

ATIVAR

PROMPTING

Edição / Edited by
Cristina Pratas Cruzeiro
Cláudia Madeira
Bruno Marques

A

PARTICIPAÇÃO

PARTICIPATION

NAS

IN THE

ARTES

ARTS

VOLUME 2
ENSAIOS CRÍTICOS
CRITICAL ESSAYS

dentes de leão
agosto 2021 – maio 2023
Sardoal * Évora * Lisboa

dentes de leão
August 2021 – May 2023
Sardoal * Évora * Lisbon

TÍTULO / TITLE

Dentes de Leão. Ativar a Participação nas Artes: Volume 2 – Ensaios Críticos
Prompting Participation in the Arts: Volume 2 – Critical Essays

EDIÇÃO / EDITED BY

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

DESIGN GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Carolina Couto

FOTOGRAFIAS / PHOTOGRAPHS

Margarida Macedo Basto, Nuno Direitinho

TRADUÇÃO / TRANSLATION

Nuno Ventura Barbosa

REVISÃO / PROOFREADING

João André Abreu

ISBN 978-989-35186-1-8

DOI <https://doi.org/10.34619/jwte-bnmr>

EDIÇÃO / PUBLISHED BY

Materiais Diversos, Culturgest, Pó de Vir a Ser, maio/May 2023

COEDIÇÃO / COEDITION

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa
Faculty of Social and Human Sciences of the NOVA University of Lisbon

dentes de leão

agosto 2021 – maio 2023 / *August 2021 – May 2023*

Sardoal * Évora * Lisboa / *Lisbon*

OPERADOR DO PROGRAMA / PROGRAMME OPERATOR | República Portuguesa - Cultura / Direção-Geral do Património

Cultural / *The Portuguese Republic – Culture / Directorate-General for Cultural Heritage*

PARCEIRO DO PROGRAMA / PROGRAMME PARTNER | Direção-Geral das Artes / *Directorate-General for the Arts*

PROMOTOR / PROMOTER | Materiais Diversos

PARCEIROS / PARTNERS | Pó de Vir a Ser, Academy of the Senses, Município de/Municipality of Sardoal, Culturgest

COLABORAÇÃO COM / IN COLLABORATION WITH | Município de/Municipality of Évora, OsloMet, Instituto de História da Arte e Instituto de Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/*Institute of Art History and Institute of Communication of the Faculty of Social and Human Sciences of the NOVA University of Lisbon, Universidade de/University of Évora, Assimagra*

Através do Acordo sobre o Espaço Económico Europeu (EEE), a Islândia, o Liechtenstein e a Noruega são parceiros no mercado interno com os Estados-Membros da União Europeia. Como forma de promover um contínuo e equilibrado reforço das relações económicas e comerciais, as partes do Acordo do EEE estabeleceram um Mecanismo Financeiro plurianual, conhecido como EEA Grants. Os EEA Grants têm como objetivos reduzir as disparidades sociais e económicas na Europa e reforçar as relações bilaterais entre estes três países e os países beneficiários. Para o período 2014-2021, foi acordada uma contribuição total de 2,8 mil milhões de euros para 15 países beneficiários. Portugal beneficiará de uma verba de 102,7 milhões de euros. Saiba mais em eeagrants.gov.pt.

Through the European Economic Area (EEA) Agreement, Iceland, Liechtenstein and Norway are partners, in the internal market, of the Member States of the European Union. As a way of promoting a continuous and balanced strengthening of the economic and trade relations, the parties of the European Economic Area Agreement have established a Multiannual Financial Mechanism, known as the EEA Grants. Its objectives are to reduce the economic and social disparities in Europe and to strengthen the bilateral relations between these three countries and the beneficiary countries. For the 2014-2021 period, a global allocation of €2.8 billion for 15 beneficiary countries was approved. Portugal will benefit from a global allocation of €102.7 million. Learn more at eeagrants.gov.pt.

O IHA é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00417/2020 e UIDP/00417/2020. / *The IHA is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UIDB/00417/2020 and UIDP/00417/2020.*

O ICNOVA é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05021/2020. / *The ICNOVA is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the project UIDB/05021/2020.*

dentes
de leão

ATIVAR A PARTICIPAÇÃO NAS ARTES

PROMPTING PARTICIPATION
IN THE ARTS

VOLUME 2
ENSAIOS CRÍTICOS
CRITICAL ESSAYS

6 – 7

Abertura
Opening

8 – 13

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

Cristina Pratas Cruzeiro,
Cláudia Madeira, Bruno Marques

14 – 27

Poder e rebelião em práticas participativas / *Power and rebellion in participatory practices*

Dagny Stuedahl

28 – 43

Singularidade e partilha na prática artística participativa / *Singularity and sharing in participatory art practice*

Rui Telmo Gomes

44 – 57

Prática dos comuns como praxis participativa, participação como prática constitucional / *Commoning as participatory praxis, participation as constitutional practice*

Pascal Gielen

58 – 59

Notas biográficas dos autores
Short bios

Intervenção resultante do laboratório artístico com Pedro Fazenda, a partir de uma ideia de Ragnhildur Stefánsdóttir, no Sardoal. Abril de 2022.
Intervention resulting from the artistic lab with Pedro Fazenda, based on an idea by Ragnhildur Stefánsdóttir, in Sardoal. April of 2022.
© Nuno Direitinho

Esta publicação é uma das facetas visíveis do projeto Dentes de Leão (2021-2023).

Organiza-se em dois volumes e agrega documentação, retratos, reflexões críticas e artigos científicos relacionados com o cruzamento entre a produção artística contemporânea e a participação cultural e social.

Para a comunidade reunida durante o período de vida do projeto e para os financiadores, nacionais e internacionais, desejamos que esta publicação seja um marco que assinale simultaneamente as aprendizagens artísticas e sociais, as diversidades interpretativas amadurecidas e o modo como algumas dificuldades foram vividas e ultrapassadas. Os textos aqui reunidos procuram reproduzir as múltiplas interpretações individuais que compuseram este coletivo e são, por isso mesmo, da responsabilidade dos seus autores.

Sugerimos que a leitura destes dois volumes seja complementada com a visita a www.dentesdeleao.pt, onde se poderá ver um documentário e um registo detalhado dos cinco projetos artísticos que resultaram deste processo.

This publication is one of the visible features of the Dentes de Leão project (2021-2023).

It comprises two volumes and gathers documents, portraits, critical thoughts and scientific papers vis-a-vis the crossing of contemporary artistic production, on the one hand, and cultural and social participation, on the other.

We expect this publication to be a milestone for the community that was brought together during the time of the project and for the national and international funders, simultaneously pointing out the artistic and social learning, the matured diversity of interpretations and the way in which some difficulties were experienced and overcome. The texts gathered here try to reproduce the manifold individual understandings that formed this collective, and are thus the responsibility of their authors.

We suggest the reading of these two volumes be complemented with a visit to www.dentesdeleao.pt, where one can watch a documentary and see a detailed record of the five artistic projects that resulted from this process.

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.



Poder e rebelião em práticas participativas *Power and rebellion in participatory practices*

Dagny Stuedahl (Instituto Nordeuropa, Universidade Humboldt de Berlim/
Universidade Metropolitana de Oslo / Nordeuropa Institut, Humboldt
University of Berlin/Oslo Metropolitan University)

Participar não é fácil, mas tornou-se de tal modo central no mundo ocidental contemporâneo que nos leva a refletir sobre o que significa realmente pedir que se participe e por que razão se tornou a participação tão central. Claro que o aparecimento das redes sociais preconizou um entendimento diferente de cidadania e do papel do debate público e, ultimamente, também nos deu exemplos de como as redes sociais sustentam não apenas a cidadania educada e os debates agradáveis mas também os mais sombrios, incluindo os discursos de ódio e os movimentos políticos de extrema-direita. É bastante evidente que a esfera das redes sociais entrou nas nossas vidas, mas isso continua a não explicar porque é que, em múltiplos domínios, como o desenvolvimento urbano, o desenvolvimento dos cuidados de saúde, as políticas municipais e locais ou os projetos artísticos, se encara a participação como o método e o objetivo adequados para o nosso tempo. Em muitos destes projetos, a participação é definida – quando é definida – sobretudo do ponto de vista dos organizadores ou do lugar dos que dão início ao projeto. Isto quando a participação em causa tem de ser idealmente levada a cabo pelas pessoas que estão no terreno: os que efetivamente já participam na dinâmica social e cultural da sua própria vida quotidiana, os que diariamente criam estratégias para lidar com os desafios e limitações causados por esta participação baseada na tecnologia, os que, por vezes, criam coletivos com os seus pares, para terem mais força ou se protegerem dos mecanismos culturais de massas, e os que levantam vozes mais fortes ao participarem em coletivos da sua eleição. Temos de nos recordar de que tanto o apelo como o processo de participação têm sempre lugar num mundo já dividido (Björgvinsson e Keshavarz 2020).

Assim, quando a UE apela a projetos de pesquisa e desenvolvimento centrados na participação democrática de jovens europeus ou quando políticos locais criam projetos para melhorar a comunicação com os cidadãos incluindo a participação destes,

Participation is not easy. Meanwhile, it has become so central for our contemporary western world that it leads us to reflect upon what we in fact consider when we ask to participation. And why has participation become so central? Of course, the advent of social media has proposed a different understanding of citizenship and the role of public debate, and lately also given us examples where social media platforms not only support the nice citizenship or the cosy debates, but also the darker ones including hate speech and right-wing political movements. It is rather clear how the social media sphere has entered our lives. However, this fact still does not answer why multiple fields like urban development, health care development, communal and local politics, as well as art projects, address participation as the right means and goals of our time. In many of these projects, participation is defined, if defined at all, mostly from the point of view of the organisers or from the position of the ones who initiate the project, whereas the participation in question ideally has to be realised by the people on the ground, those who in fact already do participate in the social and cultural dynamics of their own everyday life, those who daily create strategies to deal with challenges and limitations caused by this technology-based participation, those who sometimes create collectives with peers to build a stronger case, or to protect themselves from mass cultural mechanisms, and those who build stronger voices by way of participating in collectives of their own choice. We have to remind ourselves that both the call and the process of participation always take place in an already partitioned world (Björgvinsson and Keshavarz 2020).

So, when the EU calls for research and development projects focusing on European young people's democratic participation, or local politicians set up projects to make communication with citizens better by including citizen participation, what kind of participation do they in fact envision? And how do they think this participation will entangle and poten-

que tipo de participação têm efetivamente em vista? E de que forma pensam que uma tal participação confundirá e potencialmente acrescentará algo às práticas participativas já existentes das pessoas? E não menos importante: que resultado esperam de tal participação? Estas questões são igualmente pertinentes em projetos de arte participativa como o Dentes de Leão, que exploram a participação em inúmeras dimensões, como sejam a definição de espaços públicos a nível local e a política de pertença, a arte enquanto espaço participativo e práticas de comunicação de arte, só para mencionar algumas.

A MULTIPLICIDADE DA PARTICIPAÇÃO

Participar não é fácil e torna-se particularmente difícil quando há uma falta de clareza no que toca a objetivos, metas, modelos e medidas da participação em causa. Os últimos 30 anos de desenvolvimento dos meios de comunicação digitais e a sua influência na atividade política e na democracia atual mudaram o funcionamento da participação para determinados grupos – por exemplo, máquinas partidárias fechadas, ausência de representação de muitos grupos, falta de acesso aos detentores do poder (Dahlgren e Alvarez 2013). Consequentemente, a participação cívica está relacionada com a capacidade de agir, que depende das circunstâncias existentes. Como tal, uma falta de participação não deve ser entendida como uma questão de apatia cívica, mas sim como estando relacionada com os dilemas da democracia moderna tardia em geral (Dahlgren e Alvarez 2013). Além disso, há falta de clareza no que toca ao conceito de participação. Não há consenso em relação à forma como se deveria teorizar, investigar e avaliar a participação (Carpentier 2018). Há uma grande variedade de processos participativos, desde estudos de participação como qualquer tipo de ação social, por um lado, até estudos de participação em processos de tomada de decisão ou centrados no poder e na democracia, por outro lado. Tal variedade pode ser sistematizada em tipos distintos de abordagem da participação: uma abordagem sociológica e uma abordagem política (Carpentier 2018, Lepik 2013). E poderíamos acrescentar a participação cultural como um terceiro tipo que ganhou importância nos dias de hoje onde as estruturas consagradas da democracia estão a mudar. Não há fronteiras conceptuais claras entre participação em atividades sociais e culturais e participação na sociedade civil e na política. A abordagem sociológica define a participação como tomar parte em processos sociais específicos e pode englobar muitos tipos de interação humana assim como interações com texto e tecnologia (Carpentier 2018). Pode incluir tanto a participação e ação para favorecer interesses e necessidades de um interveniente

tially add to people's already-existing participatory practices? And not least: what do they expect as an outcome to this participation? These questions are also relevant for participatory art projects such as Dentes de Leão, which explore participation in numerous dimensions such as local placemaking and politics of belonging, art as participatory space and practices of art communication, just to mention a few.

THE MULTIPLICITY OF PARTICIPATION

Participation is not easy. And it gets especially difficult when there is lack of clarity concerning aims, goals, formats, and measures of the participation in question. The last 30 years of development of digital media and their influence on political activity and existing democracy has changed how participation functions for particular groups, e.g. closed party machines, lack of representation for many groups, inaccessibility of power holders, etc (Dahlgren and Alvarez 2013). Civic participation therefore relates to agency that is contingent on its circumstances. A lack of participation should therefore not be understood as a question of civic apathy, but as related to the dilemmas of late modern democracy in general (Dahlgren and Alvarez 2013).

Also, there is lack of clarity about the concept of participation; there is no consensus of how participation should be theorised, how it should be researched or evaluated (Carpentier 2018). The variations of participatory processes are multiple: from studies of participation as any kind of social action on the one hand, to studies of participation in decision-making processes or critical participation studies with a focus on power and democracy, on the other hand. These variations can be ordered into different strands of approaches to participation: a sociological approach and a political approach (Carpentier 2018, Lepik 2013). And we could add cultural participation as a third strand, which has become of greater importance in contemporary times where established structures of democracy are changing.

There are no clear conceptual borders between participation in social and cultural activities and participation in civil society and politics. The sociological approach defines participation as taking part in particular social processes, and may include many types of human interaction, as well as interactions with texts and technologies (Carpentier 2018). It might include both taking part and acting to promote the interests and needs of an actor, as well as the experience of belonging to a system, or a community of interests (Melucci 1992). A sociological approach might even consider consumption as participatory, because consumers are taking part in a consumption culture (Lury 2011, Carpentier 2018).

como a experiência de pertencer a um sistema ou a uma comunidade de interesses (Melucci 1992). Uma abordagem sociológica pode até considerar o consumo participativo, uma vez que os consumidores participam numa cultura de consumo (Lury 2011, Carpentier 2018).

A abordagem política centra-se na participação enquanto nivelamento de relações de poder entre intervenientes privilegiados em processos de tomada de decisão formais ou informais (Carpentier 2018). Entende-se a principal ênfase da participação política como uma expressão da capacidade de agir num qualquer sentido democraticamente político (Dahlgren e Alvarez 2013). A *Ladder of Citizen Participation* é um artigo de referência no âmbito do planeamento urbano. Foi escrito por Sherry Arnstein, em 1969, e relacionou explicitamente participação com capacidade de agir e poder, afirmando que “participação dos cidadãos é uma expressão categórica para poder dos cidadãos” (Arnstein 1969: 216). A intenção de Arnstein com este artigo era apresentar uma tipologia de participação dos cidadãos que estimulasse um diálogo mais esclarecido. A tipologia está organizada como uma escada em que cada degrau corresponde ao poder que os cidadãos têm para definir planos ou programas em processos de reabilitação urbana. A escada tem oito degraus que indicam as formas de envolvimento dos cidadãos. Em baixo, onde há menor envolvimento, encontram-se formas de não-participação que incluem a manipulação e a terapia. Os três níveis seguintes são exemplos de participação simbólica onde informar, consultar e apaziguar são exemplos de formas como o poder está atento ao quotidiano dos desfavorecidos. Os três últimos degraus da escada representam o poder dos cidadãos e incluem parcerias, delegação de poder e controlo por parte dos cidadãos (Arnstein 1969).

A utilização da escada e dos degraus como modelo em que cada etapa se diferencia foi alvo de muita crítica, incluindo por parte da própria Arnstein, porque os processos participativos são complexos, têm muitas camadas e podem evoluir ao longo do tempo, com elementos diferentes a poderem assumir papéis diferentes (Carpentier 2018). Além disso, o modelo baseado na escada pode apontar para a participação como o resultado estável de um processo e ignorar as disputas de intensidade participativa nesses processos (Carpentier 2018). Dito isto, a dificuldade de viabilizar processos participativos não se limita a enquadrar-se no modelo conceptual a que aqui recorremos para compreender a complexidade da participação. A *Escada de Participação* de Arnstein fornece um vocabulário e um quadro analítico para refletir sobre o tipo de relações de poder em jogo e o modo como se podem alterar no decurso dos processos participativos. O modelo da *Escada de Participação* pode funcionar enquanto esquema crítico, contribuindo para uma

The political approach focuses on participation as equalisation of power relations between privileged actors in formal or informal decision-making processes (Carpentier 2018). The main focus of political participation is understood as an expression of agency in some democratically political sense (Dahlgren and Alvarez 2013). The seminal article within urban planning *A Ladder of Citizen Participation* was written by Sherry Arnstein in 1969, and linked participation explicitly to agency and power, saying that “citizen participation is a categorical term for citizen power” (Arnstein 1969: 216). Arnstein's project in this article was to offer a typology of citizen participation to encourage a more enlightened dialogue. The typology is arranged as a ladder where each rung corresponds to the citizens' power in determining plans or programs in urban renewal processes. The ladder has eight rungs that indicate the forms of citizen engagement. At the bottom, with the least engagement, are forms of non-participation that include manipulation and therapy. The next three levels are examples of tokenistic participation, where informing, consultation and placation are examples of the way in which power is listening to the everyday life of the have-nots. The last three rungs of the ladder represent citizen power and include partnership, delegation power and citizen control (Arnstein 1969).

