

# A quem corresponda: educação das visualidades em tempos decoloniais

Tatiana Fernández

## Resumo

Este artigo analisa um comunicado e uma marcha silenciosa realizada pelas comunidades autônomas zapatistas de Chiapas, no México, que realizaram em dezembro de 2012, no intuito de investigar experiências estéticas em processos decoloniais que possam apontar caminhos para uma educação em visualidades mais adequada ao tempo de desmoronamento social, cultural e político das sociedades ocidentais que toma proporções globais. A ideia de ‘estética ativa’ de Luis Camnitzer e do sistema da ordem da arte, ou a polícia da arte de Jacques Rancière e Stephen Wtight proporcionam um marco para observar duas implicações para uma educação em visualidades no contexto latino-americano: ir do que a arte é ou não é ao que a arte faz nas comunidades, e ir da produção de sentido da individualidade do sujeito à da singularidade do coletivo.

## Palavras chave

Decolonização; Educação em Visualidade; Polícia da arte

## Resumen

Este artículo analiza un comunicado y una marcha silenciosa realizada por las comunidades autónomas zapatistas de Chiapas, en México, que realizaron en diciembre de 2012, con el intuito de investigar experiencias estéticas en procesos decoloniales que puedan apuntar caminos para una educación en visualidades más adecuada al tiempo

de desmoronamiento social, cultural y político de las sociedades occidentales que toma proporciones globales. la idea de ‘estética activa’ de Luis Camnitzer y del sistema del orden del arte, o la policía del arte de Jacques Rancière y Stephen Wtight proporcionan un marco para observar dos implicaciones para una educación en visualidades en el contexto latinoamericano: ir de lo que el arte es o no es a lo que el arte hace en las comunidades, e ir de la producción de sentido de la individualidad del sujeto a la de la singularidad de lo colectivo.

## Palabras clave

Descolonización; Educación en Visualidad; Policía del arte

Este artigo parte de uma pergunta que se coloca de maneira urgente: como pensar e atuar no ensino das visualidades no momento político de desmoronamento econômico, social, cultural, político, meio-ambiental e ético que toma proporções globais? a investigação de experiências em processos decoloniais aponta diversos caminhos que confluem com movimentos na arte contemporânea.

Este artigo busca apontar o que seria relevante para a educação em artes visuais no contexto da situação atual latino-americana em base a uma marcha e a um comunicado das comunidades autônomas zapatistas de Chiapas, no México, que realizaram em dezembro de 2012, dia em que se anunciou o fim do mundo nas redes sociais de ocidente, por meio de reflexões sobre o policiamento da arte de

Jacques Rancière (2008) e Stephen Wright (2008) e a ideia de ‘estética ativa’ de Luis Camnitzer (2009) em direção a pedagogias decoloniais na educação em visualidades<sup>1</sup>.

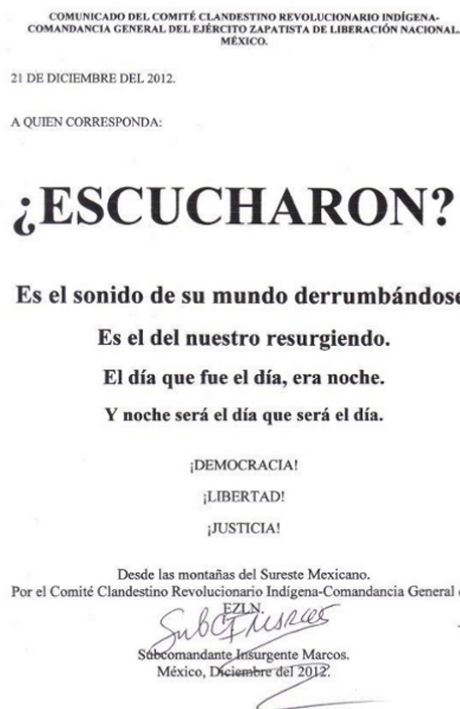
### Um mundo desmoronando e outro resurgindo



**Figura 1.** Marcha silenciosa em Ocosingo, Chiapas, México, 2012. Fonte: [mujeresylasexta.wordpress.com](http://mujeresylasexta.wordpress.com)

