



## Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais

Maria Manuela Lopes<sup>1</sup> | Paulo Bernardino Bastos<sup>2</sup>

### Resumo

A colaboração em arte parece refletir uma forma cada vez mais comum e evidente nas artes visuais. Procuramos refletir sobre a proximidade dos conceitos: colaboração, participação e ação - tendo como referente a nossa experiência profissional. Abordaremos, numa tentativa de mapear um pouco, o terreno complexo da colaboração, questões sobre a natureza da colaboração; o problema da autoria e hierarquia; a partilha de consciência, interpretação, memória e identidade e de receção do público. No sentido de contextualizar o nosso contributo para o alargar de fronteiras do #15.ART, refletimos sobre a proximidade desses conceitos na nossa experiência profissional, a partir das nossas próprias experiências em práticas artísticas, ensino e investigação procuramos demonstrar a pertinência do papel da colaboração em momentos particulares da arte contemporânea.

**Palavras-chave** Arte, Colaboração, Tecnologia, Participação, trabalho em Autoria.

### Introdução

No cerne do conceito de colaboração nas artes visuais estão, por um lado, questões de metodologia, e por outras questões de interface de `artes visuais com a cultura. Partindo das nossas próprias experiências em práticas artísticas, ensino e investigação, vamos explorar/refletir em torno de práticas de colaboração nas artes visuais (arte pública, ativismo, arte dialógica, arte participativa, arte ciência e tecnologia, arte ecológica...) e suas conexões com a pesquisa/educação.

Dentro da dificuldade de enquadrar uma linguagem para discutir o trabalho colaborativo, várias perguntas nos foram surgindo quando discutindo as premissas e as fronteiras da reflexão:

- Como é que os artistas visuais, cuja educação e prática profissional têm, tradicionalmente, seguido modelos individuais, desenvolvem estratégias para colaborar com os outros?
- Como podemos distinguir entre colaboradores e assistentes? Existem diferentes graus de colaboração e se assim for, como podemos determinar ou compará-los?
- Será que todas as colaborações resultam em autoria partilhada?
- Como se estendem as fronteiras da arte quando implicam ação, participação, colaboração?
- Como se questiona a educação em relação à colaboração como método?

Para delimitar o entendimento base do termo *colaboração* vamos simplificar afirmando

1 - [maria@manuelalopes.com](mailto:maria@manuelalopes.com) + 351 925412973

PhD | **Universidade de Aveiro / Universidade do Porto** | Portugal **Praxis and Poiesis**: from arts practice towards art theory <http://www.idmais.org/about/structure/praxis-and-poiesis/> **ID+** Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura | **Universidade do Porto** | Portugal **IBMC Instituto Biologia Molecular e Celular (i3S Instituto de Inovação e Investigação em Saúde)**

2 - [paulo@bernardinobastos.com](mailto:paulo@bernardinobastos.com) + 351 927994318

PhD | **Universidade de Aveiro / Universidade do Porto** | Portugal **Praxis and Poiesis**: from arts practice towards art theory <http://www.idmais.org/about/structure/praxis-and-poiesis/> **ID+** Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura |



que se trata de um processo de trabalho compartilhado que envolve duas ou mais pessoas - pode inicialmente parecer simples, mas é um processo complexo e não é específico para qualquer área especializada da prática da arte visual.

Colaboração ou participação como o termo indica representa uma ideologia, um discurso e uma prática. Estas são algumas razões possíveis para o aumento atual no trabalho colaborativo/participativo e a relação que este possa ter com o panorama, mais amplo, sociopolítico e tecnológico.

As artes visuais em si são um bom modelo de reflexão sobre como estratégias participativas podem afetar uma tradição que, mais que qualquer outra, tem privilegiado a individualidade do artista. Existem, claro, exceções históricas a esta regra - como aquelas dos situacionistas ou artistas dadaístas - como potenciais antecessores de muitos trabalhos participativos que ocorrem hoje.

O documento prossegue **três principais linhas de investigação:**

- 1. Práticas de colaboração;**
- 2. Colaboração nas artes visuais (arte pública, Ativismo, Arte Dialógica, Arte Participativa, Arte Ciência e Tecnologia, Arte ecológica...);**
- 3. Colaboração na educação.**

Dentro da dificuldade de enquadrar uma linguagem para discutir o trabalho colaborativo várias perguntas nos foram surgindo quando discutindo as premissas e as fronteiras da investigação:

- Como é que os artistas visuais, cuja educação e prática profissional têm, tradicionalmente, seguido modelos individuais, desenvolvem estratégias para colaborar com os outros?
- Como podemos distinguir entre colaboradores e assistentes? Existem diferentes graus de colaboração e se assim for, como podemos determinar ou compará-los?
- Será que todas as colaborações resultam em colaborativo-autoria?
- Como são compreendidas as contribuições e potenciais papéis de artistas visuais, por ambos - os artistas e colaboradores?
- Como se equacionam fronteiras em que as artes visuais são posicionadas em relação a outras profissões (e profissionais)?
- Como se estendem as fronteiras da arte quando implicam ação, participação, colaboração?
- Como se questiona a educação em relação à colaboração como método?

**Para delimitar o entendimento base do termo colaboração** vamos simplificar afirmando que se trata de um processo de trabalho compartilhado que envolve duas ou mais pessoas - pode inicialmente parecer simples, mas é um processo complexo e não é específico para qualquer área especializada da prática da arte visual. Colaboração ou participação como termo indica representa, uma ideologia, um discurso e uma prática. Estas são algumas possíveis razões para o aumento atual no trabalho colaborativo/participativo e a relação que possa ter com o panorama sociopolítico e tecnológico mais amplo. As artes visuais são um bom modelo de reflexão sobre como estratégias par-



participativas podem afetar uma tradição que, mais que qualquer outro, tem privilegiado a individualidade do artista. Existem claro exceções históricas a esta regra em todo - como aquelas dos situacionistas ou artistas dadaístas - como potenciais antecessores de muitos trabalhos participativos ocorrendo hoje.

## 1. Práticas de colaboração

**A Natureza da Colaboração:** A partir dos anos 80, críticos de arte e escritores começaram a abordar a natureza da colaboração nas artes visuais, atribuindo-a a histórias variadas e diversas. Cynthia McCabe (1984) atribuiu o aumento de "colaborações artísticas" ao período entre as duas guerras mundiais, quando os artistas partilhavam trocas de novas ideias e desenvolveram sistemas de suporte unidos através de redes pessoais e profissionais. Adotando uma postura mais ampla, Dan Cameron (1984, 83-87) tentou uma revisão inclusiva de colaborações de artistas em uma "história não oficial da colaboração", que traçou processos colaborativos do século 18 até meados dos anos oitenta. A partir da posição de práticas artísticas "alternativas", Jeff Kelley (apud Lacy 1995, 147) identificou que "o terreno da **colaboração** foi provisoriamente mapeado desde os anos sessenta por artistas e arquitetos interessados em explorar as paisagens sociais e ecológicas que estavam além do alcance de cânones formalistas "; enquanto Nina Felshin (1995, 10-11) definiu **Arte Ativista** como "tipicamente colaborativa", atribuindo-a a "união de ativismo político com as tendências estéticas democratizantes originário da arte conceptual do final dos anos 60 e início dos anos 70".