Much critique has been raised, also by Arnstein herself, concerning the use of the ladder and rungs as a model where each step is distinguished, because participatory processes are complex and multi-layered, and not least can change over time and different components can take different roles (Carpentier 2018). Also, the ladder-based model may indicate participation as the stable outcome of a process and ignore the struggles over participatory intensities within these processes (Carpentier 2018). That said, the struggle of facilitating participatory processes does not simply adhere to the conceptual model we are using to understand the complexity of participation. Arnstein's *Ladder of Participation* does provide a vocabulary and an analytical framework to reflect upon what kind of power relations are at play, and how they may change during the trajectory of participatory processes. The *Ladder of Participation* model can work as a critical scheme that can help to continuously evaluate how power is or is not redistributed in the different events of a participatory process and define what formats it takes.

Within communication studies, the cultural approach to participation can be found in the theory of the ritual model of communication, where participating in communication is understood as a representation of shared beliefs, where togetherness is created and maintained, and where the notions of “sharing”, “association” and “fellowship” illustrate how people are made part of a culture by ritualistic

avaliação contínua da maneira como o poder é ou não redistribuído nos vários momentos de um processo participativo e para uma definição das formas que este assume.

Nas ciências da comunicação, encontramos a abordagem cultural da participação na teoria do modelo ritual de comunicação, em que a participação na comunicação é entendida como representação de crenças partilhadas, em que a união se cria e se mantém e em que as noções de “partilha”, “associação” e “camaradagem” ilustram a forma como as pessoas são integradas numa cultura por meio de uma participação ritualista (Carpentier 2018, Carey 2008). Trata-se de uma participação centrada em tomar parte e em passar a fazer parte através de um conjunto de interações. A abordagem cultural da participação centra-se no processo de construção de um sentimento de comunidade ou pertença. A participação cultural também envolve relações de poder, mas estas assumem outras formas quando incorporadas na identidade, crenças, valores e, como Sara Ahmed nos ensina (Ahmed 2005), emoções, na medida em que as relações de poder também incluem o afeto enquanto parte importante nas dinâmicas de poder.

COMPREENDER A PARTICIPAÇÃO CULTURAL

Participar não é fácil e pode mesmo tornar-se tão mais difícil quanto o objetivo for menos pronunciado. Em projetos de desenvolvimento no campo do planeamento urbano ou da inovação social, pode ser mais fácil para a participação definir e redefinir o objetivo e dar prioridade aos resultados que se considera que conduzem o processo a esse objetivo. Mas como é que isso funciona no caso da participação cultural? Como nos lembra Carpentier, há uma diferença entre participação e envolvimento enquanto acesso à interação, por um lado, e participação enquanto influência sobre a produção e a tomada de decisão, por outro lado (Carpentier 2011). A participação cultural tem menos a ver com influência e tomada de decisão e mais com pertença e trabalho identitário, sendo moldada por outros elementos culturais mais complexos assim como pelo tempo e pela continuidade. Precisamos de um vocabulário mais diversificado para captar a dinâmica da participação cultural.

“Cultura” vem do latim *colere*, que significa plantar, cultivar ou criar. Este entendimento da cultura como cultivo moldado pela humanidade remonta à rutura do século XIV com a Idade Média e à nova ênfase em formas superiores de pensamento e esclarecimento. Atribuiu-se à cultura o refinado e passou a ser sinónimo de cultura e arte clássicas. Por cultura, entendia-se aquilo que era distinto, aperfeiçoado, fruto da educação e pautado pelo conhecimento de excelência. Nessa perspetiva, a cultura pertencia à

participation (Carpentier 2018, Carey 2008). This is a participation that is focusing on taking part and becoming part through a series of interactions. The cultural approach to participation is focused on the process of building a sense of community or belonging. Power relations are also involved in cultural participation, but take other forms when embedded in identity, beliefs, values and, as we have learned from Sara Ahmed (Ahmed 2005), in emotions, as power relations also include affection as an important part of the power game.

UNDERSTANDING CULTURAL PARTICIPATION

Participation is not easy. And may even become more and more difficult the less pronounced the goal is. Participation in development projects in urban planning or social innovation might have an easier task in defining and redefining the goal, and giving priority to the achievements that are understood to lead the process to this goal. But how does this work in cultural participation? As Carpentier reminds us, there is a difference between participation and engagement in the form of access to interaction, on the one hand, and participation in the form of giving influence on production and decision-making, on the other hand (Carpentier 2011). Cultural participation is less about influence and decision-making than about belonging and identity work. And it is shaped by other and more complex cultural elements, as well as time and continuity. We need a more nuanced vocabulary to capture the dynamics of cultural participation.

“Culture” stems from the latin *colere*, which means to cultivate, till or raise. This understanding of culture as cultivation and humanly shaped can be traced back to the 14th century break with the Middle Ages and its new focus on higher forms of thinking and enlightenment. Culture was assigned the refined and ended up meaning classical culture and art. Culture was understood as the distinguished, the perfected, the well-educated, and it was filled with knowledge of excellence. Culture did, in this understanding, belong to the elite of society – those who had been enlightened or had *Bildung*. It was not before Rosseau in the 18th century worshipped the wild, impulsive, and uncivilised, that another understanding of culture started to grow. The nation-building process of the 19th century was built on this opposition between low culture, based on human-made folk culture, and the high culture of the elite, based on high arts, literature, and philosophy. The low culture was conceptualised as shared and equal, and was integrated into the politics of enlightenment. It was Johann Gottfried Herder, in his contribution to the German intellectual movement *Sturm und Drang*, who argued for the societal role of emotions, rather than rationality. Herder also

elite da sociedade, àqueles que haviam sido iluminados ou tinham *Bildung* [educação]. Só quando Rousseau, no século XVIII, venerou o selvagem, impulsivo e incivilizado é que se começou a desenvolver outro entendimento de cultura. O processo de construção nacional do século XIX alicerçou-se nesta oposição entre baixa cultura, baseada na cultura popular, e a alta cultura da elite, baseada nas artes eruditas, na literatura e na filosofia. Concebeu-se a baixa cultura como sendo partilhada e igualitária e foi integrada na política do Iluminismo. Foi Johann Gottfried Herder, no seu contributo para o movimento intelectual alemão *Sturm und Drang*, que defendeu o papel social das emoções em detrimento da racionalidade. Herder definiu igualmente a cultura como o conhecimento partilhado que une a sociedade.

A cultura, entendida como ponto central do social, opõe-se ao entendimento de que é a civilização que cria as fontes de cultura. Esta perspetiva contrária dá azo ao argumento central das famosas teorias avançadas pelo sociólogo alemão Ferdinand Tönnies em 1887. Este argumentou que *Gemeinschaft* [comunidade] e *Gesellschaft* [sociedade] são abordagens diferentes e contrárias para compreender processos sociais. Os dois conceitos situam efetivamente a cultura de forma diferente no que respeita à sua importância na vida social e no trabalho, o que constitui um bom exemplo do modo como dois conceitos diferentes de cultura podem levar a enfoques diferentes. A *Gesellschaft*, que tem por base a organização institucional das relações sociais, é entendida como um processo civilizador em que a cultura representa apenas uma de diversas variáveis que o influenciam, situando-se na periferia. A *Gemeinschaft*, por seu lado, definia a cultura como ponto de partida de toda a ação social e de todos os processos coletivos. A *Gemeinschaft* baseia-se nos entendimentos partilhados e comuns no seio de grupos sociais. A cultura situa-se, aqui, no centro e está profundamente relacionada com as relações partilhadas.

Raymond Williams propôs uma viragem antropológica inglesa para a cultura que pareceu ecoar a ênfase de Tönnies no partilhado e no coletivo. Segundo este autor, a cultura remete para as pessoas e não somente para os objetos culturais. Williams influenciou a conceção de cultura nas ciências sociais na década de 1960, sustentando que a cultura é mais do que um estado ou processo de aperfeiçoamento humano. Em vez disso, segundo argumenta, culturas específicas representam modos de vida específicos. “A seleção e interpretação presentes nas nossas descrições expressam as nossas posições, necessidades e interesses, que procuramos validar tornando-os manifestos para outros” (Williams 1961: 10). A cultura tem de ser entendida enquanto descrição de um modo de vida específico, que veicula determinados significados e valores, não apenas no que toca à arte e à aprendizagem mas também a instituições e

defined culture as the shared knowledge that brings society together.

Culture, understood as the central point of the social, stands in opposition to the understanding that it is civilization that creates the sources for culture. This opposite view establishes the core argument of the well-known theories proposed by German sociologist Ferdinand Tönnies in 1887. He argued that *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* are different and opposite approaches to understand social processes. The two concepts do in fact place culture differently with concern to its importance for societal life and work, and make a good example of how different concepts of culture can lead to different focuses. *Gesellschaft*, based on the institutional organisation of social relations, is understood as a civilising process where culture represents only one of several variables that influence it. Culture is positioned in the periphery of these. *Gemeinschaft*, meanwhile, placed culture as the departure point of every social agency and all collective processes. *Gemeinschaft* is based on the shared and common understandings inside social groups. Culture is here positioned at the centre, and is deeply related to the shared relations.

Raymond Williams proposed an English anthropological turn to culture, that seemed to echo Tönnies's focus on the shared and collective. According to him, culture points to the people in addition to the cultural objects. Williams influenced the conception of culture in social sciences in the 1960s by arguing that culture is more than a state or process of human perfecting. Instead, Williams argued, particular cultures represent particular ways of life. “The selection and interpretation involved in our descriptions embody our attitudes, needs and interests, which we seek to validate by making them clear to others” (Williams 1961: 10). Culture has to be understood as a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values, not only in art and learning, but in institutions and normal human behaviour as well.

Danish anthropologist Kirsten Hastrup points to the fact that culture is an analytical implication rather than an empirical category such as society (Hastrup 1988). Culture addresses the systems of relations, where the meaning involved in the cultural is understood as embedded in the relations between people, material and immaterial artefacts, actions and social processes. These relations are implicit, comparative and stand in contrast to each other. It is these differences and heterogeneities that make categorization and classification possible. And it is especially these differences and contrasts that make it possible to describe and identify cultures. Culture is actually constituted by and made visible in the elements and moments of difference, where it is made clear that the one culture represents what the other does not. Culture is therefore an analyti-

ao comportamento humano normal. A antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup salienta que a cultura é uma consequência analítica e não uma categoria empírica como sociedade (Hastrup 1988). A cultura trata dos sistemas de relações, nos quais o significado cultural é visto como estando integrado nas relações entre as pessoas, os artefatos materiais e imateriais, as ações e os processos sociais. Tais relações são implícitas, comparativas e contrastam umas com as outras. São essas diferenças e heterogeneidades que tornam possível categorizá-las e classificá-las. E são principalmente essas diferenças e contrastes que tornam possível descrever e identificar culturas. Na verdade, a cultura é constituída por e torna-se visível nos elementos e momentos de diferença, onde fica claro que uma dada cultura representa o que a outra não representa. Como tal, a cultura é uma consequência analítica que se centra em sistemas de relações identificados por diferenças (Hastrup 1988).

ATIVAR PROCESSOS PARTICIPATIVOS

Participar não é fácil e a participação cultural parece ser a menos fácil, por causa da sua negociação entre relações partilhadas, pertença e diferença. Assim, precisamos de saber como ativar processos participativos. Além de sermos claros em relação ao tipo de participação que procuramos obter e de refletirmos sobre os objetivos e formas de participação, precisamos igualmente de planejar e viabilizar processos participativos, de modo a que o resultado seja uma experiência positiva para todos os envolvidos no processo, tanto participantes como organizadores. Algumas áreas de investigação centraram-se na viabilização de processos participativos. O *design* participativo (DP) é uma dessas abordagens que envolve utilizadores e *stakeholders* de forma ativa na conceção e desenvolvimento de sistemas. O DP foi originalmente desenvolvido para tornar o *design* tecnológico mais democrático. A abordagem centra-se nos processos e procedimentos de participação nos projetos e é aplicada na conceção de programas informáticos, no desenho urbano, na arquitetura, no *design* de produto e no desenvolvimento de cuidados de saúde, para assegurar que os produtos ou serviços vão ao encontro das necessidades e expectativas dos utilizadores. Ultimamente, os métodos e debates conceptuais também têm abrangido projetos de inovação social. Algumas conceções de participação oriundas do campo do DP são particularmente relevantes para estabelecer a diferença entre participação cultural e participação enquanto envolvimento na tomada de decisão. As expressões “ter uma voz” e “ter uma palavra a dizer” assinalam as preocupações centrais do DP (Kensing e Greenbaum 2012) em relação a quem tem o poder de participar na tomada de decisão e

cal implication that focuses on systems of relations identified by differences (Hastrup 1988).

ENABLING PARTICIPATORY PROCESSES

Participation is not easy. And cultural participation seems to be the least easy due to its negotiation between shared relations, belonging and difference. Therefore, we need to know how to enable participatory processes. Besides being clear about what kind of participation we are trying to achieve, and reflecting upon the objectives and means of participation, we also need to plan and facilitate participatory processes so that the outcome becomes a positive experience for all those involved in the process, both participants and organisers. Some research areas have focused upon facilitation of participatory processes. Participatory design (PD) is one such approach that actively involves users and stakeholders in the design and development of systems. Originally, PD was developed to make technology design a more democratising endeavour. The approach focuses on the processes and procedures of project participation and is used in software design, urban design, architecture, product design and health care development to ensure that the designed products or services meet users' needs and expectations. Lately, the methods and conceptual discussions have been related to social innovation projects as well. Several understandings of participation from the field of PD are especially relevant for capturing the difference between cultural participation and participation in the form of involvement in decision-making. The expressions “having a voice” and “having a say” indicate the central concerns of PD (Kensing and Greenbaum 2012) about who has the power to participate in decision-making, as well as an awareness of how participation may have different levels (Arnstein 1969). There is a big difference between having a voice and the opportunity to have a say, which includes having the power to influence and take part in decision-making that shapes the direction of a project or a design. PD is also referred to as the Scandinavian tradition of participatory design, because it originally grew out of political concerns about workers participating in decision-making in technology development at the workplace in the three Scandinavian countries. Highly influenced by action-research methodologies, PD has in the last decade focused on democratic participation in social innovation processes by involving people and drawing on their experiences of everyday life in changing processes (Björgvinsson, Ehn and Hillgren 2012). Theoretically, Scandinavian participatory design was rooted in political economy, democracy, and feminism (Greenbaum and Loi 2012). These theoretical perspec-

apontam para uma consciência da existência de vários níveis de participação (Arnstein 1969). Há uma grande diferença entre ter uma voz e a possibilidade de ter uma palavra a dizer, o que inclui ter o poder de influenciar e participar na tomada de decisão que define a orientação de um projeto ou de um *design*. Também se atribui ao DP a designação de tradição escandinava de *design*, uma vez que teve origem em preocupações políticas relacionadas com a participação de trabalhadores na tomada de decisão acerca do desenvolvimento de tecnologia no local de trabalho nos três países escandinavos. Na última década, fortemente influenciado por metodologias de investigação-ação, o DP centrou-se na participação democrática em processos de inovação social, envolvendo as pessoas e recorrendo às suas experiências quotidianas em processos de mudança (Björgvinsson, Ehn e Hillgren 2012). Teoricamente, o *design* participativo escandinavo radicava na economia política, na democracia e no feminismo (Greenbaum e Loi 2012). Essas perspetivas teóricas conferiram ao *design* participativo escandinavo a sua índole política característica quando comparado com outras abordagens centradas nos utilizadores que os envolviam na conceção de produtos melhores por razões pragmáticas. Um dos objetivos centrais do *design* participativo escandinavo é a capacitação dos participantes envolvidos, e os primeiros projetos de DP envolviam igualmente elementos educativos que eram disponibilizados para que os participantes fossem capazes de tomar parte no processo de *design*. Desde o início, na década de 1970, que a ênfase da investigação-ação em alterar o conhecimento dos participantes no *design* participativo escandinavo, centrado em sistemas informáticos baseados no local de trabalho, se foi desenvolvendo até ao trabalho atual com comunidades vulneráveis. A passagem de contextos específicos a projetos baseados na inovação social inclui uma aposta em proporcionar às pessoas a possibilidade de, em colaboração, definirem serviços novos e condições sociais que satisfaçam as suas necessidades. Os fundamentos em que assentava a tradição escandinava ainda se mantêm, mas estão hoje, mais relacionados com considerações éticas do que políticas e os princípios dos métodos participativos constituem, por exemplo, condição prévia para permitir às pessoas participar no processo de *design* enquanto especialistas do seu trabalho ou vida quotidianos (Robertson e Wagner 2012, Van der Velden e Mörtberg 2015). O DP contemporâneo vai além do mero envolvimento dos utentes no desenvolvimento de um possível produto ou serviço e encara a colaboração no *design* como uma atividade que capacita os utentes e acabará por servir a instituição. A ênfase anteriormente colocada na democracia em contexto laboral foi, assim, redirecionada para a inovação democrática e os projetos de DP centram-se,

tives gave Scandinavian participatory design its distinctive political character, compared to other user-centred design approaches that involved users for pragmatic reasons in designing better products. A core objective of Scandinavian PD is the empowerment of participants involved, and the early PD projects also involved educational elements offered to empower participants to take part in the design process. The action-research focus on changing participants' knowledge in Scandinavian participatory design from its start in the 1970s with a focus on workplace-based computer systems is further developed to a present work with vulnerable communities. The shift from defined contexts to social innovation-based projects includes a focus on giving people agency to collaboratively shape new services and societal conditions to meet their needs. The guiding principles that underpinned the Scandinavian tradition still stand, but today they relate to ethical rather than political arguments, and the values of participative methods are, for example, prerequisites to enable people to participate in the design process as experts of their everyday work or life (Robertson and Wagner 2012, Van der Velden and Mörtberg 2015). Contemporary PD goes beyond merely involving users in the development of a potential product or service, and into thinking about collaboration in design as an empowering activity for users that will serve the institution in the end. The former focus on democracy at work has in this way been reoriented towards democratic innovation, and PD projects today focus on including communities and grassroots movements in social innovation (Björgvinsson, Ehn and Hillgren 2010, Smedberg 2022). PD in this way still focuses on democratic values, but it is defined as a collaborative method and approach to explore and shape better futures together (Light 2015). Meanwhile, this aim has also been the source of critique, where the understanding of participation in project-based settings is problematised because of the understanding of power among participatory practitioners and theorists when they render somebody as vulnerable, in need of resources or in need of participation and empowerment (Björgvinsson and Keshavarz 2020). Also, the conception of participation is giving a sense of participation that does not take into account “the politics of different and contradictory positions, hierarchies, conflicts, dissents and norms that actually constitute politics” (Björgvinsson and Keshavarz 2020: 260). The issue of conflict is well known within the PD field as a contradistinction to the prevailing ‘harmony perspective’ and at times defined as a resource for participatory processes (Gregory 2003) within confined design spaces. Meanwhile, participatory practitioners working with broader contexts of social injustice, diversity and polarisation might face

atualmente, na inclusão de comunidades e movimentos sociais na inovação social (Björgvinsson, Ehn e Hillgren 2010, Smedberg 2022). Desta forma, o DP continua a centrar-se em princípios democráticos, mas define-se como método e abordagem colaborativos com o fim de conceber melhores futuros em conjunto (Light 2015).