Em 21 de dezembro de 2012 milhares de indígenas maias das comunidades autônomas zapatistas dos ‘caracóis’ de Chiapas, no México, marcharam em silêncio em direção às praças dos municípios (figuras 1 e 2). Inauguravam, com esse corpo coletivo, uma nova era, segundo o calendário maia, o 13 Baktún, mas também comemoravam o levantamento em armas contra o governo mexicano em 1994 quando formaram o Exército Zapatista de Libertação Nacional, o EZLN e as comunidades zapatistas autônomas, hoje bem estabelecidas e organizadas, embora ainda sejam perseguidos e assassinados seus líderes que devem permanecer na clandestinidade. Lembravam assim mesmo nessa marcha silenciosa, 15 anos da massacre de Acteal.

Para ocidente esse foi o “dia do fim do mundo”. Nessa oportunidade o subcomandante Marcos do ELNZ publicou um comunicado (fig. 2) dirigido “a quem corresponda”, que no jargão burocrático se usa para validar um endereçamento anônimo, mas pertinente. Nele destaca a pergunta: “Escutaram?” e ainda, “é o barulho do seu mundo se derrubando, é o do nosso resurgindo. O dia que foi o dia era noite, a noite será o dia, que será o dia, democracia, liberdade, justiça!”. O comunicado se dirige a quem quiser escutar, mas sobre tudo a quem corresponde escutar. Escutar o silêncio das palavras, mas também a ideia de o fim do mundo ‘como tal’ em que as coisas que eram, não são mais.



**Figura 2.** Comunicado do Subcomandante Marcos, Exército Zapatista de Libertação Nacional, EZLN, Chiapas, 2012. Fonte: [cgtchiapas.org](http://cgtchiapas.org)

Essa marcha zapatista e o comunicado emitido pelo seu subcomandante apresentam formas estéticas de impacto. Foram 40 mil maias que marcharam de forma ordenada e silenciosa. Com seus corpos criaram visualmente um organismo que embora se divida em pessoas, era capaz de manter a coesão e a força de um grande corpo. Os rostos cobertos dos zapatistas em sinal do ‘estado de rebeldia’ em que permanecem não se percebem somente como estratégia de clandestinidade, mas também como uma modulação entre o sujeito singular e o múltiplo, entre o individual e o coletivo. No entanto a força estética não termina nessa forma de arte participante<sup>2</sup>. Os manifestos e os discursos do subcomandante Marcos usualmente são escritos em verso. Ele é um poeta. Este comunicado em particular é apresentado com uma configuração visual de panfleto popular. É possível observar que nesse evento as formas de operar são estéticas.



**Figura 3.** Marcha silenciosa em San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 2012. Fonte: [cgt.chiapas.org](http://cgt.chiapas.org)

Nesse sentido Luis Camnitzer (2009) observa as estratégias estéticas que os guerrilheiros uruguaios *Los Tupamaros* usaram nos anos 60 e 70 e as estratégias guerrilheiras que os artistas de *Tucumán Arde* em 1968 como um ponto de interseção entre arte, política e pedagogia: “Ao ampliar o alcance

das ações na direção artística, os Tupamaros se apartaram da guerrilha tradicional e se dedicaram a outra coisa que pode ser chamada de ‘estética ativa’ “ (p. 81). Ele observa que, mesmo correndo o risco de romantizar (como pensa Ana Longoni sobre essa observação) o grupo guerrilheiro, constituiu um fenômeno estético. Camnitzer lembra que entre os guerrilheiros haviam estudantes de arte, mas o que acerca esses guerrilheiros à arte é outra coisa: para os latino-americanos a arte é um instrumento de liberação por se tratar de “uma habilidade muito bem definida para reverter o monopólio do Estado. É aqui onde sem saber os Tupamaros se acercam à arte” (p. 81). Camnitzer reconhece o caráter estético das ações dos guerrilheiros na forte carga teatral dos eventos que provocaram.

À diferença de outras guerrilhas, esta era composta por intelectuais urbanos que pretendiam dar visibilidade aos abusos da ditadura uruguaia na época e embora estivessem armados alguns, a maioria atuava de formas diversas. Ganharam a empatia da sociedade porque roubavam dos ricos para alimentar e dar dinheiro aos pobres. Por isso a visibilidade das ações era fundamental e ao mesmo tempo a capacidade de surpreender o inimigo. Para Camnitzer poderiam ser vistos como um paralelo político aos happenings artísticos, mas com uma função concreta do que seria apenas uma especulação formalista.