Mais recentemente, Marga Bijvoet (1997, 1-5) atribuiu o surgimento de colaborações entre **Arte, Ciência e Tecnologia**, para a busca de novos contextos para a prática da arte, evidente em desenvolvimentos paralelos dentro da **Environmental Art** e **Arte e Tecnologia** movimentos dos anos sessenta, que se relacionam com os desenvolvimentos da arte em locais públicos e media Artes na década de 1990.

Charles Green (2001) na revisitação de práticas artísticas colaborativas de 1960 em diante, as tentativas de traçar a evolução da colaboração nas artes visuais e desvendar o enigma da alternativa situados dos autores e sua ligação com a crise de representação artística, que ele também sugere é uma crise na intenção artística. A contribuição de Green representa uma mudança no interesse em colaboração, a partir da margem, para o mainstream da crítica de arte institucional.

Dentro das artes visuais, no entanto, o termo "**colaboração**" está sendo usado para **descrever diversas formas de prática**. Ele é muitas vezes usado como sinônimo de termos como "participação", "ação" e "cooperação", com poucas explicações das qualidades distintivas de cada processo. A colaboração é percebida como um processo implícito. Conhecimento de colaboração tende a permanecer tacitamente incorporado dentro das experiências de práticas individuais, destacando que os processos de colaboração são frequentemente "invisíveis" e difícil de "quantificar". Reconhecemos que a **colaboração é um processo dinâmico**, dependente de processos fluidos de inovação criativa, ao invés de processos estruturados de trabalho compartilhada.

## 2. Colaboração nas artes visuais

Em 1984, outros críticos iniciais de colaboração nas artes visuais (Cameron, Hobbes, McCabe, Shapiro), apresentam a definição de colaboração na arte que, embora reconhecendo a colaboração como um desenvolvimento positivo na prática da arte visual encontram formas de colaboração com tons mais negativos como por exemplo "colaboração involuntária" de Dan Cameron definida uma forma de "arte" e a apropriação como um meio de obter uma força externa para cooperar com a própria produção artística sem necessariamente obter a aprovação da força externa de antemão. Cameron também definiu "colaboração institucional" como uma forma de colaboração existente em



instituições de arte, que os artistas se envolvem por motivações carreiristas e no qual seus “estilos assinatura” individuais não são nem transformados, nem desenvolvidos. A colaboração entre artistas parece refletir uma forma comum evidente nas artes visuais. Eles tendem a emergir de relacionamentos, amizades, ou através de redes de profissionais existentes, existentes, e refletem os interesses comuns e filosofias de práticas entre artistas individuais.

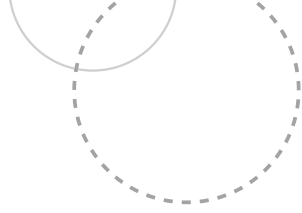
Temos vindo a assistir à rápida evolução das novas tecnologias: computadores portáteis, Internet, correio eletrônico, tecnologias de comunicações móveis, e tecnologias de vídeo conferência. Neste clima, as tecnologias estão influenciando as formas em que as pessoas trabalham e a velocidade em que eles trabalham. As tecnologias móveis estão reduzindo a necessidade de estar em um lugar para trabalhar e tecnologias de comunicação estão permitindo que as pessoas estejam permanentemente em contacto independentes do tempo e espaço geográfico. O aumento das tecnologias de comunicação no mundo tem destacado a necessidade de desenvolver novas formas de trabalho, e a colaboração é um modelo mais criativo e produtivo de compartilhar trabalho do que em equipas tradicionais. Uma das empresas líderes em desenvolvimento de tecnologias colaborativas é Palo-Alto Xerox Research Center (PARC). Em resposta a identificação de uma necessidade pragmática para as tecnologias que suportam novas formas de trabalhar de forma colaborativa, a Xerox PARC está olhando para o futuro dos ambientes colaborativos de trabalho. Curiosamente, a Xerox PARC não só é reconhecida como uma empresa inovadora no desenvolvimento de tecnologias de software de colaboração, mas também é reconhecida como inovadora em termos de sua própria estratégia de colaboração interdisciplinar para o trabalho.

Também a colaboração entre arte e ciência tem sido amplamente discutida pois as duas disciplinas eram tradicionalmente vistas em posições diretamente opostas. Enquanto a ciência se centra em fatos redutivos e verificáveis (“positivista”), as artes visuais foram situadas nas “zonas-cinzentas” de experiência, interpretação e expressão (“pós-positivista”). No entanto, colaborações entre artistas e cientistas ocorrem, e a ponte entre as respetivas disciplinas pode ser cruzado.

Recentemente, vários esforços concertados foram feitos para trazer arte e ciência mais próximos através da colaboração. Um exemplo notável e pioneiro é a iniciativa da *The Wellcome Trust*, “Sci-Art”, em Londres (1998). Financiam colaborações entre artistas e cientistas através de uma estrutura nacional por concurso - a iniciativa “Sci-Art” foi uma abordagem experimental para ver que benefícios podiam surgir a partir de colaborações “Sci-art”. A avaliação da iniciativa Dr. Claire Cohen (1998) reconheceu o seu sucesso, destacando as dificuldades que os artistas e os cientistas encontraram, nomeadamente os obstáculos para sair de suas próprias **fronteiras disciplinares e as dificuldades de comunicação devido às lacunas de informações sobre as disciplinas distintas.**

**Objetivos complexos através de colaboração em artes.** Uma das principais razões para a realização da prática colaborativa é que a colaboração pode ser um **método de trabalho adequado para enfrentar a complexidade** (questões complexas / problemas ou requisitos técnicos ou logísticos complexos), resolvendo questões de forma mais adequada do que através da prática individual.

Pode apresentar os benefícios de permitir **novos métodos** de prática da artística; **novos contextos** para a prática da arte visual; e **novas funções** para artistas visuais. Trabalhando em novos contextos através do desenvolvimento de novas formas de trabalho, explorando questões complexas, e aprendendo sobre outras disciplinas. Colaborando aprende-se a: ouvir, respeitar e partilhar com pessoas experiências, competências e talentos. Desenvolve-se: a sociabilidade e mais confiança para enfrentar clientes / público, com o apoio de colegas de colaboradores. Aumenta-se a massa crítica com discussão de ideias em comum e a produtividade podendo assumir mais projetos ultrapassando uma limitação de quando se trabalha individualmente.