Ao mesmo tempo, este objetivo também tem estado na origem de críticas, que questionam o entendimento da participação em contextos baseados em projetos, por causa do entendimento do poder entre praticantes e teóricos da participação quando definem alguém como vulnerável, carente de recursos ou a precisar de participação e capacitação (Björgvinsson e Keshavarz 2020). Além disso, o conceito de participação consiste em conferir uma sensação de participação que não tem em consideração “as posições, hierarquias, conflitos, divergências e normas diferentes e contraditórios que, na verdade, constituem a política” (Björgvinsson e Keshavarz 2020: 260). A questão do conflito é bem conhecida no campo do DP como estando em contradição com a “perspetiva harmoniosa” prevalecente e, por vezes, é definida como um recurso de processos participativos (Gregory 2003) em espaços de design circunscritos. Ao mesmo tempo, os praticantes da participação que trabalham com contextos mais alargados de injustiça social, diversidade e polarização podem deparar-se com contradições sistémicas e culturais que exigem uma abordagem ontológica diferente e até nova (ver, por exemplo, Von Bush e Palmãs 2023).

A REDISTRIBUIÇÃO DE PODER E A REBELIÃO

Seguindo a argumentação dos paradoxos da participação apresentada por Erling Björgvinsson e Mahmoud Keshavarz (2020), deveríamos lembrar-nos de que solicitar a participação de alguém “é sempre pedir determinados tipos de participação”. Por outras palavras, deveríamos lembrar-nos de que há um objetivo e uma imaginação por trás do apelo à participação que não tem necessariamente a ver com as pessoas que são convidadas para um projeto. Tal requer que os participantes reproduzam as noções de participação que o projeto apresenta e aceitem as exigências dessa participação. Há uma forma de obediência subjacente a isto e, de acordo com Björgvinsson e Keshavarz (2020), uma tal obediência tem a ver com compreender a participação por inteiro e que, enquanto participante, é-se um entre muitos que, em conjunto, constroem um projeto participativo. Se um participante não aceitar esta premissa, de ser “uma parte que cumpre a sua função enquanto parte”, deixa de ser membro participativo e o processo participativo desfaz-se por completo. Romper com um processo participativo é um ato de rebeldia que não deve ser desvalorizado como mero

systemic and cultural contradictions that require a different and even a new ontological approach (see, for example, Von Bush & Palmãs 2023).

THE REDISTRIBUTION OF POWER AND THE REBELLION

Following the argumentation of the paradoxes of participation that Erling Björgvinsson and Mahmoud Keshavarz (2020) present, we should remember that to ask for participation “is always a call to ask for certain types of participation”. In other words, we should remember there is an aim and an imagination behind the call for participation that is not necessarily connected to the people who are invited into a project. This requires that the participants do copy the notions of participation that the project introduces, and accept the demands of this participation. There lies a form of obedience in this. And according to Björgvinsson and Keshavarz (2020) this obedience is about understanding the whole body of participation - that as a participant you are one among many who together create a participatory project. If one participant does not accept this premise - being “a part that follows its duty as a part”, the participant steps out of the participatory membership, and the whole of the participatory process will break apart. Breaking apart from a participatory process is an act of rebellion, which should not be dismissed as a mere conflict of interest. Rebellion should be understood as also disrupting “the fluidity and smoothness of participation presented by its advocates, academics and governmental actors alike” (Björgvinsson and Keshavarz 2020: 262). As a solution to integrate disruption as part of a collaborative process and avoid the conflict perspective, Björgvinsson and Keshavarz introduce the concept part-taking as alternative to participating: “Part-taking not only makes us aware of the different values, norms, positions, uneven and unequal benefits within any assembly and gathering” - the concept can also: “develop sensitivities to recognize the resistance and the struggles of those taken to be the most vulnerable (...), rendering them passive” (ibid).

PARTICIPATORY PRACTICES AND ART

Art historian Claire Bishop argues that one of the main impetuses behind participatory art is that collective creativity is understood to emerge from a more positive and non-hierarchical social model (Bishop 2006). Participatory art has a long history dating back to the 1930s and 1960s, where art has been enmeshed with social critique. But participatory and critical art and social critique are based on different aims and sources. While the artistic cri-

conflito de interesses. A rebelião deveria ser vista como “também perturbando a fluidez e harmonia da participação apresentada pelos seus defensores, académicos e funcionários públicos” (Björgvinsson e Keshavarz 2020: 262). Como solução para integrar a perturbação no processo colaborativo e evitar a perspetiva do conflito, Björgvinsson e Keshavarz introduzem o conceito de “tomar parte” [part-taking] como alternativa a “participar”: “tomar parte não só nos torna conscientes dos vários princípios, normas, posições e benefícios desiguais no seio de qualquer reunião ou ajuntamento”; o conceito pode também “desenvolver a sensibilidade para reconhecer a resistência e a luta daqueles que são vistos como os mais vulneráveis (...), tornando-os passivos” (ibid).

PRÁTICAS PARTICIPATIVAS E ARTE

A historiadora de arte Claire Bishop defende que um dos principais incentivos à arte participativa é o entendimento de que a criatividade coletiva emana de e cria um modelo social mais positivo e não hierárquico (Bishop 2006). A arte participativa tem uma história longa que remonta aos anos 1930 e 1960, na qual arte e crítica social se imbricam. Mas a arte participativa e crítica, por um lado, e a crítica social, por outro, têm por base objetivos e origens distintos. Enquanto a crítica artística se baseia na liberdade do artista, a crítica social baseia-se na moral e na ética e na indignação perante o capitalismo. “Os modelos de democracia na arte não possuem uma relação intrínseca com os modelos de democracia na sociedade” (Bishop 2017: 41). Não deveríamos, portanto, esperar que uma crítica oriunda da arte seja igual a uma crítica social. Segundo Bishop, a recente convulsão da arte participativa é também uma resposta à crise que se sente ao nível da responsabilidade comunitária e coletiva que se tornou mais proeminente após o fim do comunismo no final dos anos 1980. Ao mesmo tempo, o pensamento participativo tem origem na filosofia marxista como reação ao capitalismo e consequentes efeitos de alienação e isolamento (Bishop 2006). Neste sentido, a arte participativa sempre foi um movimento que procura restabelecer o vínculo social através de uma construção coletiva de sentido, mas fá-lo prolongando a realidade ou desalienando a atividade humana (Bishop 2006). Bishop alerta-nos, no entanto, que a arte participativa não deveria ter a responsabilidade de elaborar novos modelos de organização social e política: “Temos de reconhecer a arte como uma forma de atividade experimental sobreposta ao mundo, cuja negatividade pode apoiar a constituição de um projeto político (sem ter a responsabilidade exclusiva de o elaborar e implementar), e, mais radicalmente, temos de apoiar a transformação progressiva das

tique is based on the freedom of the artist, the social critique is based on moral and ethics, and indignation towards capitalism. “Models of democracy in art do not have an intrinsic relationship to models of democracy in society” (Bishop 2017: 41). We should therefore not expect a critique from art in the same way as we expect it from a social critique.

The recent upheaval of participatory art is, according to Bishop, also a response to the perceived crisis in community and collective responsibility that has become more preminent after the ending of communism in the late 1980s. Meanwhile, participatory thinking has its origin in Marxist philosophy, as a response to capitalism and the resulting alienating and isolating effects (Bishop 2006). Participatory art has in this way always been a movement that endeavours to restore the social bond through a collective elaboration of meaning, but does this by way of extending reality or de-alienating the human endeavour (Bishop 2006). But, Bishop warns us, participatory art should not have the responsibility of devising new models of social and political organisation:

“We need to recognize art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it), and – more radically – we need to support the progressive transformation of existing institutions through the transversal encroachment of ideas whose boldness is related to (and at times greater than) that of artistic imagination” (Bishop 2017: 45).

PARTICIPATION AND REBELLION

The multiple formats of both willed participation and already ongoing participation in everyday society raise some challenges to participatory practices. First, in research, participatory practices have to be defined as knowledge practices, where exchange of knowledge is the main goal of the project. This includes sensitising to the knowledge of the other (Stuedahl et al 2021, Stuedahl 2019), which includes paying attention to not articulated knowledge (Stuedahl 2004). Participatory practices in this form give opportunity for a methodological sensibility (Law 2004, Stuedahl 2004) in communication or interaction that researchers establish with the research subjects and objects. In this perspective, rebellious attitudes also provide information and knowledge about people, and maybe even more important information than harmonious and consensus-based communication. It is in rebellious acts that values are articulated and confronted with power. Therefore, the rebellion may introduce part-taking, multiplicity perspective, and potentially transversality that participatory practitioners may learn from.

instituições existentes por meio da intromissão transversal de ideias cuja ousadia se relaciona com (e, por vezes, é maior do que) a da imaginação artística” (Bishop 2017: 45).

PARTICIPAÇÃO E REBELIÃO

As inúmeras formas tanto de participação desejada como de participação já em curso na sociedade colocam quotidianamente alguns desafios às práticas participativas. Primeiro, no que toca à investigação, as práticas participativas têm de ser definidas como práticas de conhecimento em que a troca de saberes é o principal objetivo do projeto. Isso inclui uma sensibilização para o conhecimento do outro (Stuedahl et al 2021, Stuedahl 2019), o que implica prestar atenção ao conhecimento que não é enunciado (Stuedahl 2004). Dessa forma, as práticas participativas abrem caminho a uma sensibilidade metodológica (Law 2004, Stuedahl 2004) na comunicação ou interação que os investigadores estabelecem com os sujeitos e objetos de estudo. Nesta perspetiva, as atitudes rebeldes também fornecem informação e conhecimento acerca das pessoas e talvez até informação mais importante do que a comunicação harmoniosa e baseada no consenso. É nestes atos rebeldes que se enunciam e confrontam os princípios com o poder. Por conseguinte, a rebelião pode introduzir o “tomar parte”, uma multiplicidade de perspetivas e potencialmente uma transversalidade, com a qual os que põem em prática a participação podem aprender.

Não se deveria menosprezar a diversidade de práticas participativas em domínios e disciplinas diferentes como o *design*, a arte, o planeamento urbano ou os cuidados de saúde. Não tanto por causa dos métodos e atividades em questão, antes pelas motivações, objetivos e metas dos participantes que se dedicam a esses projetos. Na literatura sobre processos participativos e investigação participativa, para além da investigação participativa no âmbito da psicologia crítica (ver, por exemplo, Michelle Fine 2017), raramente se lê acerca de projetos participativos do ponto de vista dos participantes. O campo da participação e a prática participativa enquanto tal têm uma necessidade profunda de um novo entendimento da participação deste ponto de vista. O que sucede nos processos participativos do ponto de vista dos participantes? O que aprendem e que significado têm para eles? Que expectativas têm e que experiências lhes traz envolverem-se em processos participativos? Que papel deveria ter o rescaldo do projeto para eles? São questões em aberto e eu penso que a arte participativa poderia ajudar-nos a alargar o âmbito de compreensão da aprendizagem, crescimento e ligação que idealmente podem ter lugar em processos participativos.

The diversity between participatory practices in different fields and disciplines such as design, art, urban planning, health care etc. should not be neglected. Less because of the methods and activities at stake, than because of the reasons, aims and goals of the participants who engage in these projects. In the literature on participatory processes and participatory research, apart from participatory research within critical psychology (see, for example, Michelle Fine 2017), we rarely read about participatory projects from the participants’ perspective. The participatory field and participatory practice as such are in deep need of a new understanding of participation from this perspective. What is in participatory processes from a participants’ perspective? What do they learn and how is it meaningful to them? What do they expect and what experiences does engagement in participatory processes give them? And what role should the project’s aftermath have for them? These are open questions, where I think participatory art could help us widen the scope for understanding the learning, growing and connecting that ideally may go on in participatory processes.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed, S. (2005). *The Cultural Politics of Emotion*. Tenth Anniversary Edition. Nova Iorque: Routledge.
- Arnstein, S. (1969). “A Ladder of Citizen Participation”. In *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35: 4, pp. 216-224. DOI: 10.1080/01944366908977225.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Londres: Whitechapel/MIT Press.
- Bishop, C. (2017). “Participation and Spectacle. Where Are We Now?” In N. Thompson, *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge: The MIT Press, pp. 34-45.
- Björgvinsson, E. e Keshavarz, M. (2020). “Partitioning Vulnerabilities: On the Paradoxes of Participatory Design in the City of Malmö”. In A. Dancus, M. Hyvönen e M. Karlsson (ed.), *Vulnerability in Scandinavian Art and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 247-266. Disponível em https://doi.org/10.1007/978-3-030-37382-5_12.
- Björgvinsson, E., Ehn, P. e Hillgren, P.A. (2012). “Agonistic participatory design: working with marginalised social movements”. In *CoDesign*, vol. 8: 2-3, pp. 127-144.
- Björgvinsson, E., Ehn, P. e Hillgren, P.A. (2010). “Participatory design and ‘democratizing innovation’”. In *Proceedings of the 11th Biennial Participatory Design Conference*. Nova Iorque: Association for Computing Machinery, pp. 41-50.
- Carey, J.W. (2008). *Communication as Culture. Revised Edition*. Nova Iorque: Routledge.
- Carpentier, N. (2011). *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- Carpentier, N. (2018). “Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes”. In Iljia Tomani Trivundža, Hannu Nieminen, Nico Carpentier e Josef Trappel (ed.), *Critical Perspectives on Media, Power and Change*. Londres: Routledge, pp. 67-83.
- Dahlgren, P. e Alvares, C. (2013). “Political Participation in an age of Mediatisation”. In *Javnost-The Public*, vol. 20: 2, pp. 47-65. DOI: 10.1080/13183222.2013.11009114.
- Fine, M. (2017). *Just Methods: Expanding the Methodological Imagination*. Nova Iorque: Teachers College Press.
- Gregory, J. (2003). “Scandinavian Approaches to Participatory Design”. In *Int. J. Engng Ed*, vol. 19: 1. Tempus, pp. 62-74.
- Greenbaum, J. e Loi, D. (2012). “Participation, the camel and the elephant of design: an introduction”. In *CoDesign*, vol. 8: 2-3, pp. 81-85. DOI: 10.1080/15710882.2012.690232.
- Hastrup, K. (1988). “Etnografiens udfordring. Fortællingen om det anderledes”. In K. Hastrup e K. Ramløv (ed.), *Feltarbejde: oplevelse og metode i etnografien*. Copenhagen: Akademisk Forlag, pp. 11-18.
- Kensing, F. e Greenbaum, J. (2012). “Heritage: having a say”. In J. Simonsen e T. Robertson (ed.), *Routledge international handbook of participatory design*. Routledge, pp. 41-56.
- Kyng, M. (1998). “Users and Computers: A Contextual Approach to Design of Computer Artifacts”. In *Scandinavian Journal of Information Systems*, vol. 10: 1, pp. 7-44.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. Routledge.
- Light, A. (2015). “Troubling Futures: can participatory design research provide a constitutive anthropology for the 21st century?”. In *IXD&A*, 26, pp. 81-94.
- Lepik, K. (2013). *Governmentality and cultural participation in Estonian public knowledge institutions*. Tese de doutoramento. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lury, C. (2011). *Consumer Culture*. Nova Jérсия: Rutgers University Press.
- Melucci, A. (1992). “Liberation or Meaning? Social Movements, Culture and Democracy”. In *Development and Change*, vol. 23: 3, pp. 43-77.
- Robertson, T. e Wagner, I. (2012). “Ethics: Engagement, representation and politics-in-action”. In *Routledge International Handbook of Participatory Design*. Routledge, pp. 64-85.
- Smedberg, A. (2022). *The labour of infrastructuring: An inquiry into participatory design in the public sector*. Tese de doutoramento. Malmö University Press.
- Stuedahl, D., Lefkaditou, A., Ellefsen, G.S. e Skaatun, T. (2021). “Design anthropological approaches in collaborative museum curation”. In *Design Studies*, vol. 75. Disponível em <https://doi.org/10.1016/j.destud.2021.101021>.
- Stuedahl, D. (2004). *Forhandlinger og overtalelser: kunnskapsbygging på tvers av kunnskapstradisjoner i brukermedvirkende design av ny IKT*. Tese de doutoramento. Universidade de Oslo.
- Stuedahl, D. (2019). “Participation in Design and Changing Practices of Museum Development”. In K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry e K.C. Schröder (ed.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 218-231.
- Tönnies, F. (1887). *Gemeinschaft und Gesellschaft: Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig: Fues.
- Van der Velden, M. e Mörtberg, C. (2015). “Participatory design and design for values”. In J. van den Hoven, P. Vermaas e I. van de Poel (ed.), *Handbook of Ethics, Values and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*. Springer, pp. 41-66.
- Von Busch, O. e Palmás, K. (2023). *The Corruption of Co-Design: Political and Social Conflicts in Participatory Design Thinking*. Taylor & Francis.
- Williams, R. (1961). “The Analysis of Culture”. In *The Long Revolution*. Columbia University Press, pp. 41-71.

