

Potencialidades e limites da avaliação em práticas artísticas participativas *The potential and limits of evaluation in participatory art practices*

Cristina Pratas Cruzeiro (IHA-NOVAFCSH/IN2PAST), Cláudia Madeira (ICNOVA-NOVA FCSH), Bruno Marques (IHA-NOVAFCSH/IN2PAST)

O campo das práticas artísticas participativas é vasto e com genealogias cruzadas, nomeadamente as das artes visuais e das artes performativas. Historicamente, tem sido complexo estabilizar etimológica e conceptualmente este campo, não existindo uma delimitação consensual relativamente ao seu significado. Não obstante, desde a sua origem que estas práticas se encontram no perímetro das relações sociais, seja no domínio da interação, seja no domínio do exercício da política.

A discussão em torno das práticas artísticas participativas tem tido uma forte prevalência em duas questões – a *qualidade* da prática artística e a *qualidade* da participação – pressupondo a existência de uma avaliação. Uma vez que se tratam de práticas predominantemente processuais, as duas questões estão interligadas.

Desde a década de 1990, para não recuar mais no tempo, que essa avaliação tem sido equacionada como necessária por autores diversos como Rosalyn Deutsche (1996), Christian Kravagna (1999), Paul Ardenne (2006), Claire Bishop [2006] (2012), Grant Kester [2006] (2014) ou Paul De Bruyne e Pascal Gielen (2011), entre outros.

A definição de *qualidade* é intrinsecamente complexa e geradora de controvérsia (Cruz 2021: 136). Mas embora não exista uma posição unívoca, ela tem sido evocada neste contexto a partir de vários prismas. É sobejamente conhecido o texto *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) de Claire Bishop, onde a autora, dirigindo-se à noção de “estética relacional”, criada por Nicolas Bourriaud em 1997, argumentava que “the *quality* of the relationships in ‘relational aesthetics’ are never examined or called into question.” (Bishop 2004: 65). No seguimento deste trilho, vários autores têm vindo a propor modelos assentes no “controlo criativo dos participantes”, na “duração” ou na “intensidade” da participação, como são exemplo as propostas de Kravagna (1999), Helguera (2011) e Brown, Novak-Leonard e Gillbride (2011).

The field of participatory art practices is a vast one, crossing genealogies and namely those of the visual and performing arts. Historically, it has been a complex undertaking to both etymologically and conceptually stabilise this field, and there is no consensual delimitation of its meaning. Since their origin, these practices can nevertheless be found within the boundaries of social relations, be it in the realm of interaction or in the exercise of politics.

The discussion around participatory art practices has been mostly focused on two issues, the quality of the art practice and the quality of participation, thus implying the existence of an evaluation. Given that these practices are predominantly procedural, the two issues are intertwined.

Since the 1990s, if not before, several authors, such as Rosalyn Deutsche (1996), Christian Kravagna (1999), Paul Ardenne (2006), Claire Bishop [2006] (2012), Grant Kester [2006] (2014), and Paul De Bruyne and Pascal Gielen (2011), among others, have considered such an evaluation necessary.

Defining quality is per se complex and a cause for dispute (Cruz 2021: 136). But although there is no unequivocal stance, one has evoked it in this respect from different perspectives. In Claire Bishop's well-known text *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), the author addresses the notion of “relational aesthetics”, coined by Nicolas Bourriaud in 1997, and argues that, “the quality of the relationships in ‘relational aesthetics’ are never examined or called into question.” (Bishop 2004: 65). Following this path, several authors, such as Kravagna (1999), Helguera (2011), and Brown, Novak-Leonard and Gillbride (2011), have put forward models based on the “creative control on the part of participants”, or on the “length” or “intensity” of participation.

The boundaries between that which is artistic and that which is social are also very much reflected in the field of evaluating participatory art practices, in particular considering the relation between aesthetics and ethics. Claire Bishop, for instance, is of the

As fronteiras entre o artístico e o social são também muito refletidas no domínio da avaliação de práticas artísticas participativas, particularmente na relação estética/ética. Claire Bishop, por exemplo, entende que os critérios éticos e estéticos são distintos entre si (2012: 19). Grant Kester defende uma “semi-permeabilidade” entre eles valorizando, em potência, “a capacidade geradora da prática” (2015: 79), onde o compromisso ético e a dimensão estética são inextricáveis.