A colaboração pode permitir que artistas visuais trabalhem em **escalas maiores** do que a prática individual; que **cruzem fronteiras disciplinares**, alargando o âmbito da prática para além das infraestruturas tradicionais de arte e também **reforcem a aprendizagem** através do processo de colaborar com os outros. Os **objetivos** da colaboração precisam ser **desafiantes** o suficiente para atrair o interesse e as contribuições de todos os colaboradores, embora também flexíveis para permitir que os colaboradores desenvolvam uma visão colaborativa compartilhada de como proceder, em que os papéis podem mudar e evoluir, e manter a motivação devido à natureza dinâmica que sustenta o desenvolvimento da colaboração.

Se por um lado, as **qualidades fundamentais** necessárias para **processos colaborativos de sucesso** seriam:

- Princípios comuns: compreensão mútua e valores compartilhados desenvolvidas entre colaboradores individuais, e/ou suas respectivas disciplinas;
- Visão Criativa Partilhada: objetivos comuns e expectativas compartilhadas do processo de colaboração desenvolvidos entre os colaboradores, explorando tanto especificidade do indivíduo e a especialização disciplinar, para alcançar os processos de colaboração mutuamente benéficos e resultados;
- Propriedade compartilhada: uma sensação igual de autoria compartilhada, controle e responsabilidade na obtenção de uma visão criativa comum, alcançada por debate e negociação das contribuições individuais e papéis dos colaboradores;
- Transformação Mutuamente Benéfica: a abertura e disponibilidade para aprender, sobre e através de colaboradores e o processo colaborativo, as opiniões desafiam a partilha, mudando e evoluindo durante o processo.

Por outro, os principais fatores que **limitam o sucesso da colaboração** são relacionados com **tempo e dinheiro**. Falta de tempo reduz o nível de comunicação necessário para alcançar o entendimento e confiança mútua entre colaboradores e desenvolver valores colaborativos compartilhados. Financiamento influencia a quantidade de tempo disponível para se concentrar em processos colaborativos.

### **As fronteiras da cortina entre o visível e o invisível – hierarquia e autoria.**

Alguns dos produtos de colaboração são mais visíveis, enquanto alguns são menos visíveis. produtos visíveis refletem a conclusão de projetos práticos - produtos invisíveis refletem dinâmicas comunicacionais efetivas e resultados mutuamente benéficos obtidos através do processo colaborativo. Em seu livro *A Terceira Mão*, Charles Green (2001) descreve como artistas conceituais na década de 60 usavam colaboração como um método para obstruir o ego e diminuir seu controle sobre seu trabalho.

Para estabelecer autorias colaborativas os artistas devem, em algum grau, coletivamente abordar o nível teóricos das ideias, temas e/ou conceitos em que a arte se baseia. A interação deve envolver uma dinâmica comunicativa em que todas as partes envolvidas agem como o remetente e destinatário, como Green (2001) explica, todos os colaboradores devem influenciar até certo ponto, o "estilo" artístico ou a "subjetividade" da obra. Em última análise, é esta diferença de **autoridade** que distingue entre **colaboradores artista e assistentes ou técnicos**. O artista-colaborador não só se comunica e participa na formação do desenvolvimento teórico e conceitual da obra de arte, mas também possui o poder de decisão de alterar tanto o presente processo e o resultado deste processo de arte. Ao contrário do assistente, o colaborador desempenha um papel autoral, influenciando a assinatura e estilo de trabalho.

No entanto, nem todas as colaborações partilham igualdade. Como. Rice (2002, 55) escreveu, "dentro do processo de colaboração, existem **diferentes níveis de colabora-**

ção.” Embora possam compartilhar um objetivo comum e ajudar a formar as bases teóricas para esse objetivo, alguns elementos podem não ajudar a construí-lo. Os **papéis hierárquicos** e diferentes posições comunicativas desenvolvem-se não só por causa de circunstâncias externas ou papéis específicos de meio, mas também às vezes por causa de personalidades dos colaboradores. Daí resulta que, em alguns grupos, alguns colaboradores tem um papel mais dominante do que outros; trabalham de forma mais ativa para afetar o projeto ou para assumir um papel de maior liderança enquanto seus colegas menos comunicativos interagem de forma mais passiva. Fatores como distância, especialização ou mesmo a natureza do projeto pode afetar a comunicação. Dependendo dos fatores, os colaboradores podem compartilhar propriedade sobre todos os aspectos de um projeto, ou possivelmente apenas sobre aspectos particulares.

**Consciência Coletiva.** A consciência coletiva pressupõe um ‘dicionário’ compartilhado de imagens - é o código compartilhado; é o conhecimento de um determinado conjunto de diretrizes que inicia o dialeto “gramatical” e/ou “articulação” especial exclusiva para um projeto ou grupo de colaboradores particular.

Jürgen Habermas (1984) e Maurice Halbwachs (1992/1925), utilizam um vocabulário que enfatiza a existência de subgrupos e subculturas. Estes teóricos concordam que, a nível geral, os membros desses diferentes subgrupos, ou a maioria dos indivíduos, participam e partilham o conhecimento deste código da sociedade maior; e não contrariam este código coletivo ou consciência, a existência de subgrupos e as diferenças em nossos ambientes físicos imediatos.

Enquanto, Durkheim (1982, 221) salienta que a consciência coletiva “deve efetivamente ser consciente em alguns aspectos” e que “o inconsciente pode ser inteiramente individual”, Habermas (1984: 335), por outro lado, especifica que “Ela está presente para eles [os participantes] apenas na forma pré-reflexiva de competências tomadas como certas suposições fundo e ingenuamente dominado.”

Em última análise, o desenvolvimento de uma consciência coletiva depende do desenvolvimento de um mundo vivo particularizado. Durante as fases iniciais de colaboração, antes que este mundo coerente, os artistas muitas vezes têm de se esforçar conscientemente em direção a um método de trabalho compartilhado. Depois **eles descobrem uma sobreposição de suas práticas e influências individuais, estes métodos de trabalho tendem a evoluir organicamente sem deliberação consciente.**

**Interpretação coletiva.** Em seu artigo *A delicada essência da colaboração artística*, Stephen Wright (2004) estipula três princípios fundamentais sobre a fundação e desenvolvimento de colaborações artísticas. O **primeiro** mais geral afirma que “a colaboração surge e floresce sob certos conjuntos de circunstâncias” (Wright 2004, 534). Em outras palavras, a colaboração não é arbitrária; existem fatores que reúnem e incentivam a dinâmica comunicativa.