BIBLIOGRAPHY

- Ahmed, S. (2005). *The Cultural Politics of Emotion*. Tenth Anniversary Edition. New York: Routledge.
- Arnstein, S. (1969). “A Ladder of Citizen Participation”. In *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35: 4, pp. 216-224. DOI: 10.1080/01944366908977225.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London: Whitechapel/MIT Press.
- Bishop, C. (2017). “Participation and Spectacle. Where Are We Now?” In N. Thompson, *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge: The MIT Press, pp. 34-45.
- Björgvinsson, E. and Keshavarz, M. (2020). “Partitioning Vulnerabilities: On the Paradoxes of Participatory Design in the City of Malmö”. In A. Dancus, M. Hyvönen and M. Karlsson (ed.), *Vulnerability in Scandinavian Art and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 247-266. Available at https://doi.org/10.1007/978-3-030-37382-5_12.
- Björgvinsson, E., Ehn, P. and Hillgren, P.A. (2012). “Agonistic participatory design: working with marginalised social movements”. In *CoDesign*, vol. 8: 2-3, pp. 127-144.
- Björgvinsson, E., Ehn, P. and Hillgren, P.A. (2010). “Participatory design and ‘democratizing innovation’”. In *Proceedings of the 11th Biennial Participatory Design Conference*. New York: Association for Computing Machinery, pp. 41-50.
- Carey, J.W. (2008). *Communication as Culture. Revised Edition*. New York: Routledge.
- Carpentier, N. (2011). *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- Carpentier, N. (2018). “Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes”. In Iljia Tomani Trivundža, Hannu Nieminen, Nico Carpentier and Josef Trappel (ed.), *Critical Perspectives on Media, Power and Change*. London: Routledge, pp. 67-83.
- Dahlgren, P. and Alvares, C. (2013). “Political Participation in an age of Mediatisation”. In *Javnost-The Public*, vol. 20: 2, pp. 47-65. DOI: 10.1080/13183222.2013.11009114.
- Fine, M. (2017). *Just Methods: Expanding the Methodological Imagination*. New York: Teachers College Press.
- Gregory, J. (2003). “Scandinavian Approaches to Participatory Design”. In *Int. J. Engng Ed*, vol. 19: 1. Tempus, pp. 62-74.
- Greenbaum, J. and Loi, D. (2012). “Participation, the camel and the elephant of design: an introduction”. In *CoDesign*, vol. 8: 2-3, pp. 81-85. DOI: 10.1080/15710882.2012.690232.
- Hastrup, K. (1988). “Etnografiens udfordring. Fortællingen om det anderledes”. In K. Hastrup and K. Ramløv (ed.), *Feltarbejde: oplevelse og metode i etnografien*. Copenhagen: Akademisk Forlag, pp. 11-18.
- Kensing, F. and Greenbaum, J. (2012). “Heritage: having a say”. In J. Simonsen and T. Robertson (ed.), *Routledge international handbook of participatory design*. Routledge, pp. 41-56.
- Kyng, M. (1998). “Users and Computers: A Contextual Approach to Design of Computer Artifacts”. In *Scandinavian Journal of Information Systems*, vol. 10: 1, pp. 7-44.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. Routledge.
- Light, A. (2015). “Troubling Futures: can participatory design research provide a constitutive anthropology for the 21st century?”. In *IXD&A*, 26, pp. 81-94.
- Lepik, K. (2013). *Governmentality and cultural participation in Estonian public knowledge institutions*. Doctoral thesis. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lury, C. (2011). *Consumer Culture*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Melucci, A. (1992). “Liberation or Meaning? Social Movements, Culture and Democracy”. In *Development and Change*, vol. 23: 3, pp. 43-77.
- Robertson, T. and Wagner, I. (2012). “Ethics: Engagement, representation and politics-in-action”. In *Routledge International Handbook of Participatory Design*. Routledge, pp. 64-85.
- Smedberg, A. (2022). *The labour of infrastructuring: An inquiry into participatory design in the public sector*. Doctoral thesis. Malmö University Press.
- Stuedahl, D., Lefkaditou, A., Ellefsen, G.S. and Skaatun, T. (2021). “Design anthropological approaches in collaborative museum curation”. In *Design Studies*, vol. 75. Available at <https://doi.org/10.1016/j.destud.2021.101021>.
- Stuedahl, D. (2004). *Forhandlinger og overtalelser: kunnskapsbygging på tvers av kunnskapstradisjoner i brukermedvirkende design av ny IKT*. Doctoral thesis. University of Oslo.
- Stuedahl, D. (2019). “Participation in Design and Changing Practices of Museum Development”. In K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry and K.C. Schröder (ed.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. London and New York: Routledge, pp. 218-231.
- Tönnies, F. (1887). *Gemeinschaft und Gesellschaft: Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig: Fues.
- Van der Velden, M. and Mörtberg, C. (2015). “Participatory design and design for values”. In J. van den Hoven, P. Vermaas and I. van de Poel (ed.), *Handbook of Ethics, Values and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*. Springer, pp. 41-66.
- Von Busch, O. and Palmás, K. (2023). *The Corruption of Co-Design: Political and Social Conflicts in Participatory Design Thinking*. Taylor & Francis.
- Williams, R. (1961). “The Analysis of Culture”. In *The Long Revolution*. Columbia University Press, pp. 41-71.



Singularidade e partilha na prática artística participativa

Singularity and sharing in participatory art practice

Rui Telmo Gomes (CIES-ISCTE)

INTRODUÇÃO: O CAMPO DA “PARTICIPAÇÃO”

O meu contributo para o presente volume decorre da minha experiência de investigador sobre projetos artísticos participativos, fazendo uso da condição de observador participante em alguns destes projetos ao longo dos últimos anos, sem, contudo, ter por objetivo a apresentação de resultados ou de algum estudo sobre um projeto particular. Proponho uma reflexão, algumas dúvidas e comentários que fui organizando a partir do meu próprio trabalho de campo em diversos contextos da região de Lisboa. Adiante, darei alguns exemplos ilustrativos. Penso que parte das questões que vou levantar até serão mais ou menos naturais e óbvias; espero que outras tragam alguma novidade para uma discussão mais alargada.

Das questões que tenho, a primeira é mais genérica – e se calhar a mais óbvia –, sobre o significado de “participação” (Jancovich e Bianchini 2013, Miles e Gibson 2016). Participação e projetos participativos têm hoje um significado muito particular, que tem a ver com o envolvimento de públicos e de não profissionais na prática artística, na criação e programação ou com a realização de atividades artísticas promovidas por organizações culturais fora dos seus equipamentos e contextos institucionais. Mas “participação” vem também de um sentido de práticas de consumo cultural e particularmente práticas de consumo cultural erudito: a frequência de equipamentos culturais ou práticas como leitura ou escuta de música. Aliás, na língua inglesa e, por extensão, em documentos internacionais nesta área, seja na esfera de pesquisa, seja na esfera política, a expressão habitual para designar práticas de consumo cultural é mesmo “participação cultural”¹. Há toda uma série de programas de intervenção, a diferentes níveis – nacional e internacional –, que remetem para a participação como uma área de atuação institucional e política (Bonet e Négrier 2018). Ou seja: embora o nosso horizonte, quando falamos em projetos participativos, seja o envolvimento de populações, públicos e artistas não profissionais,

INTRODUCTION: THE FIELD OF “PARTICIPATION”

My contribution to this volume derives from my experience researching participatory art projects, drawing on my status as participant observer in some of those projects in recent years. My goal is not to present results or some study in particular. I submit a reflection, a few questions and comments I organised based on my own field work in various contexts in the region of Lisbon. I will provide a few examples further ahead. I believe some of the issues I will raise to be more or less natural and obvious; I expect others to bring some novelty for a broader discussion.

I will start with a more general question – perhaps the most obvious one – with regard to the meaning of “participation” (Jancovich and Bianchini 2013, Miles and Gibson 2016). Both “participation” and “participatory projects” have a rather specific meaning nowadays, and it concerns the involvement of audiences and non-professionals in art practices, creation and programming, or carrying out artistic activities undertaken by cultural organisations away from their facilities and institutional settings. “Participation”, however, also refers to cultural consumption practices, and especially erudite cultural consumption practices: attending cultural venues, reading or listening to music. As a matter of fact, in the English language, and by extension in international documents on this area (be it in the scope of research or in the political arena), the usual expression to name cultural consumption practices really is “cultural participation”. There’s a whole series of programmes to take action on different levels – both nationally and internationally – that see participation as a policy area (Bonet and Négrier 2018). In other words, although participatory projects seek to involve populations, audiences and non-professional artists, participation has a clearly marked institutional origin (Lechelt and Cunningham 2020). There is also the meaning of “participatory” developed by artists, or coming from the art field, that relates to the social and political implications of creating and

a participação tem uma origem institucional claramente marcada (Lechelt e Cunningham 2020). Há ainda o significado de “participativo” elaborado por artistas ou a partir do campo artístico, relativo às implicações sociais e políticas da criação e produção de arte em diferentes domínios (Bishop 2012). Em todo o caso, tem-se vindo a observar, nas últimas décadas, aquilo a que na bibliografia se tem chamado a “viragem participativa”, também na esfera das políticas culturais (Bonet e Négrier 2018). Há uma preocupação crescente das instituições culturais com a programação de atividades fora de portas, viradas para a captação de novos públicos ou para o envolvimento de outros participantes não profissionais ou não habituais. Estamos numa fase em que esta tendência estará ainda em crescimento; não começou ontem, não será necessariamente nova, mas podemos dizer que existe uma espécie de efeito de moda na organização destes projetos – o que contribui também para que “participação” e “participativo” adquiram um significado algo ambíguo (Jancovich 2017). Não me proponho resolver essa ambiguidade, estou só a assinalar possíveis significados que estarão presentes nesta comunicação.

O que eu procuro é refletir sobre a possibilidade de, nestes projetos, se articularem diferentes significados: o que é o singular e o que é partilhado, o que é específico de cada criação artística ou de cada projeto e aquilo que pode ser generalizado para públicos ou para outros contextos sociais. O mesmo é dizer: a articulação entre uma prática artística individual e o seu significado coletivo, aquilo que há de diferente num determinado projeto artístico e aquilo que há de comum. Num enunciado mais geral, interessa-me refletir sobre os termos em que os projetos artísticos participativos expressam diferença social e diferença de grupos sociais mas também os termos em que expressam o sentido daquilo que é comum e o sentido de comunidade.

Este duplo foco entre aquilo que é individual e diferente, por um lado, e aquilo que é comum e coletivo, por outro, está presente na generalidade dos projetos que eu tenho acompanhado. Aliás, os projetos participativos – que se identificam e fazem a sua própria apresentação e difusão enquanto tal, “projetos participativos” – tipicamente juntam: grandes instituições culturais ou organismos e programas de política pública (seja ao nível do enquadramento ou do financiamento); populações e territórios que estão em situação de exclusão social, arredadas de serviços comuns, de acesso ao espaço público e também de acesso à participação cultural; artistas e mediadores culturais, muitas vezes em situação de precariedade laboral.

Os projetos participativos juntam, quase por definição, escalas de intervenção muito diferentes, desde grandes instituições a instituições locais, populações e territórios que são mais extensos ou mais delimitados e, depois, profissionais que atuam a

producing art in different fields (Bishop 2012). In any case, in the last few decades, one has been witnessing what the literature has called the “participatory turn”, including in the field of cultural policy (Bonet and Négrier 2018). Cultural institutions are increasingly invested in programming out of doors, aiming at attracting new audiences or involving other non-professional or non-regular participants. We are at a stage where this trend is possibly still growing. It didn’t start yesterday, it isn’t necessarily new, but it’s safe to say that organising these projects is fairly fashionable, which also contributes to “participation” and “participatory” acquiring a somewhat ambiguous meaning (Jancovich 2017). I do not intend to solve this ambiguity, I’m simply pointing out possible meanings that can be found in this presentation.

What I seek is to reflect upon the possibility of these projects articulating several meanings: that which is unique and that which is shared, that which is specific to each artistic creation – or each project – and that which can be generalised for audiences or other social contexts. In other words, articulating an individual art practice and its collective meaning, that which distinguishes a given artistic project and that which it has in common. More generally, I’m interested in reflecting upon the terms in which participatory art projects express social difference and the difference between social groups, but also upon the terms in which they express the sense of what’s common and the sense of community.

This double focus on what is unique and distinct, on the one hand, and on what is common and collective, on the other hand, can be generally found in the projects I’ve been following. In fact, participatory projects, which identify, present and promote themselves as such, typically combine: major cultural institutions or organisms and public policy programmes (concerning either framework or funding); populations and territories that are in a situation of social exclusion, away from common services, and without access to the public space or cultural participation; and artists and cultural mediators often in a precarious employment situation.

Participatory projects almost by definition bring together rather different scales of intervention, including large and local institutions, more extensive or more limited populations and territories, and professionals operating on an individual level. This gathering of different scales very often takes place under a vague purpose of “social cohesion”, associated with issues such as social diversity or cultural diversity (Dewinter, Allemeersch and Bradt 2023). When we talk about participatory and about the collaboration between these key players – institutions, artists, populations – there’s an implicit or explicit sense of seeking social cohesion through artistic practice. Such a desire – or (bureaucratic)

¹ Beck-Domžalska (ed.) 2019, Eurobarometer 2013, Miles and Gibson 2016, UNESCO 2012.

¹ “Cultural participation” (Beck-Domžalska (ed.) 2019, Eurobarómetro 2013, Miles e Gibson 2016, UNESCO 2012).

nível individual. Este encontro de diferentes escalas é muito frequentemente feito sob um vago desígnio de “coesão social”, associado a temas como a diversidade social ou a diversidade cultural (Dewinter, Allemeersch, e Bradt 2023). Quando falamos em participativo e quando falamos na colaboração entre estes protagonistas – instituições, artistas, populações –, há um sentido, implícito ou explícito, de procura de coesão social através da prática artística. Este é um desejo ou, talvez seja melhor dizer, um objetivo (burocrático) que é sublinhado na forma como os projetos se apresentam, na forma como os projetos são observados e até na forma como o valor (a valia) cultural dos projetos é percebido – ou seja, a ideia de coesão funciona como parâmetro de avaliação. Mas deixemos de lado, por agora, as ambiguidades e lutas políticas disfarçadas pela escorregadia expressão “coesão social”.

As perguntas mais comuns com que me tenho deparado enquanto observador são: “Para que serve?, Quais são os efeitos que um determinado projeto participativo tem?” ou até, de modo mais geral, a pergunta “Que tipo de efeitos sociais podem ter os projetos artísticos participativos?”

Tratam-se de interrogações muito comuns, mas que, ao mesmo tempo, são de muito difícil resposta. Frequentemente, o que acontece com estas perguntas é que se está a questionar cada projeto particular sobre as transformações sociais que ele vai induzir. Contudo, não parece viável (ou sequer adequado) pensar que um projeto por si só possa introduzir grandes ou algumas transformações sociais. Mas esta é uma questão que está muito presente na observação e no trabalho de pesquisa. Também neste aspeto não procuro solucionar os dilemas, mas apenas sinalizá-los.

Não quero com isto negar ou desvalorizar a relevância dos processos de monitorização ou das metodologias de avaliação – até porque fazem parte do ofício de sociólogo –, mas sinalizar também este aspeto: a reflexão sobre um particular projeto participativo – seja realizada a partir de dentro pelos seus protagonistas, seja num olhar externo como é o da pesquisa – deve lidar com os riscos de instrumentalização (a necessidade de ficar bem no retrato) e, ao mesmo tempo, situar-se no contexto e escala em que a prática participativa pode ter algum (eventualmente pequeno) efeito nas experiências e comportamentos dos participantes (Belfiore e Bennett 2010, Belfiore e Gibson 2019).

REFLEXÕES A PARTIR DO TERRENO

O que proponho a partir da experiência de pesquisa sobre projetos artísticos são dois tópicos de reflexão a respeito do que neles é, por um lado, único e, por outro, comum:

goal to put it better – is underlined in the way projects present themselves, in the way projects are understood, and even in the way the cultural value of the projects is perceived. That is to say, the idea of cohesion works as an evaluation parameter. But let us for the time being set aside ambiguities and political struggles disguised by the slippery expression “social cohesion”.

Some of the most recurring questions I've come across as an observer are: “What is it for?”, “What are the consequences of a given participatory project?”, or even, more generally, “What kind of social consequences can participatory art projects have?” These questions are quite common, but at the same time very difficult to answer. What's often at stake is that they question each specific project on the social changes it will induce. It seems, however, impractical (even inadequate) to think that a single project can introduce major or some social changes on its own. It is, nonetheless, a concern that is very much present in observation and in research work. I also do not seek to solve the dilemmas in this respect, but simply to signal them.

I don't intend to deny or diminish the importance of monitoring processes or evaluation methods with this, especially since they're part of the sociologist's job, but rather to also point out that reflecting on a specific participatory project – whether from within by its protagonists, or from without as is the case of research – must involve dealing with the risks of instrumentalisation (the need to look good in the picture), and at the same time placing oneself in a context and scale that allows the participatory practice to have some (possibly small) impact on the experiences and behaviour of the participants (Belfiore and Bennett 2010, Belfiore and Gibson 2019).

FIELD-BASED REFLECTIONS

Based on my experience researching art projects, I suggest reflecting on two topics concerning what's unique to them, on the one hand, and what they have in common, on the other hand:

1) the use of biography or autobiography as material, as artistic resource, in the scope of the collaboration between professional and non-professional artists; 2) the importance of informal collectives resorting to participatory practices on a regular basis, of associative participation, and of the political implications of participatory art projects.