Embora vários autores tenham vindo a defender as vantagens da avaliação das práticas artísticas participativas, não existe um modelo que responda de forma unívoca às questões estruturais por elas colocadas. Contudo, é possível apontar alguns caminhos, nomeadamente no que se refere ao papel do investigador nestes processos.

A inclusão de investigadores em projetos de práticas artísticas participativas beneficia, geralmente, de uma metodologia de investigação-ação, na qual o próprio papel do investigador é ativado no sentido de uma intervenção no desenvolvimento do projeto. Nesse contexto, os recursos da investigação servem para positivar os processos e dinâmicas dos próprios projetos, identificando e partilhando com os restantes participantes as perspetivas teóricas e modelos de desenvolvimento que podem potenciar os mesmos, adaptando-os aos enquadramentos reais. Vários autores influenciaram a definição desta metodologia, como nos apresenta pioneiramente no seu texto António Joaquim Esteves (1986). Antes disso, na década de 1930, John Dewey propôs que a pesquisa social se concentrasse em situações reais “conflituosas” e “confusas”. Ou seja, contextos onde a própria pesquisa poderia intervir para encontrar melhores soluções para os problemas identificados. Urie Bronfenbrenner e Herbert Simon, por seu turno, em 1981, destacaram a noção de “ciência do projeto”, assente na própria dinâmica processual, que questiona “como é que a realidade se pode tornar no que ainda não é” com o apoio da pesquisa científica. Kurt Lewin, por outro lado, sublinha que a investigação-ação se baseia num “nível realista de acção sempre seguida por uma reflexão autocrítica objectiva e uma avaliação de resultados” (Esteves 1986: 265). Tendo em conta estes contributos, o objetivo essencial desta metodologia é promover, através da participação ativa do investigador nos projetos, uma “experimentação social” que resulte não só em “investigação” mas também em “inovação” e “formação de competências” (Esteves 1986: 271). Muitas vezes, essa experimentação pode até gerar uma “desprogramação” dos projetos (Madeira 2016), pois uma das características desse tipo de investigação é traduzir-se num “processo colectivo que, na diversidade das suas acções e das suas fases, envolve como sujeito activo, já de investigação,

view that one can distinguish between ethical and aesthetic criteria (2012: 19). Grant Kester advocates a “semi-permeability” between them, valuing the potential “generative capacity of practice” (2015: 79), a situation in which ethical commitment and aesthetics are inextricable.

While several authors have been standing up for the advantages of evaluating participatory art practices, there isn’t a model that unequivocally provides an answer to the structural questions they raise. It is, however, possible to point a few ways, namely with respect to the role of the researcher in these processes.

Including researchers in projects of participatory art practices commonly benefits from a research-action methodology in which the very role of the researcher is activated in order to intervene in the development of the project. In that regard, the research’s resources are used to carry through the processes and dynamics of the very projects, identifying and sharing with the rest of the participants the theoretical points of view and development models that may enhance them, adjusting them to the real frameworks.

Several authors have influenced the way to define this methodology, as presented by António Joaquim Esteves (1986) in a pioneering manner. Before this, in the 1930s, John Dewey suggested that social research should focus on “conflicting” and “confused” actual situations. That is to say, contexts in which research itself could intervene to find better solutions for the problems encountered. Urie Bronfenbrenner and Herbert Simon, in 1981, emphasised the notion of “science of the project”, based on the procedural dynamic itself, which enquires as to how reality can become what it still isn’t with the help of scientific research. Kurt Lewin, for his part, points out that research-action is based on a “realist level of action always followed by objective self-criticism and an evaluation of results.” (Esteves 1986: 265). Taking into account these contributions, the main goal of this methodology is to promote “social experimentation” – via the active participation of the researcher in the projects – that will not only yield “research”, but also “innovation” and “capacity building” (Esteves 1986: 271). Such experimentation can often even “de-programme” the projects (Madeira 2016), since one of the characteristics of that type of research is to translate into a “collective process whose diversity of actions and stages involves as an active subject of both research and intervention not only the collective of researchers, but also the society, or part of it, under study and on the verge of change” (Esteves 1986: 271). In other words, these projects present themselves as potential, as a sort of “alternate polis” (Madeira 2016), thus turning into labs of active and emancipating citizenship.