O seu **segundo** princípio enfatiza a necessidade de diversidade e diferença, mas o **terceiro**, e talvez o mais óbvio dos três, afirma que a colaboração é “fundada sobre o interesse mútuo” (Wright 2004, 534). A fim de desenvolver uma consciência coletiva, a colaboração requer primeiro uma sobreposição de interesses, a fim de fornecer uma plataforma para a comunicação, e, em seguida, um elemento de diferença para evoluir essa sobreposição em algo novo. Este tipo de interesses mútuos influenciam as próprias experiências e interpretações do mundo. Estas **influências e experiências compartilhadas fornecem um manancial comum de associações de projetar para dentro e ajudar suas interpretações** de matérias, materiais e filmes anteriormente desconhecidos, obras de arte e conceitos, e imagens e ideias que, conseqüentemente, surgem na troca colaborativa.

Segundo McCabe (1984, 15) camaradagem, amizade, interesses mútuos e ambição, dinamismo dos movimentos de arte nascentes, e a proximidade entre tempo de guerra ou outras situações de rutura são todos incentivos para a criação dos trabalhos colaborativos de arte.

Enquanto uma partilha contínua e ativa de interesses pode resultar em uma plataforma para um novo projeto; **artistas que** já partilham uma história podem buscar inspiração para trabalhos futuros - a partilha mais do que iniciar, intensifica a sua ligação; permite aos colaboradores esclarecimentos adicionais sobre uma perspectiva do outro. Ao ler os mesmos livros, atendendo as mesmas exposições e, posteriormente, discutir as suas ideias uns com os outros, os colaboradores armazenam fatos semelhantes e informação em suas mentes pré-conscientes, conscientes e subconscientes. Como as pessoas não possuem identidades fixas, a partilha contínua permite que colaboradores atualizem o arquivo de informações coletivas e associações. Isso permite que os colaboradores que já estabeleceram uma consciência coletiva, mantenham a interpretação coletiva pela fusão, o que tanto Gadamer (2004) e Habermas (1984) descrevem como seus horizontes da compreensão de tudo - que compreende de um indivíduo ponto - de vista todas as associações, memórias, fatos e experiências com as quais um indivíduo interpreta o mundo.

**Memória coletiva.** É importante considerar não só a formação de motivos, mas também a partilha de experiências que muitas vezes continua após este ponto de encontro inicial. Interesses mútuos trazem, como descrito, plataformas de comunicação através do qual as relações sociais se desenvolvem; eles permitem que colaboradores acumulem associações compartilhadas adicionais e atualizem as pré-existentes.

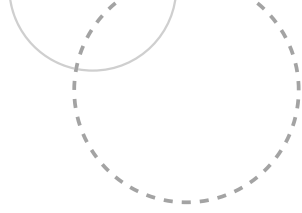
Durante a troca colaborativa, reclamamos informações armazenadas; experiências que já encontramos e que temos programado (memória) em nossa mente subconsciente para uso futuro.

No contexto da colaboração artística, estas memórias compreendem uma porção significativa da troca comunicativa. **Memória coletiva** pode ser definida como uma interação entre memória política também referida como memória histórica e a memória recordação do que foi experimentado comum. Barthes (1977) alega, que os artistas e escritores de hoje compartilham uma memória social das tradições artísticas anteriores e movimentos; embora eles não formam essas memórias em primeira mão, elas têm sido "transmitidas" ao longo de gerações, em última análise, tornar-se "memórias históricas".

Maurice Halbwachs (1952, 141) que cunhou o termo "memória coletiva", afirma que cada uma destas memórias é formada no interior de cada um desses grupos (de funcionários), através do simples jogo da atividade profissional. Como um "grupo de funcionários" que incide sobre a «atividade profissional» de produção artística, uma parceria colaborando ou equipe deve, de acordo com a declaração de Halbwachs, possuir uma memória coletiva mais especializada que, diz respeito aos projetos profissionais e atividades que eles desempenham. Charles Green em *Grupo Soul* (2004) e *The Third Hand* (2001), descreve como parceiros colaboradores e amigos não só partilham experiências, mas através da partilha contínua muitas vezes começam a formar reações semelhantes a estas experiências, quando confrontados com estímulos idênticos ou semelhantes. Ao todo, a "memória social" a que se refere Wright (2004) resume memória coletiva de Halbwachs; implica um conhecimento incorporado na estrutura social das comunidades particulares que não transmite apenas a informação sobre eventos históricos, mas muitas vezes perspectivas para a exibição desses eventos. Tendo em conta que estas memórias, como Wright insinuou, afetam o estilo e composição da obra de arte, segue-se que os membros da família e colaboradores de longa duração cujas memórias mais de perto se sobrepõem, será mais provável produzir uma voz coletiva.

**Identidade coletiva.** A fim de estabelecer plenamente uma identidade coletiva, os indivíduos devem primeiro desenvolver motivos para se aproximarem e, em seguida, cultivar uma voz coletiva. As experiências dos colaboradores durante este processo tornam-se as memórias coletivas que ajudam a compreender a consciência coletiva.

Neste processo de colaboração é proporcionado um senso de conexão, bem como um maior autoconhecimento. Em outras palavras, enquanto a colaboração promove o con-



senso e convergência, também promove a individualidade. Além disso, como o processo colaborativo fornece exposição constante ao outro a ideias e opiniões dos outros, provoca reações constantes, que por sua vez ajudam os colaboradores a compreender melhor as suas posições e opiniões individuais. Projetos colaborativos fornecer os meios de testar ambos os limites, e as fronteiras da colaboração.

A colaboração, por conseguinte, não só desafia o papel do artista; mina a obra individual tradicional, o modelo público, reformula noções convencionais de autoria, ou, mais especificamente, refazendo as relações entre os artistas, obras de arte e público, bem como as responsabilidades convencionalmente associadas a esses papéis.

**Autoria colaborativa depende de autoridade partilhada.** Artistas devem possuir o poder de influenciar a direção artística e evolução do trabalho. Além disso, para estabelecer uma voz coletiva, os colaboradores devem interagir de uma forma que não só influencia o estilo, tema ou construção física de um trabalho, mas também a assinatura autoral. Cada colaborador deve abrir-se às influências e ideias do grupo.

**Fronteiras Transparentes – Arte Transdisciplinar.** Arte transdisciplinar e práticas científicas participativas podem ser estratégias importantes para aumentar a compreensão não-especializada de outros seres, organismos, ecossistemas e fenômenos sociais, económicos, éticos e ecológicos. Além disso tais práticas podem oferecer um importante ponto de acesso para o público se envolver diretamente no interior dos campos insulares de arte contemporânea e de investigação científica, permitindo a produção e transferência de conhecimento para o público especializado/arte maiores não-ciência.

Os termos “**transdisciplinaridade**” e “**transdisciplinar**” têm sido cada vez mais utilizados nas últimas décadas nas distintas áreas científicas. Embora não exista uma definição singular para o termo transdisciplinaridade, que geralmente é usado para definir estratégias inovadoras e modelos teóricos para as práticas que se movem “além” das fronteiras disciplinares; é na maioria das vezes descrita como envolvendo integração disciplinar, cooperação e comunicação, quebrando hierarquias organizacionais.