These two topics are organised on the basis of a rationale that goes from the most individual to the most communal – that which is common, social. I shall resort to some examples of projects I've been following in my field work.

1) a utilização da biografia ou da autobiografia como material, como recurso artístico, na colaboração entre artistas profissionais e não profissionais;
2) a importância de coletivos informais de prática participativa regular², da participação associativa e das implicações políticas dos projetos artísticos participativos.
Estes dois tópicos estão organizados a partir de uma lógica que vai do mais individual para o mais comunitário, o que é comum, societal. Vou utilizar alguns exemplos de projetos que tenho acompanhado no meu trabalho de campo.

Usos da (auto)biografia: expressões de singularidade

É evidente que a autobiografia não é uma novidade enquanto recurso artístico. Desde sempre que as biografias de artistas são matéria de criação artística. Aliás, mesmo ao nível da sociologia, que é a minha área de trabalho, a análise da criação artística recorre muitas vezes a dispositivos de análise biográfica. Cito duas correntes clássicas contemporâneas: uma é a obra de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1986), que utiliza o conceito de ilusão biográfica, segundo o qual as narrativas biográficas tendem a impor um sentido a posteriori, uma espécie de coerência do percurso individual. Isto é: as biografias são utilizadas para dar sentido à atividade e ao percurso individual e coletivo ainda que, ao mesmo tempo, mascarem consciente ou inconscientemente outras explicações ou fenómenos que não cabem dentro dessa narrativa biográfica. Esta é a versão mais desconfiada da análise sociológica (Heinich 2010). Há uma outra versão de um outro autor clássico contemporâneo, Bernard Lahire (Lahire 2008), que enfatiza, dentro dos percursos individuais, a possibilidade de um mesmo indivíduo cruzar várias redes sociais, vários contextos sociais, e, com isso, estar em contacto com diferentes sistemas de valores, com diferentes práticas culturais e, no limite, organizar referentes culturais diversificados. Decorre daí, defende o autor, a possibilidade de alguma mudança de comportamentos e alguma transformação ao nível de práticas culturais.

O jogo entre estes dois pólos – por um lado, o centro na coerência biográfica e, por outro, a possibilidade de transformação – é um jogo que também é muito corrente nos projetos artísticos participativos (Carvalho 2013). É uma daquelas ocasiões em que dilemas teóricos correspondem a dilemas da observação. O jogo entre congruência (familiar) e transformação (desconhecido) é fundamental, por exemplo, para criar empatia quando assistimos ou integramos um

Uses of (auto)biography: expressions of singularity

Autobiography is clearly not a new artistic resource. Artists' biographies have always been used to create art. In fact, even when it comes to sociology, which is my field of work, analysing artistic creation often involves mechanisms of biographical analysis. I reference two classic contemporary trends: one is the work of Pierre Bourdieu (Bourdieu 1986), who uses the concept of biographical illusion, according to which biographical narratives tend to impose meaning a posteriori, a kind of consistency in the life of an individual. In other words, biographies are used to give meaning to individual and collective actions and journeys, even if at the same time they consciously or unconsciously conceal other explanations or phenomena that won't fit into that biographical narrative. This is the more skeptical version of sociological analysis (Heinich 2010). There's one other version by another classic contemporary author, Bernard Lahire (Lahire 2008), who emphasises the possibility an individual has to cross several social networks, several social contexts, along his journey, and in so doing get in touch with different value systems, different cultural practices, and ultimately organise diverse cultural references. According to the author, that means there's the possibility of some changes in behaviour and as far as cultural practices are concerned. The balance between these two poles – focusing on biographical consistency, on the one hand, and the possibility of change, on the other hand – is also rather common when it comes to participatory art projects (Carvalho 2013). It is one of those situations in which theoretical dilemmas match observational dilemmas. The balance between congruence (the familiar) and change (the unknown) is key, for instance, to empathise when we watch or take part in a project that brings a life story – or social situations that are distant from us – to us. The balance between that which is alike and that which is different can usually be found in the very work process of participatory art projects. Well then, which characteristics or distinctive traits of biography have I been observing in participatory projects?

Taking the floor

First of all, biography, the use of (auto)biography by non-professional artists, is a kind of speech from a lived experience standpoint. In other words, projects become an opportunity to voice one's life experience or a given view on social matters or social issues that would hardly have the same exposure

²Para além do trabalho desenvolvido pelas instituições culturais dentro da sua programação, o que tenho observado é que é crucial o papel desempenhado por grupos: às vezes, por grupos de amigos ou coletivos que não têm um estatuto formal, mas que até o podem adquirir na continuidade de projetos participativos.

²Aside from the work carried out by cultural institutions in the scope of their programmes, what I've seen is that groups play a key role – at times, groups of friends of collectives with no formal status, which they can nevertheless obtain following participatory projects.

projeto que nos traz uma história de vida ou situações sociais que nos são distantes. O jogo entre o que é igual e o que é diferente está inscrito normalmente na própria lógica de trabalho dos projetos artísticos participativos. Então, quais são as características ou traços característicos da biografia que tenho vindo a observar nos projetos participativos?

Tomar a palavra

Em primeiro lugar, a biografia, o uso da (auto)biografia por artistas não profissionais é uma espécie de “lugar de fala”. Isto é, os projetos tornam-se uma ocasião para enunciar a sua experiência de vida ou uma determinada perspetiva sobre questões sociais ou sobre problemas sociais que, de outra forma, dificilmente teriam a mesma visibilidade. Nesse sentido, a biografia, na forma narrativa, de relato de histórias de vida, não apenas dá visibilidade ao indivíduo mas a pessoas que estão em circunstâncias semelhantes. Dentro dos projetos que tenho acompanhado, os casos em que esta utilização se torna mais óbvia são aqueles que utilizam o rap como linguagem artística, fortemente marcada por uma componente identitária (Fradique 2003, Harrison 2008).

Posso citar dois exemplos: o projeto Sons à Margem³, que aconteceu há uns anos atrás, aquando da primeira edição do projeto Partis da Fundação Gulbenkian, e o projeto OPA – Oficina Portátil das Artes, da Associação Sons da Lusofonia⁴, muito semelhantes neste sentido: pôr um grupo de artistas amadores de rap – mas já com algum trabalho feito em casa, no quarto, na rua – em contacto com produtores profissionais e fornecer uma experiência formativa de utilização de meios técnicos e de gravação em condições profissionais da sua produção artística.

Nesta altura, claro que o rap não é só, como já foi, um discurso *underground* – de algum modo até é, em certo sentido, um dos estilos musicais que define o *mainstream* atual –, mas mantém uma importante componente expressiva de grupos sociais excluídos. O retrato social e artístico que faz, as histórias de vida que relata, são ainda histórias de vida de exclusão e que lutam por ganhar a sua própria visibilidade. Portanto, o primeiro traço da biografia é este lugar de fala.

Eu / nós / outros

Um segundo traço é uma prática de reflexão artística sobre o eu, sobre o nós, por parte de artistas que não são profissionais. Um dos casos que acompanhei e que corresponde a este tipo de trabalho foi o do Teatro Ibisco⁵, primeiro no município de Loures (na Quinta da Fonte e na Quinta do Mocho) e depois

³ <https://www.facebook.com/sonsamargem.E5G/>

⁴ <https://sonsdalusofonia.com/opa/>

⁵ <https://www.facebook.com/people/Teatro-Ibisco/100064446172518/>

otherwise. In this sense, biography as a narrative, as an account of life stories, gives visibility not only to the individual, but also to people in similar circumstances. Among the projects I've been following, the ones in which this use becomes more obvious are those that use rap as their artistic language, strongly marked by an identity component (Fradique 2003, Harrison 2008).

I can mention two examples: the project Sons à Margem³, which took place a few years ago, at the time of the first edition of Fundação Calouste Gulbenkian's project Partis, and the project OPA, by the association Sons da Lusofonia⁴. The two are quite similar in the sense that they put a group of amateur rap artists – who had nonetheless already did some work at home, in the bedroom, on the street – in contact with professional producers, offering them a training experience in the use of technical and recording tools for their artistic production in a professional setting.

Of course that, at this stage, rap isn't an underground speech as it used to be. In a way, it is even one of the music genres defining present mainstream, but there is still a significant aspect of giving voice to socially excluded groups. The social and artistic portrait it makes, the life stories it tells, all this is still about people being excluded and struggling to gain visibility. The first trait of biography is thus lived experience-based speech.

I / we / others

A second trait is having non-professional artists reflecting about the “I”, about the “we” in an artistic manner. One of the cases that I followed and represents this kind of work was Teatro Ibisco⁵, first in the municipality of Loures (at Quinta da Fonte and Quinta do Mocho), and then in Marvila, employing methods similar to the Theatre of the Oppressed or to the dramatisation of real life. The participants deployed memorable and traumatic incidents in their lives, or episodes known to the community to which the group belonged, and carried out improvisation exercises that were then discussed in a reflective manner, concerning the presentation of the exercise itself, the social implications of the episodes in their origin, and the possibility of the group intervening in this kind of phenomenon or social situation. Consequently, always based on personal experience.

Building the artistic practice

A third trait is the idea of group game or group building that requires every individual to expose himself – a ritual aiming at group building. This is a

³ <https://www.facebook.com/sonsamargem.E5G/>

⁴ <https://sonsdalusofonia.com/opa/>

⁵ <https://www.facebook.com/people/Teatro-Ibisco/100064446172518/>

em Marvila, utilizando metodologias próximas do Teatro do Oprimido ou da dramatização da vida real. Os participantes mobilizaram episódios marcantes e traumáticos da vida de cada um ou episódios conhecidos da comunidade onde se inseria o grupo e fizeram exercícios de improviso que foram, depois, discutidos de uma forma reflexiva, no que diz respeito quer à representação do próprio exercício, quer às implicações sociais dos episódios que estão na origem quer à possibilidade de intervenção do grupo neste tipo de fenómenos / situações sociais. Portanto, sempre a partir da experiência pessoal.

Construir a prática artística

Um terceiro traço é a ideia de jogo de grupo ou de construção do grupo que implica uma exposição de cada indivíduo – ritual virado para a construção do grupo. Este é um dispositivo bastante comum nos vários projetos que tenho acompanhado. Tem a ver com a capacidade de confiar, de confiar no outro, dentro de um grupo que está fechado e a ensaiar, que se está a formar enquanto grupo artístico. A exposição de cada um é a condição para participar nesse grupo – e há uma exposição que é uma exposição recíproca. Eventualmente, isto passa por relatar eventos traumáticos ou episódios que normalmente não são fáceis de partilhar com o grupo – grupo constituído por pessoas que não se conhecem até então e se dão a conhecer em intimidades escolhidas. E isso constitui matéria artística, até de construção do objeto artístico. O exemplo claro deste processo de trabalho, desta metodologia, é o que ocorreu com o projeto Meio no Meio⁶, promovido pela Artemrede, que acompanhei ao longo de três anos e que se organizou em dois momentos. Um primeiro momento de formação em diferentes áreas artísticas, ao longo de dois anos, e um segundo momento de construção de um espetáculo profissional, que estreou em 2021⁷.

Mesmo no momento formativo, portanto nos dois primeiros anos do projeto, e nas várias áreas de formação (dança, teatro, música rap, artes visuais e cinema), a utilização da biografia passou pela experiência pessoal ou reflexão sobre o eu a partir dos materiais do dia-a-dia, materiais mobilizados nas próprias sessões de formação e nos ensaios, através de improvisos e exercícios artísticos. Por exemplo, no caso das artes visuais fizeram-se, em diferentes momentos, exercícios de autorretrato no espaço de formação ou no espaço de vivência quotidiana. Os mesmos autorretratos foram depois reelaborados em diferentes suportes e com recurso a outras técnicas. Tal exploração da experiência pessoal aconteceu, embora de formas diferentes, nas outras formações.

⁶ https://www.artemrede.pt/pt_pt/meio-no-meio-microsite/

⁷ <https://www.nomeproprio.pt/cBko5ddJvl/meio-no-meio/>

rather common mechanism in the several projects I've been following. It has to do with the ability to trust, to trust the other, within a group that is closed and in rehearsals, that is in the process of becoming an artistic group. The prerequisite to participate in that group is that everyone has to expose oneself – a reciprocal exposure. It usually involves narrating traumatic events or episodes that are typically hard to share with the group, which comprises people who had never met and who reveal themselves through intimacies they choose to share at that very moment. Those stories may become artistic matter, even matter to build artistic objects. A clear example of this work process, of this method, is the project Meio no Meio⁶, carried out by Artemrede, which I followed for three years and was divided into two moments. First, training in several artistic fields over the course of two years; and then, creating a professional performance, which premiered in 2021⁷.

Even at the time of the training, which means during the first two years of the project, regardless of the artistic area (dance, theatre, rap music, visual arts and film), using biography involved personal experience or reflecting upon the “I” based on everyday life materials, which were deployed in the training sessions and in the rehearsals by improvising short artistic exercises. In the case of visual arts, for instance, self-portrait exercises were carried out at different times, both in training and in everyday life settings. Those same self-portraits were then redone in different mediums and resorting to other visual techniques. Such an exploitation of personal experience also took place, albeit differently, during the various artistic training sessions.

Presenting

Afterwards, the dance, theatre and music performance ended up taking the form of a rehearsal: the very structure of the performance presented itself as a rehearsal in which the participants, now actors on stage, restaged episodes they had narrated during the training sessions or during the artistic residency to create the performance. In other words, the biography in this case served as a guiding thread since the start of the project – from group building and getting the participants involved to presenting the final performance to the audience, and then going on tour and presenting it at different venues and in different cities across the country. Not referring to any project in particular, I should highlight the following, which is a recurring aspect in several projects, although in different ways: artistic experimentation between professionals and non-professionals is fundamentally unbalanced,

⁶ https://www.artemrede.pt/pt_pt/meio-no-meio-microsite/

⁷ <https://www.nomeproprio.pt/cBko5ddJvl/meio-no-meio/>



Fórum de Abertura no Centro Cultural Gil Vicente, no Sardoal. Janeiro de 2022.
Opening Forum at the Gil Vicente Cultural Centre in Sardoal. January of 2022.
© Nuno Direitinho

Mostrar

Mais tarde, o espectáculo performativo de dança, teatro e música acabou por tomar um formato de ensaio: a própria estrutura do espetáculo apresentava-se como um ensaio em que os participantes, agora atores em palco, iam reencenando episódios que tinham relatado nas sessões de formação ou na residência artística de criação do espetáculo. Ou seja, neste caso, a biografia serviu de fio condutor desde o princípio do projeto – da construção do grupo e envolvimento dos participantes – até à apresentação do espetáculo final perante o público e, depois, na sua circulação, com apresentações em diferentes teatros e cidades pelo país. Sem me referir agora a nenhum projeto em particular, há que salientar o seguinte aspeto que é recorrente, embora de diferentes formas, em vários projetos: a experimentação artística entre profissionais e não profissionais tem um desequilíbrio de base, decorrente da competência técnica e conhecimento que o artista tem por contraposição com os participantes não profissionais. Portanto, há um difícil equilíbrio entre dar voz a participantes ou empoderar os participantes e haver uma direção artística (para que não chegue a ser paternalista). No caso do *Meio no Meio*, penso que a solução conseguida – não muito frequente – passou pela integração do próprio espetáculo na circulação habitual das artes performativas, tendo os participantes entrado no espetáculo final já na condição de profissionais daquele projeto.

Projeções no futuro

Os perfis de participação são muito variados e as suas expectativas também. Grande parte dos participantes têm uma ligação ocasional à prática artística, mas alguns deles pensam a prática como um elemento estruturante do seu quotidiano ou projeto de vida, seja como lazer significativo, seja como possibilidade de mudar de destino. O que leva a uma outra questão liminar da experiência biográfica nos projetos participativos: nem todos, mas alguns dos participantes desenvolvem, ao longo desta experiência participativa, a expectativa de construir uma carreira artística. Serão mesmo uma minoria, mas tendem a ser os participantes mais empenhados e aqueles em torno dos quais a dinâmica do grupo se vai estruturando. Ora, sabemos que é difícil um projeto participativo poder criar, por si só, expectativas de carreira e futuro. Mas essa é uma questão com a qual já me deparei. Digamos que são desabafos ou, enfim, comentários, reflexões que fazem os participantes não profissionais com a expectativa de se profissionalizarem. Algo como: “Eu gosto muito de participar nestes projetos, mas só posso participar se tiver

due to the technical skill and knowledge the artist possesses as opposed to non-professional participants. There is, therefore, a difficult balance between giving voice to or empowering participants and artistically directing them (so as not to become patronising). In the case of Meio no Meio, I believe the solution, which is rare, involved including the performance itself in the usual touring of performing arts with the participants making their entrance into the final performance already as professionals of that project.

Predicting the future

There is quite an array of participation profiles and corresponding expectations. Most participants have an occasional connection to artistic practice, but some of them look at practice as a structuring element of their daily routine or life project, either as significant leisure or the possibility of changing destiny. This brings us to another issue concerning the biographical experience in participatory projects: not all, but some of the participants, throughout this participatory experience, develop the expectation of building an artistic career. They may really be a minority, but they tend to be the most committed participants and those around which the group's dynamic is structured. We know that it is difficult for a participatory project to single-handedly be able to create expectations with regard to career and the future. But I've come across such situations. Let us call them outbursts, comments or thoughts on the part of non-professional participants with the expectation of becoming professionals. Something like: “I really like to participate in these projects, but I can only do so if there's an associated income, otherwise I must go and look for it elsewhere”. As the projects find structure and become stronger, this issue becomes more acute, not only from an individual perspective, but also as far as the continued existence of the group goes.