já de intervenção, não só o colectivo dos investigadores mas também a sociedade, ou parte dela, em estudo e em vias de transformação” (Esteves 1986: 271). Ou seja, estes projetos apresentam-se em potência como uma espécie de “polis alternativas” (Madeira 2016) constituindo-se em laboratórios de cidadania ativa e emancipadora.

Essa experimentação, intermediada pelo papel do investigador, tem por base a relação entre o que é conceptualizado no programa inicial e a “desprogramação”, necessária para um melhor ajuste à realidade que se procura construir com estes projetos. Tendo em conta os aspectos referidos, importa discutir sobre no que deve/pode incidir a avaliação em práticas artísticas participativas. Uma vez que, como se disse, a participação é fundamental neste contexto e que a mesma se vai construindo no curso do projeto, a componente processual do mesmo é central para a avaliação. A participação, nesta componente, comporta as relações intersubjetivas criadas, as formas de comunicação e as redes de interação formadas, entre outras. E sobre elas torna-se essencial entender de que forma as mesmas foram sendo feitas, assim como os ajustes e alterações identificados como necessários.

Como é que pode ser distribuída a responsabilidade dos participantes nas diferentes etapas? Como é que diferentes atores comunicam entre si na dinâmica de um mesmo projeto? Como se constroem diferentes narrativas a partir das (mesmas) experiências vivenciadas? Estas questões colocam no centro da discussão um envolvimento que pode ser desigual, mas também positivamente diverso no contexto das práticas artísticas participativas. Tópico que invoca o desafio da distribuição, atribuição, adoção e reinvenção de papéis. Segundo perspetivas recentes, atribuir papéis não deixa de “parecer um gesto autoritário e limitador sobre o verdadeiro envolvimento de todos os atores nesse processo” (Akimenko e Kuure 2017: 1). Com efeito, a partir do momento em que alguém assume um papel (coordenador, curador, produtor, criador, participante, público, avaliador), é gerada uma expectativa a partir de um dado padrão comportamental, tanto por parte de quem programa como por parte de quem com ele interage (Biddle 1979: 4-6, Ilgen e Hollenbeck 1991). Daria Akimenko e Essi Kuure chamam a atenção para o facto de que, embora um processo de “atribuição de papéis” seja, muitas vezes, um “bom ponto de partida”, este torna-se “mais produtivo” quando permite que as “tarefas e colaborações aconteçam de uma forma adequada e orgânica para todos os participantes”, possibilitando assim que os mesmos saiam de forma igual das suas “zonas de conforto” no sentido de assumirem a posição de “decisores” e partilhando “experiências profundamente pessoais”. Tal cria as condições propícias para que a comunidade partici-

Said experimentation, in which the researcher acts as intermediary, is based on the relation between that which is conceived in the initial programme and the “de-programming” that is necessary to better adjust to the reality one seeks to build with these projects.

Taking into account the above aspects, it is important to discuss what evaluation in participatory art practices should/can address. Given that, as has been said, participation is key in this respect, and that it is developed in the course of the project, the procedural component of the latter is central to the evaluation. In this respect, participation comprises the intersubjective relations that have been established, the forms of communication, and the interaction networks that have been developed, among others. It is crucial to understand in which way they have appeared, as well as the adjustments and changes identified as necessary.

How can one distribute the participants’ responsibility over the several stages? How do the different parties communicate with each other within the dynamic of the same project? How are different narratives built based on (the same) lived experiences? Raising questions such as these contributes to the discussion concerning an involvement that may be uneven, but also positively diverse in the scope of participatory art practices. This topic brings up the challenge of distributing, assigning, adopting and re-inventing roles. According to more recent perspectives, assigning roles still “seems to be authoritative and limiting for the true involvement of all the actors in such processes” (Akimenko and Kuure 2017: 1).