O termo transdisciplinaridade foi aplicada à ciência em 1970 pelo psicólogo do desenvolvimento e filósofo suíço Jean Piaget e especificadas pelo astrofísico e filósofo austríaco Erich Jantsch. Piaget incluiu a mudança fundamental na academia para um novo “sistema total, sem quaisquer fronteiras entre as disciplinas” (1972, 138). Jantsch focado mais na reestruturação pragmática da academia em um “sistema de educação / inovação” motivado para resolução de problemas (1972, 105-106). Baseando-se ideias de fronteiras dissolvidos entre as disciplinas de Piaget, romeno físico teórico Basarab Nicolescu traçou seu próprio modelo teórico (e quase teológica) da transdisciplinaridade.

Nicolescu declarou que “o prefixo “trans” indica, a transdisciplinaridade e diz respeito aquilo que é ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas” (2002, 7). Em seu *Manifesto da Transdisciplinaridade* (2002), Nicolescu desafiou aspetos fundamentais da ciência e da sociedade em geral, que incluíram: a percepção de uma realidade singular; dualidade na investigação científica entre objeto e sujeito; e perda do significado sagrado e universal, devido ao racionalismo reducionista.

Divergindo de Nicolescu o filósofo alemão Jürgen Mittelstrass vê a transdisciplinaridade como um princípio pragmático da pesquisa que lidera e dirige, em vez de paradigma teórico ou filosófico (Mittelstrass 2002, 2011). Mittelstrass (2011, 43). sugeriu que a academia deve ir além, disciplinas históricas restritivas, que ao longo do tempo começaram a perder as suas “capacidades de resolução de problemas devido a uma especialização excessiva em favor de estratégias mais cooperativas e cross-comunicativas para a resolução de problemas” (2011: 332). Como tal, a transdisciplinaridade não se deve esforçar para se tornar uma nova disciplina nem substituir áreas de especialização, mas em vez disso deve tentar combinar os pontos fortes de tais disciplinas para uma maior compreensão (Mittelstrass, 2011).





Por outro lado, o biólogo Edward O. Wilson (1998), apelou a uma abordagem cooperativa e mais integrada entre as disciplinas para a resolução de problemas complexos e a melhoria de toda a humanidade. Embora não utilize o termo “transdisciplinaridade”, Wilson apelida este modelo de “consiliência”, em que se especializou setores de produção de conhecimento devem trabalhar por unanimidade para melhor determinar a complexidade inerente no universo, ecossistemas, organismos e até mesmo nossa própria espécie. Alinhada com visualizações por Nicolescu e Mittelstrass, Wilson acredita que, para alcançar este aumento da compreensão complexa da natureza, a academia em si precisava ser reestruturada e variados setores isolados de conhecimento necessário para ser reconciliada. Para aderir a este movimento de consiliência, humanidades, artes e ciências sociais devem se libertar de seu isolamento disciplinar e abraçar perspectivas fundamentais da ciência material, que vê a vida como tendo. A arte tem, assim, os meios para traduzir, descrever e disseminar informações sobre as experiências do artista para os outros de maneira íntima. Wilson advertiu que tais consiliências entre arte e ciência não deve se tornar um híbrido, mas em vez disso que as duas disciplinas devem reunir-se dentro do campo de interpretação.

Gibbons et al. definiu um novo modelo de transdisciplinaridade declarando “Nós vemos o surgimento de um novo modo de produção de conhecimento como resultado de pressões sociais e cognitivas mais amplas. Surge das disfuncionalidades e avarias de modos disciplinares de resolução de problemas existentes” (1994, 29).

A visão de Gibbons et al. de transdisciplinaridade envolveu também reavaliar as humanidades (mesmo as artes visuais), em que os participantes com diversas origens podem ajudar a olhar e abordar um problema a partir de um ponto de partida diferente e oferecem insights de sua própria “epistemologia disciplinar” ou áreas de especialização, levando a “agregação de disciplinas a resolução de problemas enraizados” (1994, 29). A ideia democrática de parceiros com diversas origens (incluindo as artes) a serem igualmente valorizados num esforço de pesquisa é muito novo e pode ser uma forma importante para obter o público interessado e envolvido no processo de resolução de problemas sociais, éticos e ecológicos complexos.

Ao longo das últimas duas décadas, o termo transdisciplinaridade tem sido cada vez mais utilizado para descrever algumas formas de arte que fundamentalmente vão além de um único, limite disciplinar tradicional. Exemplos de tais trabalhos incluem: investigação artística baseada em pesquisa como forma de arte; projetos plurais de arte-ciência disciplinares e colaborativos; festivais efêmeros interativos de arte pública envolvendo colaborações com cientistas e artistas; artistas que trabalham em laboratórios de pesquisa da ciência profissional; ou “trans” mídia obras de arte tecnológicas e digitais e tecno-performances.

Além disso, embora várias conferências/simpósios/colóquios/festivais e bienais se tem dirigido aos potenciais cruzamentos transdisciplinares entre arte, tecnologia e ciência, mas não definem claramente o que “arte transdisciplinar” é. Parte da confusão sobre a definição de arte transdisciplinar pode estar no fato de que os prestadores de discurso cultural em si podem ver a arte como um campo fundamental composto de muitos meios e cruzando várias disciplinas. A dificuldade que nos confronta nas fronteiras da definição do conceito é o facto de o processo de pesquisa artístico ser na sua essência um cruzamento de processos e áreas.

Arte Transdisciplinar responde a um problema do mundo real que está além da capacidade de uma única disciplina para resolver e privilegia perspectivas de uma cultura em que os indivíduos (o público em geral) não atuam apenas como consumidores, mas também como colaboradores ou produtores, com potencial para ser transformado do estado passivo do espectador para o papel ativo do colaborador ou até mesmo coprodutor, uma posição semelhante à de voluntários em programas participativos.

**Relacionamentos para lá da cortina: redefinindo papéis na colaboração Arte Pública/ Artista / Público.** Este modelo para ativar o público não é exclusivo da arte,



transdisciplinar. Como a historiadora de arte Clare Bishop afirmou, “Existe agora uma longa tradição de participação do espectador ativado em obras de arte em toda a muitos meios de comunicação” (2004, 78). Outros exemplos são dados em Happenings, Fluxus, Performance Art dos anos 70, e na declaração de Joseph Beuys de que “todo mundo é um artista” (2004, 61), considerando a obra de arte como um disparador potencial para a participação. O que pode tornar a participação em arte transdisciplinar diferente é o objetivo subjacente de identificar e resolver problemas do mundo real que as disciplinas individuais e indivíduos não poderia fazer sem a cooperação. É claro que as ações de Beuys, vários, acontecimentos políticos performativos, e eventos do Fluxus procuram um nível de solução de problemas sociais; no entanto arte transdisciplinar de hoje demonstra um maior grau de entendimento e até mesmo experiência nas áreas científicas.