Artistas conceituais norte-americanos como Allan Kaprow não pensavam o happening com uma função política, mas formal: “Somos forma [...] Temos roupas de diferentes cores, podemos nos mover, sentir, falar e observar os outros de maneiras diferentes [...] De maneira que há um jogo de sem fim de condições cambiantes e outras relativamente fixas (Phantome Avantgarde, 1990, Apud CAMNITZER 2009, p. 84). Camnitzer observa que para os artistas conceituais norte-americanos a responsabilidade política é dos políticos, não dos artistas. Assim também

foi para os minimalistas na pintura e escultura, para Ad Reinhardt “A arte vem da arte, sempre e em todos os lugares, nunca da vida, da realidade, da natureza ou do céu. A arte tem apenas seus problemas e suas questões formais próprias “ (REINHARDT In ROSE, 1991, p. 121). Essa ‘arte como arte’ responde a um contexto onde a tradição artística e política estão separadas, assim como estão separados o artista do espectador, mas que fazem parte do que Ranciere chama de ‘comunidade de sentido’ (2008, s/n).

Para os Tupamaros e para os artistas latino-americanos que viveram e vivem a colonialidade e as ditaduras o happening foi mais do que forma, foi um ato político que atravessou a separação entre artista e espectador. A ‘comunidade de sentido’ ou ‘comunidade estética’ (RANCIÈRE, 2008) em que os artistas latino-americanos participam é o da política feita pelos que oprimem e pelos que resistem. Nos contextos ditatoriais mais recentes podemos lembrar os argentinos León Ferrari e Graciela Carnevale ou os chilenos Pedro Lemebel e Francisco Casas ou os brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clarck e Cildo Meireles. No entanto isso não significa que a forma foi depreciada, mas que o sentido da arte se endereça diretamente à vida.

Por outra parte no contexto de regimes represores o anonimato da artista era fundamental para sua eficácia. Isso revela que a visibilidade da obra, nesses casos pode ser maior e mais importante do que a visibilidade do artista como preferem as Guerrilla Girls, pro exemplo. A condição de perseguidos políticos, ou censurados fez dos artistas latino-americanos agentes de uma estética ativa e participativa nas comunidades que favoreceu estratégias políticas para a arte e estratégias estéticas para a luta política. Das séries de “Inserções em circuitos ideológicos” de Meireles aos eventos de Tucumán Arde na Argentina, às performances de Pero Lemebel no Chile, a maior parte delas exerce uma ‘estética ativa’

que em princípio não se limita á fronteiras do policiamento da arte. .

Assim, a marcha silenciosa zapatista exerce o que Camnitzer chama de “estética ativa”. Se organiza numa matriz que compreende o estético diferentemente de um formalismo sem função, ou de um funcionalismo sem forma; que não separa autores de espectadores, nem sujeitos de objetos e que não é feito por e para especialistas. Por outra parte, não separa a estética da política ou das formas de construir o conhecimento comunitário.

Camnitzer observa que o que é mais importante para os artistas latino-americanos é o desejo de “afetar a sociedade mais profundamente do que o faria uma educação formalista” (2009, p. 85). O conteúdo da arte e a sua relação com os temas sociais foi sempre preponderante, de tal maneira que as estratégias políticas foram afetadas pela arte como ao contrário. Isso provocou a perseguição política de muitos artistas latino-americanos nos anos da ditadura, mas também nos anos democráticos.

Passado o tempo entramos numa virada fascista globalizada com tendências ditatoriais. Os artistas voltam a sentir a urgência da ação política ou de uma ‘estética ativa’. Mas não bastaria para a arte enfrentar as ditaduras e os fascismos nos marcos do sistema da arte, nos continentes ameaçados ou destruídos pelo capitalismo e a guerra a arte deverá enfrentar primeiro a policia da arte para entrar no campo da batalha das ideias. E a situação não é igual para artistas do norte e do sul do planeta.