As a matter of fact, the moment one takes on a role (coordinator, curator, producer, creator, participant, audience, evaluator), both those programming and those interacting with them create an expectation based on a given behavioural pattern (Biddle 1979: 4-6, Ilgen and Hollenbeck 1991). Daria Akimenko and Essi Kuure draw attention to the fact that even though a “role-giving” process may often be a “good starting point”, it soon becomes “more productive” to allow for the “tasks and collaborations to form in a way that is suitable and organic for all the participants”, thus making room for them to also be able to “step out of their comfort zones” by assuming the positions of “decision-makers” and bringing in “deeply personal experiences”. This provides the necessary environment for the participant community to be an “active maker of their own artistic representation” in the project by “hosting”, taking “initiatives” and bringing in “stories and artefacts meaningful for them” (Akimenko and Kuure 2017: 7). From that standpoint, rather than a “holistic” understanding of identity that sets strict roles, considering the plural and mobile nature of “context”, “authorship” and “power” within each group can not only provide

pante possa ser “criadora ativa da sua própria representação artística”, levando para o projeto “iniciativas” assim como “histórias e artefactos significativos para si mesma” (Akimenko e Kuure 2017: 7). Nessa ótica, ao invés de papéis estanques fixados por um entendimento “holístico” da identidade, atender à pluralidade e mobilidade do “contexto”, da “autoria” e do “poder” no âmbito de cada grupo poderá fornecer não apenas uma compreensão mais profunda da complexidade - sempre cambiante - dos papéis em jogo, como ainda abrir novos caminhos para ativar a participação. Nesse particular, a mediação ocupa aqui um papel central. A mediação cultural em contexto de práticas artísticas participativas promove o desenvolvimento de competências culturais e sociais, reforça a autoestima, estimula o desenvolvimento da identidade e cria um sentimento de pertença à comunidade (Jacob e Bélanger 2014). Mas para compreender os efeitos das iniciativas de mediação e participação cultural é fundamental avaliá-las. Os resultados ajudam a orientar ações futuras e a verificar se os objetivos almejados vão sendo alcançados. Deste modo, para garantir a participação ideal, a avaliação afigura-se prioritária a montante, a fim de assegurar a concertação entre esses comportamentos e as atividades de mediação cultural. Tal como Sara Bernardi (2021) adverte, apesar dos esforços empreendidos, a avaliação das iniciativas de mediação cultural continua a ser difícil. Restrições orçamentais e protocolos organizativos não facilitam a tarefa. Além disso, os efeitos intrínsecos da mediação cultural sobre os participantes podem ser difíceis de aferir. Embora a avaliação quantitativa seja fundamental, dados qualitativos devem ser igualmente considerados a fim de medirmos o impacto pessoal da mediação cultural. Nesse sentido, mais recentemente, alguns autores têm observado que certas modalidades de “storytelling informal” e a “partilha de narrativas pessoais” (mesmo aquelas não relacionadas com os temas do projeto) geralmente fornecem visões mais profundas e significativas do que os resultados dados por entrevistas estruturadas ou semiestruturadas (Akimenko e Kuure 2017: 7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir que, embora a avaliação de práticas artísticas participativas seja um aspecto considerado relevante desde há várias décadas, ainda permanece um campo que não se encontra estabilizado. A inclusão de investigadores científicos em projetos desta natureza permite aferir processos e dinâmicas, identificando e partilhando com os restantes participantes perspetivas e modelos que podem potenciar o projeto. Para que tal aconteça, identificam-se vantagens na adoção da metodologia