Desde meados dos anos noventa, houve um rápido crescimento em debates críticos relacionados com processos de artistas em contextos públicos. Nesses debates, colaboração surge como um tema comum, juntamente com questões de artistas papéis, relações com “público” e a natureza e o valor das obras de arte públicas produzidas. Cameron identifica que os artistas que trabalham em contextos não-arte e com os não-artistas apresentam uma forma “mais verdadeira” de colaboração: “Trabalhar com outros artistas e trabalhar com pessoas (ou forças) fora do mundo da arte parece ser relativamente situações intercambiáveis, exceto que o último conceito descreve colaboração com muito mais precisão.” (1984,86).

A colaboração também tem sido utilizada para descrever **a relação de uma audiência com um projeto artístico**. A percepção do artista produzindo artefactos, para ser colocado em uma galeria, a ser contemplado por um público espectador, tem sido desafiada em várias áreas, incluindo Performance, Arte Ativista, Arte Pública e Arte Interativa. Lacy (1995, 37) propõe que em Nova Gênero Arte Pública pratica as relações formadas com os potenciais dos “públicos” são importantes (se não central) para a prática: “Uma das características distintivas do trabalho ... é a *opinião* do público na construção real do trabalho. Este trabalho ativo do espectador - a criação de um participante, mesmo um colaborador”. O valor da contribuição de Lacy, em relação à colaboração, não é a sugestão de que os artistas podem “colaborar” com o público; mas a redefinição do termo “público” e investigação de como as novas concepções de “audiência” também desafiar o papel do artista. “Público”, passou a incluir, na sua perspectiva, todos aqueles que contribuem na produção do trabalho em diferentes fases e em diferentes níveis. O público pode participar ou interagir numa estrutura predefinida pelo artista, ou o artista pode preferir um maior desenvolvimento, em resposta ao contexto. Estas formas de prática são “socialmente engajadas” e tendem a posicionar artistas visuais como questão de fundos ‘públicas e arte como agente de mudança. Ao se concentrar em processos de criação de relacionamentos, colocando o diálogo no centro da prática da arte e ampliando a definição de audiência, as formas colaborativas e participativas de arte pública demonstram a busca de novas metodologias de prática artística.

Há duas maneiras distintas de fazer arte engajada, nenhum dos quais é mais adequado para promover a mudança. A primeira visa um espectro de envolvimento do espectador através de negar qualquer tipo de ônus contextual específico que poderia dividir participação. Esses tipos de trabalhos são muitas vezes espetaculares e tem a sensação de uma crítica essencial e grave, mas são, na verdade amorfo em caráter e agem apenas como placebo liberal.

O segundo método é inequívoco e explora circunstâncias e preocupações em ambientes altamente concentrados e compartilhados. Ele garante que o espectador interpreta a mensagem com precisão, dirigindo a arte a um público-alvo específico que é receptivo para o reforço e continuação de uma “campanha”. No entanto, este tipo de trabalho é em última análise, de âmbito limitado e demasiado concentrado para oferecer ativação fundamental significativo. A arte ativista de sucesso, é muito difícil de alcançar e



que muito do que passa arte como ativista é insuficiente nesse papel, ou porque ela é grosseiramente propagandística ou porque é muito opaca e hermética para o público responder.

O interesse na participação não reside apenas na relação entre artista, espectador e espaço, como pode ocorrer em formas de desempenho "um a um", por exemplo, mas na relação entre os próprios participantes. A maioria das práticas centra-se na experiência coletiva de participar nas artes e não se estendem aos processos individuais de participação mental, emocional ou espiritual. Eles ilustram, para a maior parte, a participação imediata e que é observável, e não distante ou não quantificável.

A proposição de Stephen Wright, em seu ensaio "A Essência da colaboração artística", que a arte no século XX tem uma mudança operativa e se transforma em priorizar o processo, em vez de tomada de objeto. Wright vê esta mudança para o primeiro plano do processo na arte como performativa. Ele argumenta que o aspeto performativo dificulta "colaboração significativa" e aponta para os artistas associados com a "estética relacional" de Bourriaud (2002) como os protagonistas deste obstáculo. A arte-ativista, como a vanguarda histórica, tenta destruir a instituição da arte através de redefinição do conceito de arte. Muitos projetos como o *Guaraná Power* parecem difíceis de classificar como arte e é precisamente esta questão que permite uma mudança social, fora da instituição de arte. A ideia de **valor estético** é muitas vezes agora definida em termos de política ou ética, como Bishop sugere: hoje, política, moral e julgamentos éticos têm vindo a preencher o vácuo do juízo estético de uma forma que era impensável há quarenta anos. Isto é em parte porque o pós-modernismo atacou a própria noção de juízo estético, e em parte porque a arte contemporânea solicita interação literal do espectador de formas cada vez mais elaboradas (Bishop, 2004, 77). Algumas obras são de difícil categorização pois desempenham na política do regime estético por uma formação de combinações de elementos capazes de falar duas vezes: a partir de sua legibilidade e da sua ilegibilidade (Rancière, 2004, 84). Obras "estéticas" não são, então, simplesmente aquelas que envolvem os elementos sensoriais ao invés de sociais de produção e conceptualização de artes, mas são aqueles que efetivamente desempenham no espaço entre os dois polos.

A "sociabilidade" produzida pela atividade, portanto, ressoa com formas de arte relacional, mas ao contrário da abordagem favorecida por Nicholas Bourriaud, onde "o problema não reside em alargar os limites da arte, mas em experimentar as capacidades da arte de resistência dentro da arena social global" (Bourriaud, 2002, 31), a obra de arte, é tanto esteticamente progressiva e politicamente resistente

**Cortina de Fronteira - apresentada na exposição "em MEIO 8" Instalação interativa de dimensões variáveis - 2016. Todas as fronteiras são mais conceituais do que físicas - zonas de interface que se ligam na forma de conceber um problema ou de estar numa situação.**

A nossa mente cria fronteiras como zonas de construção partilhada e ativa, nas quais se determina como vemos o momento, em vez de como o momento nos é dado a ver. Junto com fronteiras espaciais as fronteiras de juízo definem limites temporais e pragmáticos, ou seja, delimitam a situação e o sentir numa negociação, cooperação e colaboração em termos de intenção, espaço e tempo.

**A ideia de fronteira (aquí, fluida e transparente) liga-se:**

- a um espaço de comunicação geográfico (mar que separa Portugal e Brasil);
- a um espaço de relação (a internet e os media que nos conectam);
- a um espaço de colaboração (obra de coautoria e interativa);
- a um espaço comum (condição política/económica onde arte/vida se integram);
- a um espaço liminar de julgamento e problematização da arte como cooperação, ativismo e transgressão.