### **Política, arte e policia**

Para Stephen Wright (BERREBI, 2008) a arte existe em um mundo policiado. Ele se refere ao sistema da ordem explicada por Rancière:

A policia é acima de tudo uma ordem corporal que define a divisão entre os meios para fazer, os meios para ser e os meios para dizer, que significa que certos corpos são destinados pelo seu próprio nome para esse ou aquele lugar, para tal e tal tarefa; é a ordem do visível e o dizível, que determina que algumas atividades são visíveis e outras não, que alguns discursos são escutados como discursos e outros são escutados como ruído. (Ranciere, apud Wright, 2008)

Rancière pensa que a arte, para ser arte, não pode ser somente visível, deve ter o mais alto 'coeficiente de visibilidade'<sup>3</sup>: ser visível *per se*: a arte somente é considerada arte quando aparece 'como tal' (*appear as such*) ou quando é percebida 'como tal' (2008). Se faz necessário um sistema que verifica e decide o que pode e o que não pode ser arte, do que é legítimo e do que pode ser visto 'como arte'. Um objeto qualquer, mesmo sem nenhuma transformação material, torna-se arte porque aparece 'como tal' nos espaços institucionais da arte. Para o filósofo, a força política da arte está em atravessar as fronteiras do policiamento, em romper com o consenso da arte, mas permanecendo dentro do sistema para não perder o coeficiente de visibilidade 'como arte'.

Mas quem, ou o quê determina que algo seja percebido 'como arte'? Para Wright o que constrói o coeficiente de visibilidade predominante na arte é o consenso sobre três suposições normativas:

que a arte se manifesta naturalmente em uma obra de arte; que a arte acontece através do artista cuja presença corporal e autoridade criativa- dada pela assinatura- garante a autenticidade [...]; que a arte acontece frente a agregados homogeneizados que constituem a instituição do espectador. (WRIGHT, 2008, s/n)

Essa observação nos leva necessariamente a perguntar junto com ele "quem está autorizado a fazer arte, investido da autoridade requerida para seduzir o espectador" (WRIGHT, 2008, s/n) já que se o espectador falha no reconhecimento da arte 'como tal', a arte não pode acontecer.

À diferença de Ranciere, Wright pensa que a arte não somente deve romper com o consenso que estabelece os limites da arte, mas romper com as instituições da arte que a policiam, isto é, romper com o policiamento da *arte como tal*. O crítico observa que essas ideias estão emergindo entre os artistas de maneira imperceptível porque não se apresentam *como arte*, mas constituem um dos eventos mais instigantes no mundo da arte contemporânea:

Cada ano mais e mais artistas deixam o circuito do mundo da arte - ou procuram ou experimentam com estratégias viáveis de saída- antes que continuar ampliando ele por meio de expedições predatórias no mundo vivo. E estes são alguns dos acontecimentos mais excitantes da arte hoje porque deixar o circuito significa sacrificar o próprio coeficiente de visibilidade artística - mas potencialmente em troca de uma maior capacidade corrosiva frente à ordem semiótica dominante. (WRIGHT, 2008 s/n)

Para isso, ele observa, muitos artistas deixam o próprio sistema da arte 'como tal' em busca de formas que tenham maior eficácia sobre a vida. No contexto latino-americano em particular podemos encontrar artistas que renunciam ao coeficiente de visibilidade, artistas que não concordam com o policiamento da arte como tal embora atuem dentro do sistema como Tania Bruguera, ou artistas que nem conhecem os limites da arte como tal e nem se importam com elas porque não afeta suas vidas como é o caso de artistas de comunidades indígenas ou



comunidades marginais. No entanto essa diversidade que revela as possibilidades presentes da arte ‘como tal’ ou da arte como ‘outra coisa’ carrega com ela problemáticas que os artistas devem tomar em conta em tempos de crise e guerra globalizada.

É relevante a forma como questiona Wright: «O que determina que corpos ou agregados de corpos sejam visíveis ou invisíveis na ordem perceptível das coisas? (2008, s/n). Os Zapatistas conhecem o peso desta pergunta. O que faz com que estes corpos tenham ‘coeficiente de visibilidade’? Para o crítico, assim como para Rancière, é a polícia, isto é, aquilo que policia, que norma, regula, prescreve, decide o que é ou não legítimo, que decide quem faz discurso e quem faz ruído. Ocorre que a arte, diz Wright, secreta uma sensibilidade de perigoso dissenso, ou de corrosão do consenso que traz à visibilidade corpos invisíveis. Uma das formas de fazer isso é quando o artista traz outras subjetividades na equação e para isso renunciam ao prestígio do coeficiente de visibilidade da arte ‘como tal’ que passa pela autoria registrada pela assinatura e a autenticidade que é dada pela polícia da arte ‘como tal’.