deeper understanding of the shifting complexity of the roles in action, but also open up new meaningful ways for participation. Mediation has a key role in that specific domain. Cultural mediation in the scope of participatory art practices fosters the development of cultural and social skills, strengthens self-esteem, encourages identity building and creates a feeling of belonging to the community (Jacob and Bélanger 2014). But in order to understand the impacts of cultural mediation and participation initiatives, it is paramount to evaluate them. The results help to guide future actions and to assess whether the desired goals are being achieved. From this perspective, so as to ensure ideal participation, upstream evaluation is a priority to guarantee that those behaviours are in agreement with the cultural mediation activities. Just like Sara Bernardi (2021) cautions, in spite of the efforts undertaken, it is still difficult to evaluate cultural mediation initiatives. Budgetary constraints and organisational protocols do not make matters any easier. In addition, the intrinsic impacts of cultural mediation on the participants can be difficult to evaluate. While quantitative evaluation is essential, one must also collect qualitative data to capture the personal impact of cultural mediation. Several recent studies, for that matter, have noted that “informal storytelling” and “sharing of personal narratives” (even the ones unrelated to the themes of the project) often provides more profound and meaningful insights than the outcomes of structured or semi-structured interviews (Akimenko 2017: 7).

CLOSING REMARKS

It is possible to conclude that although evaluating participatory art practices has been seen as relevant for several decades, it is a field yet to be stabilised. Including scientific researchers in projects such as these allows one to assess processes and dynamics, identifying and sharing with the rest of the participants points of view and models that may enhance the project. For this to happen, it is worthwhile adopting the research-action methodology that enables the researcher to have an active role. In order to plan the evaluation, the researcher has to take part in the discussion process of the project and in its implementation right from the start, so as to define in a more integrated manner with the other participants the goals and methodologies of that very evaluation. This makes it possible to understand the matrix of the project and to keep negotiating the evaluation process in a transparent and horizontal manner. In that process, in which one accepts the building aspect of participation, as far as evaluation goes it is important to take into account the project

de investigação-ação, que permite ao investigador um papel ativo. Para planejar a avaliação é necessário que o investigador participe no processo de discussão do projeto e da sua implementação desde o início, de modo a definir de forma mais integrada, com os restantes participantes, quais os objetivos e metodologias dessa mesma avaliação. Tal permite perceber a matriz do projeto e ir negociando o processo de avaliação num patamar de transparência e horizontalidade. Nesse processo, onde se assume a dimensão construtiva da participação é importante ter em conta na avaliação: a conceção e objetivos do projeto; a operacionalização, a realização e gestão do mesmo e ainda os seus impactos. De modo a que não se verifique um desajustamento relativamente aos objetivos do projeto, o investigador pode ter um papel importante no sentido da construção de mecanismos de autocorreção, promovendo uma dialética entre a (des)programação e reprogramação do projeto, construída por todos.

BIBLIOGRAFIA

- Akimenko, D. e Kuure, E. (2017). *Narrative Identities in Participatory Art and Design Cases*. 7th Nordic Design Research Conference, 15-17 Junho 2017.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Bernardi, S. (2021). “Cultural mediation as a solution to cultural access and participation challenges in performing arts centers”. In *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44: 3, pp. 330-344. DOI: 10.1080/07053436.2021.1999083.
- Biddle, B. (1979). *Role Theory: Expectations, Identities and Behaviors*. Nova Iorque: Academic Press.
- Bishop, C. (2004). “Antagonism and Relational Aesthetics”. In *October*, vol. 110: Outono, pp. 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- Brown, A.S., Novak-Leonard, J.L. e Gillbride, S. (2011). *Getting In On the Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*. São Francisco: The James Irvine Foundation.
- Cruz, H. (2021). *Práticas Artísticas, Participação e Política*. Lisboa: Edições Colibri.
- Dewey, J. (1981). *Logic: The Theory of Inquiry*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1938, pp. 101-109.
- De Bruyne, P. e Gielen, P. (eds.) (2011). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Países Baixos: Valiz Antennae.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Esteves, A. J. (1986). “A investigação-ação”. In A. S. Silva e J. M. Pinto (eds.), *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 251-278.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Nova Iorque: Jorge Pinto Books.
- Ilgen, D. e Hollenbeck, J. (1991). “The Structure of Work: Job Design and Roles”. In M. Dunnette e L. Hough (eds.), *Handbook of Industrial and Organizational Psychology*, vol. 2. Palo Alto, Califórnia: Consulting Psychologist Press, pp. 165-207.
- Jacob, L. e Bélanger, A. (2014). *Les effets de la médiation culturelle: participation, expression, changement*. Ville de Montréal. Disponível em <http://etude.montreal.mediationculturelle.org/>.
- Kester, G. (2006). “Another Turn”. In *Artforum International*, vol. 44: 9, pp. 22-24. Disponível em <https://www.thefreelibrary.com/Another+turn.-a0145872665>.
- Kester, G. (2015). “Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida”. In C. Castellano e P. Raposo (eds.) (2019), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*. Lisboa: Sistema Solar, pp. 77-86.
- Kravagna, C. (1999). “Working on the Community. Models of Participatory Practice”. In *republicart*. Disponível em http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm.
- Madeira, C. (2016). “Art programming as a test laboratory for social questions: the case of Horta do Baldo, a vegetable garden for agriculture”. In P. Guerra e P. Costa (eds.) (2016), *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Artes e Humanidades, pp. 271-287. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14553.pdf>.
- Thayer, H.S. (1968). *Meaning and Action: A Critical History of Pragmatism*. Nova Iorque: The Bobbs-Merrill Company.