Collective practices: paths of sharing

Informal groups and associative work

Aside from biography, a second topic deserving of analysis that I mentioned at the start was regular practice and moving from short occasional projects (usually lasting weeks or months) to a continued practice that can last years, if not with the same people, at least around the same group. It is in this respect that informal collectives are important, because often they're the ones maintaining a regular practice, even if subject to various conditions. I can provide an eloquent example of an informal group that became an association –

um rendimento associado, porque, se não, tenho de ir procurar o rendimento noutra ocupação”. À medida que os projetos se vão estruturando e tornando mais sólidos, esta questão torna-se mais premente – não apenas do ponto de vista individual mas também da existência continuada do grupo.

Práticas coletivas: percursos de partilha

Grupos informais e trabalho associativo

Para além da biografia, um segundo tópico de análise que comecei por referir foi o da prática regular e da passagem de pequenos projetos pontuais (que normalmente duram semanas ou meses) a uma prática continuada que pode durar anos, se não com as mesmas pessoas, pelo menos em torno de um mesmo grupo. É neste aspecto que são importantes os coletivos informais. Muitas vezes, estes coletivos informais são os que mantêm uma prática regular, embora sujeita a diferentes condições. Aqui posso referir um exemplo ilustrativo de um grupo informal que se constituiu como associação – a Associação Batoto Yetu de Portugal⁸. O grupo começou com jovens, bailarinos e músicos com pouca experiência (em parte oriundos de bairros sociais), recrutados através de audições para um espectáculo coreográfico de dança tradicional africana no final dos anos 1990 (produção com importante apoio institucional: CCB, FLAD, Casa Pia, Santa Casa da Misericórdia). Após a circulação desse espectáculo, o grupo manteve-se, com vista a continuar a prática artística – prática de dança e música tradicional, prática folclórica africana –, constituindo-se, mais tarde, como associação. Esta associação, para poder manter-se e assegurar a sua sustentabilidade a prazo (já conta com mais de 25 anos), veio a desenvolver trabalho no domínio da intervenção social e não, de forma prioritária, no domínio artístico. Fê-lo com recurso a diferentes protocolos com autarquias, principalmente com a Câmara de Oeiras, mas também com a Câmara de Lisboa, com candidaturas a diferentes programas de intervenção social de base artística (como o Programa Escolhas). Portanto, para levar a cabo uma prática artística, esta associação teve de desenvolver uma prática de intervenção social. Este tipo de trabalho é, aliás, relativamente comum. O mesmo ocorreu no percurso do Teatro Ibisco, anteriormente referido. Há uma série de coletivos e associações que têm a sua origem no Programa Escolhas, ou em programas semelhantes, e que, depois, se prolongam com outro formato organizativo.

the Batoto Yetu Portugal association⁸. The group started with youngsters, dancers and musicians with little experience (partly coming from housing districts), recruited through auditions for a choreographic performance of traditional African dance in the late 1990s (a production that had significant institutional support: CCB, FLAD, Casa Pia, Santa Casa da Misericórdia). After touring with that performance, the group did not disband, continued to practice traditional dance and music, African folk, and later became an association. In order to keep on going and assure its long-term sustainability (it has exceeded 25 years), the association started undertaking social work and not primarily art-related. It did so by establishing several protocols with municipalities, especially with the municipality of Oeiras, but also with that of Lisbon, and by applying to several art-based social intervention programmes (such as Programa Escolhas). To carry out an artistic practice, this association thus had to develop a social intervention practice. This kind of work is indeed fairly common. The same goes for the above-mentioned Teatro Ibisco. Many collectives and associations originate in Programa Escolhas, or in similar programmes, and then continue in some other organisational format.

Political implications

The last topic I'll address here concerns the political implications of participatory art projects. To that end, I'll resort to a series of art and social intervention projects I've been following over the past seven years in the parish of Marvila and around its municipal library. One should consider several parameters in this regard. When the library opened, in 2016, it already envisioned an intervention programme that was different from those of the other municipal libraries in Lisbon. In this case, in addition to the library service it, was to be a local, neighbourhood cultural centre. In fact, at the time (and I believe to this very day), the only non-librarian by training on the staff was the director of the library, Paulo José Silva. He is a cultural programmer with a degree in anthropology and experience in numerous participatory projects. His “tender document” stipulated that he had to establish a special relation with that urban territory from the start, based on the art and culture programme. It is a territory of exclusion in various ways, and despite being located within the urban space, it is as if it were another world. Plenty of physical and symbolic barriers separate the Marvila neighbourhoods from the central areas of the city. Even before the official opening of the library, there was a preliminary survey, a preparation work and contact with the community, also bearing in mind participatory projects, and consequently investing in artistic and cultural

⁸ <https://batotoyetu.pt/>

⁸ <https://batotoyetu.pt/>

Implicações políticas

Um último tópico aqui abordado é o das implicações políticas dos projetos artísticos participativos. Para o efeito, recorro a um conjunto de projetos artísticos e de intervenção social que tenho acompanhado nos últimos sete anos, na freguesia de Marvila e em torno da respetiva biblioteca municipal. Neste ponto, há vários parâmetros a ter em conta.

Aquando da inauguração da biblioteca, em 2016, o desenho do equipamento já continha um programa de intervenção diferente das restantes bibliotecas da Rede Municipal de Bibliotecas de Lisboa. Neste caso, apresentava-se combinando o serviço de biblioteca com o serviço de centro cultural local, de proximidade. Aliás, à data, e penso que ainda hoje, o coordenador da biblioteca – Paulo José Silva – era o único não bibliotecário de origem. É programador cultural, formado em antropologia e com experiência em múltiplos projetos participativos. Tinha como missão no seu “caderno de encargos” estabelecer, desde logo, a partir da programação artística e cultural, uma relação especial com aquele território urbano – território de exclusão a vários títulos que, embora esteja no espaço urbano da cidade, na verdade, é como se fosse um outro mundo. Há uma série de barreiras – físicas e simbólicas – a separar os bairros de Marvila das zonas centrais da cidade. Mesmo antes da abertura oficial da biblioteca, houve um levantamento prévio, um trabalho de preparação e contacto com a comunidade, tendo também em mente projetos participativos e, portanto, o investimento em projetos artísticos e culturais que tivessem o envolvimento da população.

Paralelamente ao trabalho desenvolvido no terreno pela biblioteca ao longo destes anos, foi-se constituindo o Grupo Comunitário 4 Crescente⁹, representativo dos habitantes, que tem vindo a adquirir protagonismo em termos de algumas decisões que afetam a zona – ou melhor, ser incluído no processo deliberativo embora isso não corresponda forçosamente a ser incluído na tomada de decisão política. Sintomaticamente, uma das primeiras ocasiões de mobilização do grupo informal aconteceu com o Festival Muro. Já existiam e existem outros grupos comunitários com diferentes formatos e regularidade, mas o evento oficial foi um pretexto circunstancial, pois reuniu representantes dos residentes e de instituições (escolas, associações, SCML/Prodac, Gebalis) –, convocando questões não consensuais relativas à habitação e à gestão do parque habitacional municipal.

Para a consolidação deste grupo comunitário, tem sido importante que os encontros e as ocasiões de visibilidade tenham também partido em alguma medida de projetos culturais e artísticos promovidos ou acolhidos pela biblioteca. Tal cruzamento entre

projects that would involve the population. Concurrently to the work carried out in the field by the library throughout these years, the Grupo Comunitário 4 Crescente⁹, which represents the inhabitants, began establishing itself and playing a prominent role concerning some decisions that affect the area, or rather, being included in the decision process, although it doesn't necessarily mean being included in the political decision-making. Symptomatically, one of the first times the informal group was mobilised was during the Muro public art festival. There already were – and are – other community groups with different formats and regularity, but the official event was a circumstantial pretext since it gathered representatives from residents and institutions (schools, associations, SCML/Prodac, Gebalis), bringing forward non-consensual issues regarding housing and the management of the municipality's housing stock.

The fact that the meetings and moments of visibility have also to some extent been prompted by cultural and artistic projects promoted or hosted by the library has been important to strengthen this community group. Such an intersection between community group and municipal cultural facility has wider implications than it is usually the case when it comes to participatory art projects (in particular when they're short-lived), but it is also the involvement of the community that casts forward the possible outcomes of participatory art practice. Nevertheless, a potential paradox remains between the guidelines or goals of cultural intervention (according to public policies regarding culture) and the expectations and participation of the population. The process of creating the Quinta do Marquês de Abrantes Urban Park (in an undeveloped area and close to the library) has rendered that paradox visible at times. In response to news on the hypothetical urbanisation of vacant lots, the population took action and demanded another usage of the public space, namely a public park with a number of neighbourhood facilities. At a given moment, there was some conflict, or at least diverging interpretations, with regard to the role of culture as a mechanism of political intervention in the territory, to the point where the inhabitants refused to invest in cultural projects. They did not see it as a priority ceding stores or allocating resources to cultural events in the public space. During one community assembly, someone protested, "I've had enough of culture! I've had enough of listening to you talk about culture. What good is it?" Such an outspoken reaction does not necessarily indicate hostility toward artistic practice or cultural activity. At least in this case, since the cooperation between inhabitants and cultural agents in the framework of the community group continued. But it expresses a clear demand.

grupo comunitário e equipamento cultural municipal tem implicações mais vastas do que usualmente acontece com projetos artísticos participativos (em especial quando são de curta duração), mas é também o envolvimento comunitário que projeta os possíveis efeitos da prática artística participativa. Mas subsiste um potencial paradoxo entre aquilo que são as orientações ou os objetivos da intervenção cultural – das políticas públicas para a cultura – e aquilo que são as expectativas e a participação das populações.

O processo de construção do Parque Urbano Quinta do Marquês de Abrantes (em área não construída próxima da biblioteca) tem tornado esse paradoxo visível ocasionalmente. Em reação a notícias sobre a eventual urbanização de terrenos desocupados, houve uma mobilização da população, para requerer outro tipo de equipamentos no espaço público, nomeadamente um jardim público com uma série de equipamentos de proximidade. Em determinado momento, gerou-se algum conflito, ou pelo menos divergência de interpretações, sobre o papel da cultura como mecanismo de intervenção política no território, a ponto de os habitantes recusarem o investimento em projetos culturais. Casos como a cedência de lojas ou a afetação de recursos a eventos culturais no espaço público não eram por eles considerados prioritários. Em certa ocasião da assembleia comunitária, surgiu o protesto “Já estou farta de cultura! Já estou farta de ouvir falar sobre cultura. Para que serve?”. Esta reação não revela necessariamente hostilidade para com a prática artística ou a atividade cultural (pelo menos neste caso, em que a cooperação no quadro do grupo comunitário entre habitantes e agentes culturais continuou), mas uma exigência clara.

Portanto, a atividade cultural é entendida como mobilizadora, apoiada e participada por habitantes do bairro se se mantiver próxima das suas expectativas e reivindicações. E esse é um trabalho que tem sido feito. O parque público, que já está em discussão e planeamento há alguns anos, parece estar agora numa fase decisiva, no sentido da sua implantação. O contributo de projetos artísticos participativos nesse (eventual) sucesso tem passado por fazer parte do processo de mobilização dos habitantes e das suas estratégias de visibilidade.

A concluir: os participantes do grupo comunitário – os habitantes do território onde a biblioteca está implantada – integram alguns projetos participativos promovidos ou apoiados pela instituição, mas também reclamam que os projetos tenham um retorno palpável para as suas vidas quotidianas, ou seja, que os projetos culturais e artísticos façam parte de um projeto comum de intervenção no território urbano. Nesse sentido, os impactos da prática participativa poderão extravasar a esfera artística.

Cultural activity is thus seen as capable of engaging people and as being supported by the neighbourhood inhabitants, who take part in it, as long as it stays close to their expectations and claims. And that work has been done. The public park, which has been under discussion and planning for a few years, seems to be at a decisive stage in terms of its implementation. The contribution of participatory art projects to that (likely) success has consisted in being part of the process of getting the inhabitants involved and of its visibility strategies.

In conclusion: the participants in the community group – those who live in the territory where the library is located – take part in some participatory projects promoted or supported by the institution, but also demand that the projects have a tangible return to their everyday lives. In other words, cultural and artistic projects must be included in a common project to intervene in the urban territory. In this way, participatory practice may have an impact beyond the realm of art.

⁹ <https://4crescente.com/blog/>

⁹ <https://4crescente.com/blog/>

BIBLIOGRAFIA

Beck-Domžalska, M. (ed.) (2019). *Cultural statistics (2019 edition)*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union.

Belfiore, E. e Bennett, O. (2010). "Beyond the 'Toolkit Approach': Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making". In *Journal for Cultural Research*, vol. 14: 2. Routledge, pp. 121-142. DOI: 10.1080/14797580903481280.

Belfiore, E. e Gibson, L. (ed.). (2019). *Histories of Cultural Participation, Values and Governance*. Basingstoke: Palgrave.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres e Nova Iorque: Verso.

Bonet, L. e Négrier, E. (2018). "The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts". In *Poetics*, vol. 66, pp. 64-73. DOI: 10.1016/j.poetic.2018.02.006.

Bourdieu, P. (1986). "L'illusion biographique". In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62-63, pp. 69-72.

Carvalho, C. P. (2013). "Biographies for Artistic and Social Intervention". In N. Duxbury, G. C. Moniz e G. Sgueo (ed.), *Rethinking Urban Inclusion: Spaces, Mobilizations, Interventions*. Coimbra: CES, pp. 753-764.

Dewinter, H., Allemeersch, S. e Bradt, L. (2023). "Towards a paradigm shift? The potential of participatory arts practices in a context of post-crisis reconstruction". In *Cultural Trends*, pp. 1-17. DOI: 10.1080/09548963.2023.2165903.

Eurobarómetro (2013). *Special Eurobarometer 399: Cultural access and participation*. Bruxelas: Direção-Geral da Comunicação.

Fradique, T. (2003). *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

Harrison, A. K. (2008). "Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop". In *Sociology Compass*, vol. 2: 6, pp. 1783-1800. DOI: 10.1111/j.1751-9020.2008.00171.x.

Heinich, N. (2010). "Pour en finir avec l' 'illusion biographique' ". In *L'Homme*, vol. 195-196: 3, pp. 421-430. DOI: 10.4000/lhomme.22560.

Jancovich, L. (2017). "The participation myth". In *International Journal of Cultural Policy*, vol. 23: 1, pp. 107-121. DOI: 10.1080/10286632.2015.1027698.

Jancovich, L. e Bianchini, F. (2013). "Problematising participation". In *Cultural Trends*, vol. 22: 2, pp. 63-66. DOI: 10.1080/09548963.2013.783158.

Lahire, B. (2008). "Indivíduos e misturas de géneros: dissonâncias culturais e distinção de si". In *Sociologia: Problemas e Práticas*, vol. 56, pp. 11-36. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/1211>.

Lechelt, E. e Cunningham, M. (2020). "The Politics of Participation in Cultural Policy Making". In *Conjunctions*, vol. 7: 2, pp. 1-12. DOI: 10.7146/tjcp.v7i2.121813.

Miles, A. e Gibson, L. (2016). "Everyday participation and cultural value". *Cultural Trends*, vol. 25: 3, pp. 151-157. DOI: 10.1080/09548963.2016.1204043.

UNESCO (2012). *Measuring Cultural Participation*. Montreal: Instituto de Estatística da UNESCO.

BIBLIOGRAPHY

Beck-Domžalska, M. (ed.) (2019). *Cultural statistics (2019 edition)*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Belfiore, E. and Bennett, O. (2010). "Beyond the 'Toolkit Approach': Arts Impact Evaluation Research and the Realities of Cultural Policy-Making". In *Journal for Cultural Research*, vol. 14: 2. Routledge, pp. 121-142. DOI: 10.1080/14797580903481280.

Belfiore, E. and Gibson, L. (eds.). (2019). *Histories of Cultural Participation, Values and Governance*. Basingstoke: Palgrave.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.

Bonet, L. and Négrier, E. (2018). "The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts". In *Poetics*, vol. 66, pp. 64-73. DOI: 10.1016/j.poetic.2018.02.006.

Bourdieu, P. (1986). "L'illusion biographique". In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62-63, pp. 69-72.

Carvalho, C. P. (2013). "Biographies for Artistic and Social Intervention". In N. Duxbury, G. C. Moniz and G. Sgueo (eds.), *Rethinking Urban Inclusion: Spaces, Mobilizations, Interventions*. Coimbra: CES, pp. 753-764.

Dewinter, H., Allemeersch, S. and Bradt, L. (2023). "Towards a paradigm shift? The potential of participatory arts practices in a context of post-crisis reconstruction". In *Cultural Trends*, pp. 1-17. DOI: 10.1080/09548963.2023.2165903.

Eurobarometer (2013). *Special Eurobarometer 399: Cultural access and participation*. Brussels: Directorate-General for Communication.

Fradique, T. (2003). *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*. Lisbon: Dom Quixote.

Harrison, A. K. (2008). "Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop". In *Sociology Compass*, vol. 2: 6, pp. 1783-1800. DOI: 10.1111/j.1751-9020.2008.00171.x.

Heinich, N. (2010). "Pour en finir avec l' 'illusion biographique' ". In *L'Homme*, vol. 195-196: 3, pp. 421-430. DOI: 10.4000/lhomme.22560.

Jancovich, L. (2017). "The participation myth". In *International Journal of Cultural Policy*, vol. 23: 1, pp. 107-121. DOI: 10.1080/10286632.2015.1027698.

Jancovich, L. and Bianchini, F. (2013). "Problematising participation". In *Cultural Trends*, vol. 22: 2, pp. 63-66. DOI: 10.1080/09548963.2013.783158.

Lahire, B. (2008). "Indivíduos e misturas de géneros: dissonâncias culturais e distinção de si". In *Sociologia: Problemas e Práticas*, vol. 56, pp. 11-36. Available at: <http://hdl.handle.net/10071/1211>.

Lechelt, E. and Cunningham, M. (2020). "The Politics of Participation in Cultural Policy Making". In *Conjunctions*, vol. 7: 2, pp. 1-12. DOI: 10.7146/tjcp.v7i2.121813.

