas ou, recentemente, demandado por movimentos sociais. Quanto à participação, os casos também indicam seguir seu rearranjo, no sentido de passar da ligação à cidadania – associada à questão da exclusão social – para o vínculo com a mobilização, enquanto processo para mudança de comportamento e acesso a meios de inclusão social. Em relação à participação na arte, eles se valeram de modos experimentais de associação, o que permitiu não só práticas participativas – sendo em A Vitória do Gallo desde a concepção –, como também ações coletivas, como no caso do Museo del Estallido Social. Ainda, nas práticas em questão, foi possível identificar os diferentes movimentos sociais presentes na contemporaneidade, dos clássicos aos novíssimos, estes com participação direta via experimentações e horizontalidade nas relações, independentemente de origens e com uso de ferramentas *online*. Assim, enquanto a colombiana não era um movimento social, a brasileira pode ser entendida como um movimento social clássico, e a chilena como um movimento social novíssimo, um coletivo. Os casos denotaram que a arte contemporânea engajada, ao se relacionar com patrimônio cultural, participação e movimentos sociais, nos termos colocados, pode se aproximar da cultura e da sociedade, esta como protagonista.

Por fim, é essencial salientar a importância de se pesquisar o atual deslocamento das práticas artísticas em direção ao mundo social, as renegociações entre eles, suas contradições, bem como o embaralhamento de fronteiras entre arte, cultura e sociedade. Sobretudo, com foco em casos latino-americanos, que contam com estudos exíguos e especificidades pouco pesquisadas.

Fabiane Schafranski Carneiro é mestre e doutoranda em artes pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), São Paulo, Brasil.

Referências

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/ New York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 144-155, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22825>. Acesso em 7 out. 2023.

BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

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

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.

CANCLINI, Néstor García. Los usos sociales del patrimonio cultural. In: CRIADO, Encarnación Aguilar (coord.). *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Junta de Andalucía/Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999, p. 16-33.

COMFENALCO. La piel de la memoria. In: COPPINI, Roser Bertrand; MANITO, Félix. (coord.). *Aprendiendo de Colombia: cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona: Kreanta, 2008, p. 228-235.

ESCUELA DE LA INTUICIÓN. Encuentros en el Umbral: material y archivos del encuentro. [s.l.], 2021. Disponível em: <https://padlet.com/holaescuela/6c1n3z0quc8z0oi6>. Acesso em 4 out. 2022.

FLÓREZ, Luisa Valderrama. La piel de la memoria: un caso de arte público comunitario y new genre public art en Colombia. 2014. Trabalho de conclusão (Bacharelado em História da Arte). Departamento de Arte, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.

FUNARTE. Fundação Nacional de Arte. *Rede Nacional Funarte Artes Visuais: 2007*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FUNDACIÓN PABLO NERUDA. Museo del Estallido Social: autogestión, resistencia y memoria. In: FUNDACIÓN PABLO NERUDA. *Actividades culturales online* [s. l.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5L9L3Gct8w0>. Acesso em 4 out. 2022.

GOHN, Maria da Glória. *Ativismos no Brasil: movimentos sociais, coletivos e organizações sociais civis: como impactam e por que importam?* Petrópolis: Vozes, 2022.

GOHN, Maria da Glória. *Participação e democracia no Brasil: da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013*. Petrópolis: Vozes, 2019.

GOHN, Maria da Glória. *Novas teorias dos movimentos sociais*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

IPHAN. *Educação patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.

IPHAN. *Educação patrimonial: manual de aplicação. Programa Mais Educação*. Brasília: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2013.

IPHAN. *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

KELLEY, Bill; KESTER, Grant H. (ed.). *Collective situations: readings in contemporary Latin American art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press, 2017.

KESTER, Grant. *Field: a journal of socially engaged art criticism*, [s.l.], n. 1, Primavera 2015. Disponível em: <http://field-journal.com/issue-1/complete>. Acesso em 5 set. 2020.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KRAVAGNA, Christian. Working on the Community. In: EUROPEAN INSTITUTE FOR PROGRESSIVE CULTURAL POLICIES (org.). *Artists as producers*. Viena: Transversal / EIPCP multilingual webjournal, 2004. p. 1-11. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1204>. Acesso em 6 fev. 2023.

LACY, Suzanne. Skin of memory. In: LACY, Suzanne. Suzanne Lacy. [s.l.], [200-?a]. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory>. Acesso em 1 out. 2022.

LACY, Suzanne. Skin of memory revisited. In: LACY, Suzanne. Suzanne Lacy. [s.l.], [200-?b]. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory-revisited/>. Acesso em 1 out. 2022.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, jan.-abr. 2016.

MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL. Museo del Estallido Social. [s.l.], 2020. Disponível em: <https://museodelestallidosocial.org/>. Acesso em 4 out. 2022.

MUSEU DO MARAJÓ: passado e futuro. *SPHAN: próMemória*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 5-6, mar.-abr. 1988.

OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de. Museus e redes de solidariedade: poder e conflito no Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. In: UNESCO: Legal Affairs. Paris, 17 out. 2003. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage>. Acesso em 17 dez. 2022.

VIANNA, Letícia. C. R. Patrimônio imaterial. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro/Brasília: Iphan/DAF/Copedoc, 2016.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

CARNEIRO, Fabiane Schafranski. Arte contemporânea engajada: participação e referências culturais como tática. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 62-86, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.