**Figura 4.** Marcha silenciosa em Chiapas, México, 2012. Fotografia: La Jornada/ Víctor Camacho. Fonte: [tamtam-press.es](http://tamtam-press.es)

A marcha do silêncio dos zapatistas não é arte. Wright concordaria com esta afirmação partindo justamente da ideia de que para atuar dentro do sistema da arte é necessário reconhecê-lo. E reconhecê-lo cria um problema para os protocolos de autenticidade usados pelo sistema da arte. Trata-se do mesmo problema apresentado no trânsito internacional de arte indígena. Nesse sentido Ilana Goldstein, que estuda a arte aborígine australiana, se pergunta “Como definir a autoria de obras que, em seu contexto original, são muitas vezes pensadas como trabalhos coletivos? Como responder à necessidade de autenticidade do mercado sem engessar uma identidade aborígine genérica?” (2012, p. 82). O que acontece com os artistas aborígenes australianos e haitianos que foram assimilados às instituições da arte revela a posição ‘assimilacionista’ do sistema da arte ocidental. Goldstein reconhece que a questão da autoria é um dilema para o aborígine “quando estão frente às expectativas do mercado de arte dos brancos modernos” (ALDER 2010, Apud GOLDSTEIN, 2012, página 87). É crítico observar que o dilema corresponde, não aos aborígenes australianos, mas à polícia da arte: a declaração de autenticidade exigida às comunidades artísticas aborígenes não é aplicada aos artistas não aborígenes.

O dilema não se resolve pensando dentro do mesmo quadrado. Tício Escobar argumenta que os pensadores modernos “se empenham em reger sobre terrenos estrangeiros e se desorientam ao transitá-los” (2013, p. 4). As soluções se estruturam na matriz ocidental sem consultar os afetados. O mais provável é que não são necessárias soluções burocráticas, mas estruturas mentais diferentes. As perguntas que Goldstein expõe partem da ideia moderna ocidental de que a arte deve responder às necessidades do mercado capitalista ocidental moderno que se baseia na propriedade privada. Para ser reconhecido e/ou comercializado ‘como arte’ um

artefato artístico deve, por uma parte a) manifestar uma autoria, b) autenticar com uma assinatura ou uma declaração, d) apresentar registros que apontem a propriedade intelectual e c) ser exibido e distribuído por canais credenciados no sistema da arte como galerias, museus, gravadoras, produtoras e outros. Essas exigências já não deixam espaço para outras considerações e outras formas de operar dos eventos estéticos.

Por outra parte os princípios que regem a ideia formada sobre arte na modernidade ocidental constituem uma matriz antropocêntrica que não encontra eco em culturas não acidentais e não ocidentalizadas, como acontece com muitas comunidades indígenas no mundo. Em primeiro lugar a ideia da individualidade de expressão aponta para uma compreensão do sujeito com uma identidade fixa e fechada em si mesma que não encontra paralelo em outras culturas onde o sujeito é atravessado por muitas 'entidades' ou identidades que o ligam ao mundo, ao passado, ao futuro e à sua comunidade. Em segundo lugar a pretendida universalidade dos valores estéticos da cultura greco-romana clássica que atravessa a História da Arte de ocidente se confronta com a ideia de que os valores estéticos dos povos africanos ou ameríndios representam valores particulares, trata-se, pois, de uma universalidade imperialista e colonialista que usa a arte como um dos seus instrumentos de imposição. Entre a universalidade dos valores ocidentais e a relatividade dos valores não ocidentais se torna evidente a falácia conhecida na modernidade de que todos podem ser artistas.

### **Operações artísticas na emergência de novos mundos**

Todos podem ser artistas se podem se ajustar às normas do policiamento da arte.