O espaço e o tempo são partilhados, o observador ativa as possibilidades da obra, o vento se torna real, a imagem projeção se desvanece e dá lugar à imagem objeto. O ecrã da projeção é uma fronteira... a fronteira é uma cortina. Sendo transparente é uma barreira que simultaneamente esconde e revela – como um véu, que mascara as intenções das pessoas e o seu caráter, tem o potencial de seduzir ou de esconder algo terrível. Essa condição de impermanência constrói uma imagem de confusão perceptiva, de passagem ou de confinamento que a estabelece como fronteira - transitória, fluída e ambivalente.

Assim a *cortina de fronteira* representa um conceito epistemológico mais do que ontológico, condiciona a forma como vemos a realidade, mas não necessita de existir na realidade.

Uma *cortina de fronteira* é uma metáfora a uma área de julgamento, um devir possibilidade mais do que um modo de ser.

O branco vulnerável do tecido, com a indefinição visual da cortina, permite-nos construir ideias de expandir, mudar ou ultrapassar (transgredir) a fronteira, deixando de lado a vontade de ter razão, mas trazendo questionamento de como podemos conseguir entendimento e cooperação apesar de concepções de fronteira distintos.

A colaboração é entendida como um método de se propor complexidade, aumentando a escala e o espaço da prática, e como um processo de aprendizagem através da prática de partilha e troca de determinadas habilidades e competências

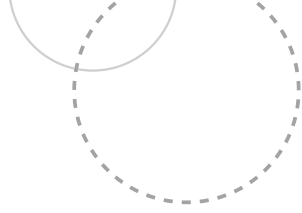
### 3. Colaboração na educação.

**Implicações de modelos colaborativos.** Profissionais da educação, pensadores e teóricos Bray et al (2000, 138) desenvolveram um modelo de pesquisa colaborativa, que “como uma ferramenta de investigação sobre a aprendizagem e é particularmente importante nestes anos de mudança radical no local de trabalho, na educação e em valores sociais”. Com base em teorias pragmatistas de John Dewey de aprendizagem através da reflexão sobre a experiência, Bray (2000, 20-21), e colegas reconhecem, “o papel que a experiência desempenha na aprendizagem é relevante para a compreensão da prática de pesquisa colaborativa”, e descrever ainda mais o processo de aprendizagem da pesquisa colaborativa como: “Relação recíproca entre ação e reflexão em transformar a atividade em experiência significativa, juntamente com a validação da experiência que a natureza das consequências observáveis”. Isto, eles reconhecem, é um processo dinâmico, com o principal objetivo de alcançar novos conhecimentos.

Estão as escolas de arte e seus currículos preparados para as novas condições de arte ação/colaboração? Muitos estudantes não têm as habilidades sociais, organizacionais ou de comunicação necessários para a colaboração bem-sucedida. Um processo criativo colaborativo solicita um reposicionamento da prática individual para fazer competências individuais relevantes para fins de colaboração do projeto e destacam a necessidade de competências adicionais no trabalho compartilhado. Um desafio especial para artistas visuais é que o controle dos colaboradores é parte do processo de criação, o que pode levar a tensões e atritos; como a educação de Belas Artes foi predominantemente a de fomentar artistas para desenvolver processos criativos individuais na nossa formação falta o treino em saber quais as competências que cada um tem para contribuir.

Se a colaboração faz apresentar uma nova metodologia viável de prática para os artistas visuais, como podem as instituições de ensino garantir que os alunos adquiram as competências e os métodos necessários para a colaboração criativa de sucesso, a fim de alcançar os benefícios de uma metodologia colaborativa de prática?

Como nós encaramos um programa que atenda aos requisitos de-século XXI educação da prática das artes, uma compreensão de engajamento é essencial. O imenso fluxo de dados precisa ser controlada pelo artista e voltado para o espectador de tal forma que o espectador entre nos estratos ricos que aderiram no trabalho e são completados pelo



espectador. Nesse sentido, **a função da escola de arte** é promover a arte como um campo de possibilidades, exploração livre e experimentar sem restrições pela metodologia estabelecida.

O conhecimento *inter* e *transdisciplinar/disciplinar*, incluindo teorias da recepção, não substitui experiência vivida, intuição artística, e experimentação livre, mas adiciona a eles. Em primeiro lugar, foi salientado que os artistas são permeados com as normas aprendidas sobre o que constitui uma obra e, portanto, necessariamente, embora nem sempre deliberadamente, antecipar respostas do espectador. Em segundo lugar, reservas sobre os alunos sendo levados a 'engenheiros' de percepções das audiências são contrariadas pelo fato de que não é o entendimento dos espectadores de uma mensagem que é defendida aqui, mas um modo de responder. Os estudantes de arte devem ser motivados a estudar as condições sob as quais os públicos serão mais propensos a adotar uma atitude de tomada de significado separativa. Isto é conveniente, precisamente porque o espectador é muitas vezes encarado como um fabricante de pró-ativa (em oposição a um descodificador) de significado, e do artista como não sendo o fiador da significação.

## Conclusão:

### Colaboração uma nova metodologia para artistas.

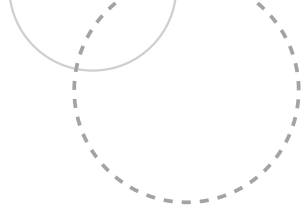
- A colaboração entre os artistas ou profissionais dentro das artes visuais parecem emergir do **desejo** dos artistas para **estender sua prática criativa individual**, desenvolvendo novas habilidades, ideias e métodos no processo de criação de obras de arte;
- A colaboração entre artistas, outros profissionais e público em práticas de arte pública/engajada, parecem emergir do **desejo dos artistas de reenquadrar relações entre arte/artista/público através da criação de processos de participação e envolvimento** e posicionando a arte como um processo de criação de relacionamentos e emissão levantando em contextos públicos;
- Colaborações Experimentais/Interdisciplinares parecem **emergir de interesse em processos de investigação** e desejo comum dos indivíduos para tratar de questões de novas maneiras, para trocar conhecimentos e encontrar novos métodos de trabalho interdisciplinar, quer reformular ou ampliar suas fronteiras disciplinares.

Concluimos que podemos considerar **duas grandes abordagens para colaboração:**

- **como um método tácito na prática individual de artistas;**
- **uma nova metodologia explícita da prática.**

As artes visuais são um campo criativo que valoriza tradicionalmente as qualidades de perspectivas individuais, metodologias e estilos, e em que os artistas podem (em grande parte) desfrutar da liberdade de autodeterminação e controle criativo na produção de obras, que são avaliadas uma vez colocado num contexto público de arte visual profissional. Em contraste, "entregando" a criatividade individual ou "abandonando" o controle criativo na prática colaborativa, de fato, parece ser 'uma crise na intenção artística, como se sugere dar alguma coisa, ou perder o controle de sua prática.