Miles, A. and Gibson, L. (2016). "Everyday participation and cultural value". *Cultural Trends*, vol. 25: 3, pp. 151-157. DOI: 10.1080/09548963.2016.1204043.

UNESCO (2012). *Measuring Cultural Participation*. Montreal: UNESCO Institute for Statistics.

Prática dos comuns como praxis participativa, participação como prática constitucional

Commoning as participatory praxis, participation as constitutional practice

Pascal Gielen (Instituto de Investigação de Artes de Antuérpia, Universidade de Antuérpia, Bélgica / Antwerp Research Institute for the Arts, Antwerp University, Belgium)

PARTICIPAÇÃO INDIVIDUAL E PRIVADA

Em *The New Spirit of Capitalism*, o sociólogo Luc Boltanski e a economista Eve Chiapello integram a revolta do final dos anos 1960 numa crítica dupla (2006). Por um lado, a contestação tem origem na crítica social, principalmente do movimento operário, que luta por mais igualdade. Por outro lado, há aquilo que Boltanski e Chiapello definem como “crítica artística”, principalmente do movimento estudantil, que exige instituições mais democráticas e respeito pela liberdade individual, identidade pessoal e criatividade. Foi provavelmente este último movimento que deu forma a um projeto participativo específico numa lógica cultural: a segunda vaga feminista, o movimento LGBTQ+ e muitos grupos étnicos preconizam, antes de mais, a diversidade cultural e a participação com base em características identitárias. O apelo a uma sociedade multicultural está também em linha com esta “crítica artística”, dado que esta argumentação aponta sobretudo para aspectos culturais e não económicos. Ainda que tais movimentos sejam coletivos por natureza, as suas exigências ainda partem de um dispositivo liberal individualista. Ou seja, exigências de igualdade de direitos para mulheres, pessoas LGBTQ+ ou migrantes dizem sobretudo respeito à igualdade de oportunidades no desenvolvimento individual e pessoal. Essas políticas participativas liberais – e, mais tarde, neoliberais – suprimem mecanismos estruturais e económicos ao centrarem-se em indivíduos e identidades (multi)culturais, de acordo com o filósofo esloveno Slavoj Žižek (1998):

E, assim, o multiculturalismo implica uma distância e/ou respeito eurocentrista condescendente em relação às culturas locais (...), mas, não obstante, [o multiculturalista] mantém esta posição enquanto ponto vazio

INDIVIDUAL AND PRIVATE PARTICIPATION

In *The New Spirit of Capitalism*, sociologist Luc Boltanski and economist Eve Chiapello describe the revolt of the late 1960s as part of a twofold criticism (2006). On the one hand, protest comes from social criticism, which, primarily on the part of the workers' movement, fights for more equality. On the other hand, there is what Boltanski and Chiapello define as “artistic critique”, which, primarily on the part of the students' movement, demands more democratic institutions, respect for individual freedom, personal identity and creativity. It was probably this latter movement that shaped a specific participatory project in a cultural logic: the second feminist wave, the LGBTQ+ movement and many ethnic groups in the first and foremost advocate cultural diversity and participation on the basis of identity characteristics. The plea for a multicultural society is also in line with this “artistic critique”, since this argumentation is mainly aimed at cultural and not economic aspects. Even if such movements are collective in nature, their demands still depart from a liberal individualistic dispositive. That is to say: demands for equal rights for women, LGBTQ+ or migrants primarily concern equal opportunities for individual and personal development. Those liberal – and later neoliberal – participatory politics are suppressing structural and economic mechanisms by focusing on individuals and (multi)cultural identities, according to Slovenian philosopher Slavoj Žižek (1998):

And so, multiculturalism involves a patronizing Eurocentrist distance and/or respect for local cultures (...) but nonetheless he [the multiculturalist – PG] retains this position as the privileged empty point of universality from which one is able to appreciate (and depreciate) properly other particular cul-

privilegiado de universalidade, a partir do qual é possível apreciar (e depreciar) adequadamente outras culturas específicas. O respeito multiculturalista pela especificidade do Outro é precisamente a forma de alguém afirmar a sua superioridade (Žižek 1998: 49 e 52-53).

Vemos o mesmo mecanismo nas configurações adotadas pelas políticas culturais na maioria dos países europeus, que também visam principalmente o desenvolvimento pessoal. Esta perspectiva individual vem-se fortalecendo desde os anos 1970 e a participação cultural, tal como a religião, é cada vez mais vista como uma questão do foro privado. Nesse sentido, a participação é cada vez menos encarada como uma questão pública e política. A viragem pós-modernista dos anos 1980 incentivou a tendência. Claro que se continua a promover a participação cultural, mas a natureza dessa participação é cada vez mais vista como o resultado de uma preferência pessoal de gosto que não se discute, como se costuma dizer, e que, na verdade, não passa de uma questão que diz respeito ao consumidor. Desde o final dos anos 1980 que instituições públicas e financiadas pelo Governo se vêm direcionando cada vez mais para uma lógica de mercado. O discurso cultural e político predominante rapidamente traduz participação em número de visitantes e bilhetes vendidos. As suas políticas passaram a ser políticas de indústrias criativas que se apresentam como democráticas e pragmáticas, mas que internamente usam critérios quantitativos altamente seletivos e, uma vez mais, ferramentas competitivas e orientadas para o indivíduo. A política da indústria criativa preconiza a tolerância e a abertura. De acordo com o geógrafo social Richard Florida, a tolerância é um fator importante na atividade criativa (Florida 2002), mas deixa de existir a partir do momento em que já não está alinhada com a moralidade ocidental de liberdade liberal, individualismo, empreendedorismo cultural e concorrência. O mesmo se aplica ao filtro institucional que começou a alterar a paisagem cultural a partir dos anos 1970. Essa paisagem pode parecer mais multicultural em espaços de exposições e nos palcos enquanto, nos bastidores, permanece estruturalmente monocultural. Isso é visível não apenas na cor de pele branca dominante entre decisores, diretores de museus e curadores de festivais mas também no artista individual dominante e na cultura consumista da classe média branca (ver também Araeen 2001). Talvez não seja coincidência que, em 2008, artistas e outros agentes culturais tenham começado a interferir com essa política consumista. A crise financeira já colocava os protagonistas económicos sob uma luz desfavorável e, ao mesmo tempo, questionava o entrelaçamento crescente entre o mundo

tures. The multiculturalist respect for the Other's specificity is the very form of asserting one's own superiority (Žižek 1998: 49 and 52-53).

We see the same mechanism in cultural policies as they are shaped in most European countries. These too are primarily aimed at individual development. Such an individual perspective has only become stronger since the 1970s, and cultural participation, like religion, is increasingly seen as a private matter. In that sense, participation is less and less seen as a public and political matter. The post-modern turn of the 1980s has encouraged the trend. For sure, cultural participation is still promoted, but the nature of that participation is increasingly seen as the outcome of a personal preference in taste for which there is no accounting, as they say, and which is in fact nothing but a consumer issue. Since the late 1980s, public and government-funded institutions have been more and more directed towards a market logic. The prevailing cultural-political discourse is quick to translate participation into visitor numbers and tickets sold. Their politics shifted towards creative industries policies that present themselves as democratic and pragmatic, but internally they use highly selective quantitative criteria and, again, individually oriented and competitive tools. Creative industry policy does advocate tolerance and openness. According to social geographer Richard Florida, the 'T' of tolerance is one of the important keys to creative activity (Florida 2002), but this tolerance ends as soon as it no longer aligns with Western morality of liberal freedom, individualism, cultural entrepreneurship and competition. The same applies to the institutional filter that started to colour the cultural landscape since the 1970s. This landscape may appear more multicultural in exhibition spaces and on stages, whereas behind the scenes it remains structurally monocultural. It not only shows in the predominant white skin colour of policymakers, museum directors and festival curators, but also the predominant individual artist and in the white middle-class consumer culture (also see Araeen 2001). It is perhaps no coincidence that in 2008 artists and other cultural actors started to tamper with this consumer policy. The financial crisis was already shedding an unfavourable light on the economic protagonists, and at the same time it questioned the growing intertwining of the world of money with that of art and culture (Haiven 2018). The Occupy and Indignados movements that were popping up massively all over the world resulted in a new institutional critique of the cultural domain – the Occupy Museums action, for example. In the wake of these protest movements, cultural organisations started to fundamentally re-think themselves – Teatro Valle

do dinheiro e o da arte e cultura (Haiven 2018). Os movimentos Occupy e Indignados que surgiam maciçamente em todo o mundo levaram a uma nova crítica institucional da esfera cultural – a iniciativa Occupy Museums, por exemplo. Na sequência desses movimentos de contestação, as organizações culturais começaram a repensar-se no essencial – o Teatro Valle, em Roma, e o Ex Asilo Filangieri, em Nápoles, por exemplo. Pareciam anunciar uma nova era para as instituições culturais enquanto organizações que se mostravam capazes de empregar estratégias participativas diferentes.

Constituições de Arte dos Comuns

Desde o início dos anos 2000, várias organizações ligadas à arte começam a analisar seriamente o seu papel e função na sociedade. Por um lado, institutos culturais nacionais tradicionais questionam o seu papel nacional inicial num contexto fortemente globalizado (Gielen 2010). O equilíbrio entre as críticas colonial e pós-colonial em muitos desses institutos só reforça o debate sobre a sua identidade e papel futuros na e para a sociedade. Por outro lado, há um descontentamento crescente com as organizações ligadas à cultura em relação ao papel determinante do capital e do mercado da arte nas suas políticas de aquisições e na programação. Um dos pioneiros nesta matéria na Europa foi o MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), que lançou um novo modelo de museu sob a direção de Manuel Borja-Villel. Entre 2000 e 2008, contra o já mencionado paradigma de individualismo e participação privada, tentou restabelecer o papel constitutivo do museu na esfera pública. O objetivo era chegar a uma leitura alternativa da história da arte moderna ao adquirir trabalhos e organizar exposições de artistas e meios artísticos ignorados pelo discurso prevalecente da modernidade. Além disso, o museu levou a cabo várias tentativas de estabelecer uma relação participativa com a cidade e as suas várias esferas públicas, o que incluiu colocar coletivos de artistas em contacto com movimentos sociais, para determinar a forma como poderiam melhorar a vida urbana por meio de ações civis conjuntas (ver também Mouffe 2013: 71-72). Outras organizações ligadas à cultura tentam abrir as suas instituições seguindo os princípios dos comuns desenvolvidos pelo economista político Massimo De Angelis (2017) e outros. O objetivo aqui, adotando princípios democráticos radicais de inclusão, é permitir que todos tenham acesso a bens culturais e à sua produção, independentemente da classe social, idade, género, crença religiosa e assim por diante. Um exemplo disto é o Ex Asilo Filangieri, um espaço impressionante em Nápoles, onde assembleias semanais determinam a utilização de um edifício cultural emblemático. O

in Rome and Ex Asilo Filangieri in Naples, for example. They seemed to herald a new age for cultural institutions as organisations that proved to be capable of using different participatory strategies.

Commoning Art Constitutions

Since the beginning of the 2000s, various art organisations begin to seriously consider their role and function in society. On the one hand, traditional national cultural institutes question their initial national role within a strongly globalised context (Gielen 2010). Colonial and postcolonial criticism levelled at many of those institutes only strengthens the debate about their future identity and role in and for society. On the other hand, there is growing discontent with cultural organisations about the dominant role of capital and the art market in their own acquisition policy and programming. One of the front runners in Europe in this respect was MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), which launched a new museum model under the directorship of Manuel Borja-Villel. Between 2000 and 2008, against the aforementioned paradigm of individualism and private participation, it attempted to re-establish the constituting role of the museum for the public sphere. The aim was to arrive at an alternative reading of modern art history by acquiring work by and organising exhibitions of artists and art scenes that were being ignored by the prevailing discourse of modernity. In addition, the museum undertook several attempts to establish a participatory relationship with the city and its various public spheres. This included bringing artist collectives in contact with social movements to establish how they could improve urban life through joint civil actions (also see Mouffe 2013: 71-72). Other cultural organisations try to break open their institutions by following the commoning principles as developed by political economist Massimo De Angelis (2017) and others. Here, following radical democratic principles of inclusivity, the aim is to give access to cultural goods and their production to anyone, regardless of social class, age, nationality, gender, religious persuasion and so on. One example of this is the impressive venue Ex Asilo Filangieri, in Naples, where weekly assemblies determine how a landmark cultural building is used. The result of this decision-making structure is that the studios and rehearsal spaces are used by both local carnival clubs and renowned theatre directors. All those who participate in the assembly are allowed to co-determine the organisation's functioning and programming. The Spanish architectural studio Recetas Urbanas takes that commoning participatory principle even further by providing its designs for free on the Internet and by actively inviting those who are not

resultado dessa estrutura de tomada de decisões é que os estúdios e espaços de ensaio são usados tanto por associações de carnaval locais como por encenadores de teatro de renome. Todos os que participam na assembleia têm a possibilidade de definir o funcionamento e a programação da organização em conjunto.

O estúdio de arquitetura espanhol Recetas Urbanas leva esse princípio participativo dos comuns ainda mais longe, disponibilizando os seus projetos arquitetónicos livremente na Internet e convidando ativamente aqueles que ainda não estão representados (por políticos, sindicatos, ONG ou grupos de interesse social organizados) a colaborar nas suas intervenções. Reclusos, pessoas portadoras de deficiência, toxicodependentes, refugiados, ilegais, ciganos e assim por diante, que as democracias liberais representativas negligenciam – não tendo, muitas vezes, voz ou direito de voto literal e legalmente – têm a oportunidade de influir na sociedade ao colaborarem em projetos de construção. Nesse sentido, a prática dos comuns dessas organizações artísticas e criativas, em linha com o filósofo francês Jacques Rancière, é também sempre política: elas dão visibilidade ao que fora invisível até então. De acordo com este filósofo, todo o ato político visa reordenar esse espaço visível comum. Em relação a isto, fala do fundamento comum da arte e da política como “a partilha e (re)distribuição do que pode ser apreendido pelos sentidos” (*partage du sensible*). Este é o momento estético da política, mas também precisamente “o que a arte tem de político”, no sentido em que é capaz de mostrar o que fora negligenciado até então. A arte participativa pode tornar-nos conscientes de vozes que não ouvíamos antes, de emoções e interesses políticos que subitamente adquirem um rosto público (Rancière 2000, Gielen e Lijster 2015).

Constituição

L'Asilo e Recetas são ambos praxis participativas dos comuns e centram-se naquilo ou naqueles que ainda não estão representados, naqueles que estão no fundo da hierarquia económica ou têm muito pouco poder de decisão. É por isso que se pode dizer que as suas práticas são constitutivas e que as suas organizações são constituições em vez de instituições. Têm em comum estarem a tentar proporcionar um chão mais firme àquilo ou àqueles que ainda não o têm, àqueles cujas vozes não são verdadeiramente ouvidas ou àqueles que ainda não estão representados. Em neerlandês, a palavra para “constituição” é *grondwet* (literalmente “lei do chão”), contendo o prefixo *grond* (chão, solo, fundo, base). O facto de esta operação ser realizada por meio de processos de tomada de decisão em comum também sustenta a escolha da palavra

*yet being represented (by politicians, unions, NGOs or organised social interest groups) to collaborate in their interventions. Prisoners, people with disabilities, drug addicts, refugees, illegals, Roma, and so on, who are neglected by representative liberal democracies – often having literally and legally no voice or right to vote – are given the opportunity to have an impact on society by collaborating in building projects. In that sense, the commoning practice of these artistic and creative organisations, in line with French philosopher Jacques Rancière, is always also political: they render visible what has until then been invisible. According to this philosopher, every political act aims at rearranging that communal visible space. In relation to this he speaks of the common basis of art and politics as “the sharing and (re)distribution of what can be perceived with the senses” (*partage du sensible*). This is the aesthetic moment of politics, but also precisely the “political of art”, in that it is capable of showing what had been neglected until then. Participatory art can make us aware of voices that we did not hear before, of political emotions and interests that suddenly acquire a public face (Rancière 2000, Gielen and Lijster 2015).*

Constitution

*L'Asilo and Recetas, both commoning participatory praxes, focus on that which is, or those who are not yet being represented; those who are at the bottom of the economic ladder or have very little decision-making power. That's why their practices can be called constitutive and their organisations can be called constitutions instead of institutions. They have in common the fact that they are trying to provide firmer ground to that or those who do not yet have it, to those whose voices are not really heard, or those who are not yet represented. In Dutch, the word for “constitution” is *grondwet* (literally “ground law”), containing the prefix *grond* (ground, soil, bottom, base). The fact that this operation is done through communal decision-making processes also supports the choice for the term “constitution”. The prefix “con” is a reminder of its collective character. Finally, l'Asilo and Recetas Urbanas operate in a civil domain between market and state, which is legally very little regulated so far. Commoning art organisations therefore frequently find themselves in the same position as the founding fathers of the constitution. In *On Revolution*, philosopher Hannah Arendt defines their position clearly:*

... those who get together to constitute a new government are themselves unconstitutional, that is, they have no authority to do what they have set out to achieve. The vicious circle in legislating is present not in ordinary lawmak-

“constituição”. O prefixo “con” serve para lembrar a sua natureza coletiva. Por fim, l'Asilo e Recetas Urbanas atuam numa esfera civil entre o mercado e o Estado que, até agora, foi muito pouco regulada de um ponto de vista legal. As organizações ligadas à arte dos comuns encontram-se, portanto, frequentemente na mesma posição dos pais fundadores da constituição, que a filósofa Hannah Arendt define claramente em *On Revolution*:

... os que se juntam para constituir um novo governo são eles próprios inconstitucionais, ou seja, não têm autoridade para fazer aquilo que se propõem alcançar. O círculo vicioso ao legislar encontra-se não na criação de leis comuns, mas no estabelecimento da lei fundamental, a lei do país ou a constituição, que, daí em diante, se presume encarnar a “lei maior” da qual, em última instância, deriva a autoridade de todas as leis (Arendt 1990: 183-84).