A marcha zapatista não é arte, mas é 'estética ativa' que opera com a eficiência estética à qual se refere Rancière: "significa um tipo paradoxal de eficiência que se produz por justamente romper qualquer ligação determinada entre causa e efeito" (RANCIÈRE, 2008, s/n) e que consegue manter a tensão entre dois tipos de *sensoria*: o sensorium de quem produz e o sensorium de quem desfruta. É nessa desconexão que se encontra o dissenso. A marcha zapatista utiliza essa 'estética ativa' que impacta pela forma de romper com o consenso entre causa e efeito dessa 'comunidade estética'. Importante lembrar que não se trata de uma marcha tradicional, ou de um espetáculo festivo, comum nestas comunidades. Neste caso a eficiência estética pode ser possível

[...] em quanto haja padrões de inteligibilidade e formas de mobilização suficientemente fortes para sustentar os procedimentos artísticos que se supõe os produziram, quando esses padrões de formas erodem pela ação política, o indizível do procedimento crítico aparece em plena luz. Acontece que os artistas jogam sobre esses indizíveis." (RANCIÈRE, 2008, s/n)

A ação política não pode ser mais importante que a ação estética. Para Rancière o peso político da arte estaria no rompimento com o consenso, mas preservando a sua visibilidade como artefato ou evento artístico, cuidando da parte indizível, que não faz parte de nenhum conceito. De forma diferente Wright pensa que artefatos ou eventos que não se inscrevem como arte, mesmo sendo iguais aos eventos artísticos, tem maior força política porque burlam, ignoram ou não respondem à policia da arte. O rompimento com o consenso para Wright não é somente com os preceitos da arte, mas do sistema da arte. Para ele há uma renúncia ao coeficiente de

visibilidade como obra de arte e ao artista como tal quando a obra se declara não artística.

No caso dessas renúncias o coeficiente de visibilidade se desloca de um público a outro: do público da arte que é o público separado da obra ao público da vida que é o público participante e presente, com diferentes graus de participação. Por outra parte, toda possibilidade de dissenso, isto é, de rompimento entre causa e efeito pode trazer uma eficiência estética que produz movimento político. A participação é neste caso tanto daqueles que marcham como daqueles que os recebem, olham, desfrutam ou os interpretam. Entre as duas comunidades de sentido, tanto da comunidade que produz como daquela que a recebe, formam o que Ranciere chama de comunidade estética onde é possível uma ação estética.

De toda maneira, a possibilidade de renúncia somente é alcançável para quem tem o direito de possuir algo que possa renunciar. Wright se refere à possibilidade que os artistas tem de renunciar ao caminho da visibilidade como arte em troca de um maior poder de impacto sobre a comunidade. Mas, esse não é o caso da marcha silenciosa zapatista, e de outras manifestações estético políticas que podemos considerar arte, ainda quando não são reconhecidas 'como tal' por não se estruturarem dentro do campo normativo da polícia da arte. Os povos zapatistas e seu sub-comandante não estão renunciando à visibilidade como arte. Eles não pretendem fazer arte, muito menos 'como tal'. Mas eles usam formas de operar estéticas que são formas colaborativas e orgânicas de produzir sentido, para conformar assim uma comunidade estética.

Na situação latino-americana que vive em contextos em processo de descolonização e despatriarcalização, isso tem implicações diferenciadas na educação em artes visuais. Aqui identifico duas implicações relevantes para o contexto:

1) A definição do que é arte ou não é perde relevância frente às formas de operar que se constroem na comunidade estética. Isso significa uma maior ênfase sobre as metodologias de Investigação Baseadas em Arte e às metodologias de ensino baseada em arte. Explorar as formas de operar das artes inclui as diversas matrizes artísticas à diferença daquela que se ocupa de selecionar o que é ou não é arte.

2) A produção de sentido se desloca da individualidade do sujeito para a da singularidade do coletivo que atravessa os sujeitos participantes. Isso significa ir de uma matriz que valoriza o estilo, a técnica, a busca por uma identidade individual que está em competência com o outro e a busca de uma originalidade absoluta para uma matriz que se configura na construção do sentido coletivo onde se valoriza experiência estética, os tecidos que se realizam no processo, a tensão entre forma e substância e entre o singular e o múltiplo.