Isto leva a uma mudança na percepção da "prática": longe do conceito de "prática da arte 'para o conceito de uma" prática de pesquisa inter/trans/disciplinar ", que não é delimitada por fronteiras ou valores disciplinares distintos, mas que é um processo de compartilhada aprendizagem - o que Bray et al (2000) denominam "pesquisa colabo-



rativa”.

Um processo criativo é um processo intensivo, o que exige um elevado grau de autoconhecimento e capacidade de reflexão crítica. No entanto, na nossa experiência, o processo criativo colaborativo é igualmente, se não mais intensivo e também requer um alto grau de autoconhecimento e capacidade de reflexão crítica, simplesmente o processo criativo está localizado dentro das relações intersubjetivas criados entre colaboradores individuais, e não dentro de um indivíduo.

Com referencia ao novo paradigma exposto o que se propõe para o ensino começa por uma redefinição do modelo de instituição que impulsiona processos de diálogo entre experimentação artística, investigação e cidadania. Os pontos de partida são, por um lado, o conhecimento da arte como uma ferramenta de comunicação, a experimentação e pesquisa colaborativa, com grandes possibilidades éticas e estéticas O trabalho de tradução de linguagens complexas de arte, ciência e tecnologia para diferentes tipos de audiências e público, é essencial a este modelo. As relações institucionais do fluido e da opinião pública mais positivo exigem trabalho comunitário e escuta ativa entre as entidades locais, também envolve um compromisso com estratégias de comunicação e mediação por meio de programas educacionais no próprio núcleo projeto. É também necessária para a investigação de base, educação e mediação, na oferta de espaços alternativos de aprendizagem e colaboração, participação e desenvolvimento de percursos transdisciplinares .... para gerar projetos bem-sucedidos de ligação diferente organizações e indivíduos, é necessário promover a criação de redes e criação de comunidades locais e internacionais. Também é necessária para contribuir para a consolidação e estruturação de iniciativas culturais a partir de critérios de partilha, de coprodução e cofinanciamento e de intercâmbio pensamento criativo e empresarial do benefício mútuo.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **The Death of the Author**. In: Image-Music-Text. Trans. Heath, Stephen. William Collins Sons & Co, Glasgow. pp. 142-148. 1977

BIJVOET, Marga. **Art as Inquiry: Toward New Collaborations between Art, Science, and Technology**. New York: Peter Lang Publishing, 1997.

BISHOP Claire. **Antagonism and Relational Aesthetics**. October Magazine.110. pp. 51-79 2004

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Trans. Pleasance, Simon and Fronza Woods. Les Presses Du Reel, France. 2002

BRAY, J. N. et al. **Collaborative Inquiry in Practice**. London: Sage Publications Inc.2000

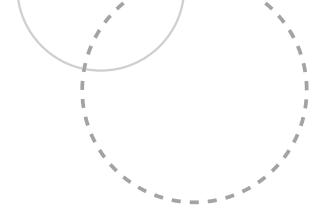
CAMERON, Dan. Against Collaboration, **Arts Magazine**, March, 1984

COHEN, Claire. **Sci-Art: An Evaluation** London: Brunel University, 1998

DURKHEIM, Emil. Explanation in History and Sociology (Debate). In: Steven, Lukes (ed./intro) The Rule of Sociological Method and Selected Texts on Sociology and its Method. Trans. Halls, W.D. Free Press, New York. 1982

FELSHIN, Nina (Ed.) **But is it Art?: The Spirit of Art as Activism**, Seattle: Bay Press, 1995

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. Trans. Weinsheimer, Joel and Marshall, Donald G. Continuum: London & New York.2004



GIBBONS Michael et al. **The new production of knowledge: the dynamics of science and research in contemporary societies.** Sage:London. 1994

GREEN, Charles. **The Third Hand:** Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

GREEN, Charles. **Group Soul: Who Owns the Artist Fusion?** Third Text. 18 (6). pp. 595-608. 2004

HABERMAS, Jürgen. **The Theory of Communicative Action: Reason and The Rationalization of Society.** Volume 1. Trans. McCarthy, Thomas. Beacon Press: Boston. 1984

HALBWACHS, Maurice. **On Collective Memory.** Coser, Lewis A. (ed. & trans.) The University of Chicago Press, Chicago and London. [1992 Originally published 1925]

HOBBES, R. C. **Rewriting History - Artistic Collaboration since 1960** in McCabe, C.J **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**, Washington: Smithsonian Institution Press, pp63-87, 1984

JANTSCH, Erich. **'Towards Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Education and Innovation'**. In Apostel, L., Berger, G., Briggs, A., and Michaud, G. **Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities.** Paris: Organization for Economic Cooperation and Development, 97-121.1972

LACY, Susanne. (Ed.) **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**, Washington: Bay Press. 1995

MCCABE, Cynthia. J. **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**, Washington: Smithsonian Institution Press, 1984.

MITTELSTRAß, Jürgen **'On Transdisciplinarity'**. *Trames*, (4), 329-338.2011

NICOLESCU, B. **Manifesto of Transdisciplinarity.** Voss, K-C., Tran. New York: SUNY Press. 2002

PIAGET, J. **'The Epistemology of Interdisciplinary Relationships'**. In Apostel, L., Berger, G., Briggs, A., and Michaud, G. **Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities.** Paris: Organization for Economic Cooperation and Development, 127-139.1972

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics.** Continuum International Publishing group: London. 2004

RICE, Elizabeth Hess. **The Collaboration Process in Professional Development Schools: Results of a Meta-Ethnography, 1990-1998.** *Journal of Teacher Education.* 53 (1). Page Number: 55+.2002

SHAPIRO, D. **Art as Collaboration - Towards a Theory of Pluralistic Aesthetics 1950-1980**, in McCabe, C.J **Artistic Collaboration in the Twentieth Century**, Washington: Smithsonian Institution Press, pp45-62, 1984

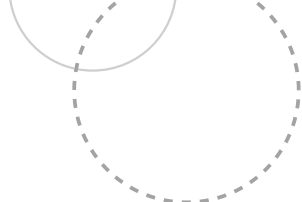
WILSON, E. O. **Consilience: The Unity of Knowledge** (No. 31). New York: Random House Digital, Inc. 1998

WRIGHT, Stephen. **The Delicate Essence of Artistic Collaboration.** Third Text. 18 (6). pp. 533-545. 2004

**APOIO**

# #15.ART

Encontro Internacional de Arte e Tecnologia  
International Meeting of Art and Technology



## FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

ISSN 2238-0272



VENTURELLI, S. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia  
Brasília, Brasil: Universidade de Brasília, 2016