design and its goals, as well as its operationalisation, execution and management, and also its impacts. In order to prevent oneself from being maladjusted with the goals of the project, the researcher can play an important role by building self-correction mechanisms, thus fostering a dialectic between (de) programming and reprogramming the project, which is developed by everyone.

BIBLIOGRAPHY

- Akimenko, D. and Kuure, E. (2017). *Narrative Identities in Participatory Art and Design Cases*. 7th Nordic Design Research Conference, 15-17 June 2017.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Bernardi, S. (2021). “Cultural mediation as a solution to cultural access and participation challenges in performing arts centers”. In *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 44: 3, pp. 330-344. DOI: 10.1080/07053436.2021.1999083.
- Biddle, B. (1979). *Role Theory: Expectations, Identities and Behaviors*. New York: Academic Press.
- Bishop, C. (2004). “Antagonism and Relational Aesthetics”. In *October*, vol. 110: Autumn, pp. 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.
- Brown, A.S., Novak-Leonard, J.L. and Gillbride, S. (2011). *Getting In On the Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*. San Francisco: The James Irvine Foundation.
- Cruz, H. (2021). *Práticas Artísticas, Participação e Política*. Lisbon: Edições Colibri.
- Dewey, J. (1981). *Logic: The Theory of Inquiry*. New York: Henry Holt and Company, 1938, pp. 101-109.
- De Bruyne, P. and Gielen, P. (eds.) (2011). *Community Art: The Politics of Trespassing*. Netherlands: Valiz Antennae.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Esteves, A. J. (1986). “A investigação-ação”. In A. S. Silva e J. M. Pinto (eds.), *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 251-278.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.
- Ilgen, D. and Hollenbeck, J. (1991). “The Structure of Work: Job Design and Roles”. In M. Dunnette and L. Hough (eds.), *Handbook of Industrial and Organizational Psychology*, vol. 2. Palo Alto, California: Consulting Psychologist Press, pp. 165-207.
- Jacob, L. and Bélanger, A. (2014). *Les effets de la médiation culturelle: participation, expression, changement*. Ville de Montréal. Available at <http://etude.montreal.mediationculturelle.org/>.
- Kester, G. (2006). “Another Turn”. In *Artforum International*, vol. 44: 9, pp. 22-24. Available at <https://www.thefreelibrary.com/Another+turn.-a0145872665>.
- Kester, G. (2015). “Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida”. In C. Castellano and P. Raposo (eds.) (2019), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*, Lisbon: Sistema Solar, pp. 77-86.
- Kravagna, C. (1999). “Working on the Community. Models of Participatory Practice”. In *republicart*. Available at http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm.
- Madeira, C. (2016). “Art programming as a test laboratory for social questions: the case of Horta do Baldo, a vegetable garden for agriculture”. In P. Guerra and P. Costa (eds.) (2016), *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*. Porto: University of Porto. Faculty of Arts and Humanities, pp. 271-287. Available at <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14553.pdf>.
- Thayer, H.S. (1968). *Meaning and Action: A Critical History of Pragmatism*. New York: The Bobbs-Merrill Company.