Levar essas transformações na sala de aula se pronuncia urgente por um motivo simples: a educação em artes visuais não pode ser somente sobre o que já se fez ou que faz parte do consenso do que a arte é. deve ser principalmente um território de experiências das formas em que a estética pode nos ensinar a construir esses mundos emergentes. Assim como é para as comunidades rebeldes zapatistas, na América Latina a arte na escola tem a função de criar a liberdade com muita mais insistência que criar em liberdade (BARONETT, 2013). Essa é uma tarefa estética.

### **Considerações finais**

O contexto latino-americano, ao entrar numa era de convulsões sociais provocadas pela onda conservadora, reclama uma atenção dobrada. Esta observação se dirige a quem corresponda escutar e



pensar sobre ela. Mas aponta sobre o ruído que fazem os mundos ao se derrubar e de outros mundos a surgir. Nessa situação a marcha do silêncio zapatista ocorrida em 2012 anuncia a sua presença, uma hora invisível e agora visível, dos povos indígenas como uma força que ainda trabalha sem descanso na construção de um mundo descolonizado (e des-patriarcalizado), na construção da sua liberdade.

A educação em artes visuais neste contexto requer buscar nas próprias formas de operar da estética ativa dos seus povos. O policiamento do que é arte ou não é perde relevância em certos contextos e situações, especialmente se são situações pedagógicas. Isso pode ter atualidade para os contextos onde a arte “como tal” tem um valor de mercado ou um valor cultural, geralmente em capitais do continente, mas em muitas comunidades afastadas destes grandes centros não. Estes eventos operam a sua eficácia estética com maior impacto que o faria uma obra de arte moderna ocidental porque se manifesta no núcleo da comunidade estética que o produz, onde ha uma ruptura ou uma dissidência.

## Referências

- BARONNET, Bruno. Autonomías y educación en Chiapas, prácticas políticas y pedagógicas en los pueblos zapatistas. In WELSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y re(vivir)*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, p. 305 - 329, 2013.
- BERREBI, Sophie. An exchange with Jacques Rancière. *Art & Research, a Journal of Ideas, Contexts and Methods*. vol 2, n. 1, summer, s/p, 2008.
- BISHOP, Claire (Org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Ventures, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. (ebook) London: Verso, 2012.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- DIAS, Belidson. *O //Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.
- \_\_\_\_\_. Arrastão: o cotidiano espetacular e práticas pedagógicas críticas. In MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012.
- ESCOBAR, Ticio. Arte indígena: el desafio de lo universal. *Revista Casa de Las Américas*. n° 271, abril-junio/2013 p. 3 - 18.
- GOLDSTEIN, Ilana. Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborigine australiana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 27, n. 79, jun. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. 2ª Ed.
- RANCIÈRE, Jacques. Aesthetic separation, aesthetic community: scenes from the Aesthetic regime of Art. *Art & Research, a journal of Ideas, Concepts and Methods*. vol. 2 n. 1, Summer, s/n, 2008.

REINHARDT, Ad. Art as Art. In ROSE, Barbara (Ed.)  
*Art as Art: selected writings of Ad Reinhardt.*  
Berkeley, California: University of California  
Press, 1991.

WRIGHT, Stephen. Behind police lines: art visible and  
invisible. *Art and Research: a Journal of Ideas,  
Contexts and Methods.* vol. 2, n° 1 (online),  
2008. Disponível em <[www.artandresearch.org.  
uk/v2n1/wright.html](http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html)> Acesso em jan. 2018.

### Notas

- 1 Educação em Visualidade é um termo adotado para me referir ao que Belidson Dias (2011, 2012) chama de campo ampliado da Educação em Artes Visuais.
- 2 O conceito de arte participante aqui se refere ao apresentado por Claire Bishop (2006, 2012): uma arte participante é aquela em que os participantes são coautores ou autores da obra, nessa perspectiva os espectadores são emancipados, capazes de participar na repartição do sensível (RANCIÈRE, 2009), que é uma repartição política.
- 3 Este conceito está relacionado à ideia de 'coeficiente da arte' de Marcel Duchamp que é uma "relação aritmética entre o que não se expressou da intenção e o que se expressou sem intenção" (The Creative Act, 1957. In Robert Lebel: Marcel Duchamp. New York: Paragraphic Books, 1959, p. 77/78).