É interessante mencionar, neste contexto, que o Recetas Urbanas apelida o seu campo de ação de “a-legal” e que o Ex Asilo Filangieri elaborou a sua própria Declaração de Uso Urbano, Cívico e Coletivo para a gestão em comum do seu espaço em Nápoles. Essa declaração foi, mais tarde, adotada pela autoridade municipal e conseqüentemente também passou a ser aplicável a outras iniciativas civis. Além disso, tanto Recetas Urbanas como l'Asilo invocam-se frequentemente na constituição nacional para defender e legitimar as suas atividades e autorregulação (De Tullio 2018: 299-312). Afinal de contas, muitas constituições nacionais já asseguram princípios comuns como o uso democrático de e acesso livre a bens e serviços comunitários básicos (tais como educação, cultura, trabalho e cuidados de saúde), inclusão, igualdade e o direito ao autogoverno. Na maioria dos casos, as constituições foram redigidas por pessoas que outrora lutaram por princípios comuns como governo autónomo, igualdade e solidariedade mútua para os povos, nesses casos, dos estados-nação. As constituições de arte dos comuns, no entanto, não se centram exclusivamente na monocultura de uma comunidade nacional. E, contrariamente às minorias feminista, LGBTQ+, migrante ou étnica, também não se baseiam em políticas identitárias para o reconhecimento da sua comunidade. Além disso, ao contrário do multiculturalismo, as práticas dos comuns não permitem que o reconhecimento de uma identidade única determine o uso dos e acesso coletivo aos comuns. As práticas participativas dos comuns centram-se principalmente no uso democrático coletivo de todos e, como tal, abordam assuntos ou pessoas com pouco ou nenhum acesso aos comuns. Nesse sentido, a arte dos comuns é radicalmente diferente dessa outra

ing, but in laying down the fundamental law, the law of the land or the constitution which, from then on, is supposed to incarnate the ‘higher law’ from which all laws ultimately derive their authority (Arendt 1990: 183-84)

*It's interesting to mention in this context that Recetas Urbanas calls its field of operation “a-legal” and Ex Asilo Filangieri produced its own Declaration of Urban, Civic and Collective Use for the communal running of its venue in Naples. This declaration was later adopted by the city authority, and thereby also became applicable to other civil initiatives. In addition, both Recetas Urbanas and l'Asilo often rely on the national constitution to defend and legitimise their activities and self-regulation (De Tullio 2018: 299-312). After all, many national constitutions already guarantee common principles such as the democratic use of and free access to basic community goods and services (such as education, culture, work, healthcare), inclusivity, equality, and the right to self-governance. Constitutions were, in most cases, drawn up by people who once fought for common principles themselves, such as autonomous government, equality and mutual solidarity for the people of, in those cases, nation states. Commoning art constitutions, however, do not focus exclusively on a national community's own monoculture. And unlike feminist, LGBTQ+, migrant or ethnic minorities, they also do not rely on identity politics for the recognition of their community. Furthermore, unlike multiculturalism, commoning practices do not let the recognition of a unique identity determine the collective use of and access to the commons. Commoning participatory practices focus primarily on the collective democratic use by everyone, and therefore address issues or those with little or no access to the commons. In that sense, commoning art differs fundamentally from that other well-known participatory art practice: community art (Otte and Gielen 2018). In his book *Common Ground*, social-political philosopher Jeremy Gilbert clearly illustrates this distinction with regard to classic identity politics:*

What is particularly useful about the idea of the commons as distinct from the idea of community is that it does not depend upon any presumption that the participants in a commons will be bound together by shared identity or a homogeneous culture. Rather, they will be related primarily by their shared interest in defending or producing a set of common resources, and this shared interest is likely to be the basis for an egalitarian and potentially democratic set of social relationships (Gilbert 2014: 165).

Gender, sexual orientation, ethnic background or



Fórum de Abertura em Évora. Janeiro de 2022.
Opening Forum in Évora. January of 2022.
© Nuno Direitinho

prática artística participativa célebre: a arte comunitária (Otte e Gielen 2018). No seu livro *Common Ground*, o filósofo sociopolítico Jeremy Gilbert exemplifica claramente esta distinção em relação à política identitária clássica:

O que é particularmente útil na ideia dos comuns, distinguindo-a da ideia de comunidade, é não depender de qualquer presunção de que os envolvidos em comuns ficarão unidos por uma identidade partilhada ou por uma cultura homogénea. Ao invés, relacionar-se-ão principalmente pelo interesse que partilham em defender ou criar um conjunto de recursos comuns e esse interesse que partilham será provavelmente a base de um conjunto igualitário e potencialmente democrático de relações sociais (Gilbert 2014: 165).

Assim, género, orientação sexual, origem étnica ou nacionalidade não são essencialmente relevantes para as práticas participativas dos comuns. O uso muitas vezes politicamente correto de políticas identitárias é abandonado nessas práticas, de modo a, de acordo com um princípio radical de igualdade e inclusão, haver uma ênfase naquilo ou naqueles que ainda não estão representados, quer diga respeito a artefactos ou pessoas, plantas ou animais, mulheres ou homens, alóctones ou autóctones, “legais” ou ilegais, precários ou proletários, saudáveis ou portadores de deficiência, heterossexuais, homossexuais ou transgénero. A atividade principal das constituições de arte dos comuns é explorar uma e outra vez o fundo e as margens da sua própria esfera. Esse é, pelo menos, o princípio, porque, como referido alhures, as organizações dos comuns também podem cair na armadilha da exclusividade, ao reservarem o controlo comum para uma comunidade fechada e homogénea de cidadãos (Gielen 2018). Todavia, uma vez que os comuns culturais são frequentemente bens imateriais que dificilmente se podem retirar e têm um grau reduzido de exclusão (tais como a linguagem, códigos, afetos, conhecimento, experiências artísticas), o seu uso por uma pessoa dificilmente exclui o seu uso por qualquer outra (Hess e Ostrom 2007, De Angelis 2017). O filósofo Alain Badiou acrescenta: “Temos de sublinhar que todos criam e fazem-no sempre para todos. A arte é para as massas e, se não for, deveríamos certificar-nos de que é, voilà”. (Badiou 2012: 56).

Liberdade artística coletiva

Nas democracias, as instituições culturais públicas como os museus ou as bibliotecas municipais ou nacionais estavam encarregues de contrariar a subtração, mostrando obras que não pertencem a

nationality therefore are primarily not relevant to commoning participatory practices. The often politically correct use of identity politics is left behind in those practices in order to – according to a radical equality and inclusivity principle – focus on what or who is not represented yet, whether this concerns artefacts or people, plants or animals, women or men, allochthones or autochthones, “legals” or illegals, precariat or proletariat, the healthy or disabled, heterosexuals, homosexuals or transgenders. The basic activity of commoning art constitutions is that of time and again exploring the bottom and the margins of their own domain. That at least is the principle, because, as mentioned elsewhere, commoning organisations can also fall into the pitfall of exclusivity by reserving their communal control for a closed and homogeneous community of commoners (Gielen 2018). However, as cultural commons often consist of hardly retractable immaterial goods that have a low degree of excludability – such as language, codes, affects, knowledge, artistic experiences – their use by one person hardly excludes their use by someone else (Hess and Ostrom 2007, DeAngelis 2017). Philosopher Alain Badiou adds: “We must emphasise that everybody creates and always does so for everybody. Art is for the masses and if it’s not, we should make sure that it is, voilà.” (Badiou 2012: 56).

Collective artistic freedom

In democracies, public cultural institutions such as municipal or national museums or libraries were charged with countering subtractability by showing artworks outside of private collections and making books accessible for everyone (Michaels 2011). However, because of the dominant speculative market, more and more cultural assets have become exclusive. Even if they don’t have financial thresholds, public art institutions still often raise symbolic barriers (such as exclusive bourgeois, middle-class or European codes of behaviour) causing the cultural commons to become or remain enclosed (Bourdieu 1990). Besides, the growing creative industries and cities market causes the diversity of cultural expressions to decrease. Commoning practices, by contrast, try to oppose such enclosures and homogenisation of the cultural commons. Only by making, time and again, a radical, democratic grassroots move towards suppressed histories, undervalued professionals, social minorities or repressed cultural practices can commoning practices go beyond the exclusive individualism, monoculture and identity politics. Such a move does not happen without a struggle. To free up space for those who have no voice yet often requires hard struggles and debates, like those held in assemblies and other places. While

coleções particulares e tornando os livros acessíveis a todos (Michaels 2011). Todavia, por causa do mercado especulativo dominante, cada vez mais bens culturais tornaram-se exclusivos. Mesmo não tendo limites financeiros, as instituições públicas ligadas à arte continuam a erguer barreiras simbólicas com frequência (tais como códigos de comportamento exclusivos burgueses, de classe média ou europeus), levando a que os comuns culturais passem a estar ou permaneçam confinados (Bourdieu 1990). Por outro lado, o mercado em expansão das indústrias criativas e das cidades leva a uma diminuição da diversidade de manifestações culturais. As práticas dos comuns, em contrapartida, procuram opor-se a essa clausura e homogeneização dos comuns culturais. As práticas dos comuns só podem superar o individualismo exclusivo, a monocultura e as políticas identitárias voltando-se repetidamente, de forma popular, democrática e radical, para as histórias suprimidas, os profissionais subvalorizados, as minorias sociais ou as práticas culturais reprimidas.

Um tal movimento não acontece sem luta. Libertar espaço, uma e outra vez, para aqueles que ainda não têm voz exige frequentemente lutas e debates duros, como os que têm lugar em assembleias e noutros locais. Embora, numa monocultura, haja um consenso acerca do cânone e do gosto cultural, esse consenso tem de ser constantemente sujeito a nova discussão e decidido por via da dissensão. Afinal de contas, as práticas participativas são movidas por tensões permanentes em que se podem questionar novamente os valores culturais a qualquer momento. Cada recém-chegado a uma assembleia como a de l’Asilo pode quebrar o consenso a que se chegara. No entanto, esta abertura permanente também gera imensa liberdade, uma vez que pode abrir a natureza sufocante das instituições repetidamente. Esta abertura não remete para a liberdade de escolha individual e muitas vezes não comprometida que referi antes, mas antes para o direito de lutar pela liberdade (de expressão e de prática artística). Nesse sentido, não se trata de uma liberdade individual, mas antes de uma liberdade alcançada coletivamente e responsável. Opondo-se ao dispositivo de liberdade individual burguesa no seio de uma cultura nacional e à liberdade de escolha concorrencial liberal no mercado das indústrias criativas, as práticas dos comuns oferecem um dispositivo de liberdade alternativo, sobretudo o de uma liberdade pela qual o coletivo é responsável. Num sistema de constituintes, a possibilidade de novas manifestações artísticas e práticas culturais não depende da escolha pessoal de um determinado curador ou programador nem da preferência de quem consome cultura. Depende, sim, da capacidade de persuasão do artista e/ou da obra de arte no processo de deliberação da assembleia. Os que conseguem obter a sua liber-

in a monoculture there is consensus about the canon and cultural taste, this consensus has to be constantly re-discussed and decided upon through dissensus. After all, participatory practices are driven by permanent tensions in which cultural values may be questioned again at any moment. Each newcomer who enters the assembly, as in l’Asilo, can break the consensus previously reached. This permanent openness does however also generate enormous freedom, as it can break open the suffocating nature of institutions time and again. This openness does not refer to the individual and often noncommittal freedom of choice mentioned earlier, but rather to the right of fighting for one’s freedom (of expression and artistic practice). In that sense, it is not an individual freedom, but rather a collectively gained, responsible freedom. Against the dispositive of bourgeois individual freedom within a national culture and the liberal competitive freedom of choice in the creative industries market, commoning practices provide an alternative dispositive of freedom, especially that of a freedom for which the collective is responsible. Within a constituent system, the opportunity for new artistic expression and cultural practices does not depend on the personal choice of a particular curator or programmer, nor on the preference of the cultural consumer. It does depend on the persuasive power of the artist and/or the artwork within the deliberative process of the assembly. Those who succeed to gain their freedom through struggle in the assembly immediately have public support or a base in society, because this freedom was gained expressly in a collective decision-making process. In short, in commoning participatory practices, freedom takes a completely different form with collective responsibility in which the artificial opposition between individual freedom and collective determinism is dissolved, since art-making (including deciding what art is and isn’t) becomes part of a participatory process.

THE PARTICIPATORY PROJECT

From research and theory, I may conclude that the participatory project in fact rests on a system with at least two pillars: representation and deliberation (Held 2006, Gielen 2011). While representation intended to make the voice of the majority heard through traditional political institutions and elections, deliberation aimed at empowering citizens through education, culture and media. However, by making education and culture more and more exclusive (for example, by privatising education, raising enrolment fees and cutting down on the study grant system, and by privatising and monopolising both cultural institutions and the media), this second pillar is being undermined. Relying on the first pillar, many governments still call themselves democratic

dade lutando na assembleia têm imediatamente apoio público ou uma base na sociedade, porque essa liberdade foi obtida explicitamente num processo de tomada de decisão coletivo. Em suma, nas práticas participativas dos comuns, a liberdade é completamente diferente, com responsabilidade coletiva em que a oposição artificial entre liberdade individual e determinismo coletivo desaparece, visto que fazer arte (incluindo decidir o que é e não é arte) passa a integrar o processo participativo.

O PROJETO PARTICIPATIVO

Com base na pesquisa e na teoria, posso concluir que o projeto participativo assenta efetivamente num sistema com, no mínimo, dois pilares: representação e deliberação (Held 2006, Gielen 2011). Enquanto a representação pretendia fazer ouvir a voz da maioria por meio de instituições e eleições políticas tradicionais, a deliberação almejava capacitar os cidadãos através da educação, cultura e meios de comunicação social. Todavia, ao tornar a educação e a cultura cada vez mais exclusivas (por exemplo, privatizando a educação, aumentando as propinas e cortando no sistema de bolsas de estudo e privatizando e monopolizando tanto as instituições culturais como os meios de comunicação social), este segundo pilar está a ser comprometido. Apoiando-se no primeiro pilar, muitos governos continuam a intitular-se democráticos enquanto corrompem sistematicamente o projeto democrático pelo despojamento do segundo pilar. Observa-se um desenvolvimento semelhante na questão da migração. Alinhadas com o multiculturalismo, as instituições tradicionais ligadas à cultura consideram muitas vezes suficiente “representar” outras culturas, por vezes apenas com base em números e quotas. Ao contrário de tais medidas politicamente corretas, em que os artistas são frequentemente usados como desculpa, por alegadamente representarem uma determinada identidade cultural, as práticas dos comuns visam a emancipação de todos os que são considerados “inferiores” ou oprimidos de um ponto de vista social, económico, cultural ou ecológico. Portanto, a questão é não equiparar culturas e tratá-las igualmente só porque são diferentes. Pelo contrário, as práticas participativas dos comuns (re)politizam a realidade social através de culturas emancipadoras. Estas culturas retêm as diferenças culturais ao reconciliá-las com a solidariedade entre sujeitos muito heterogêneos ou uma denominada *heterodoxia*. Não são culturas que precisam de ser emancipadas, antes culturas que emancipam ao desenvolverem constantemente ferramentas democratizantes e fazerem experiências com elas, tal como nos processos deliberativos mencionados acima em assembleias e trocas entre pares. Por outro lado, a desigualdade existente no interior destas

while at the same time they systematically erode the democratic project through the deprivation of the second pillar. A similar development can be seen today with regard to the migration issue. In line with multiculturalism, traditional cultural institutions often find it sufficient to “represent” other cultures, sometimes purely on the basis of figures and quota. Unlike such politically correct policies, in which artists are often used as an excuse, because they supposedly represent a certain cultural identity, commoning practices aim for the emancipation of all those who are socially, economically, culturally, or ecologically “less” or oppressed. The point is therefore not to equate cultures and treat them equally, simply because they are different. By contrast, commoning participatory practices (re)politicise social reality through emancipating cultures. These are cultures that retain the cultural differences by reconciling them with solidarity between very heterogeneous subjects or a so-called heterodoxy. These are not cultures that need to be emancipated, but cultures that emancipate by constantly developing democratising tools and experimenting with them, like in the aforementioned deliberative processes in assemblies and peer-to-peer exchanges. Otherwise, the existing inequality within these cultures (including the “own” culture) remains in place. Present-day neoliberal politics covers up such structural power relations by pouring a multicultural sauce over it, thereby depoliticising inequality through culturalization. Read: political power relations are translated and neutralised in a cultural diversity façade. Colours and other diversities are visually represented, while there is a lack of power to make real structural changes.

Traditional art institutions may have been the champions of a participatory culture since the nineteenth century. Social-democratic regimes, in any case, relied on institutions to translate their political ideal to reality through the second pillar of democracy. Organisations of modern and contemporary art, for example, have generated and are still generating an unprecedented openness to other, deviating ideas and most singular cultural practices. According to the doxa of modern art, only those who come up with something that is authentic, radical and transgressive can become professional artists (Heinich 1995). In other words, the art world is open to ambiguity and to that which is always otherwise possible. However, this openness to otherness was mainly limited to an exclusive white bourgeois culture in the national monoculture. Today, it is a wealthy middle-class culture that takes what is otherwise possible no further than the multicultural representation outlined above (Araeen 2002: 15-30). Commoning art constitutions now follow in this emancipating cultural tradition as well, but they radically apply this deliberative character to the collective organisational structure. That means that they

culturas (incluindo a cultura “própria”) mantém-se. A política neoliberal atual oculta relações de poder estruturais desse tipo, cobrindo-as de molho multicultural, desse modo despolitizando a desigualdade por via da culturalização. Leia-se: relações de poder políticas são convertidas e neutralizadas numa fachada de diversidade cultural. Representa-se visualmente as cores e outras diversidades ao mesmo tempo que não existe poder para fazer mudanças estruturais efetivas.

As instituições tradicionais ligadas à arte podem ter sido as paladinas de uma cultura participativa desde o século XIX. Seja como for, os regimes sociais-democratas apoiaram-se em instituições para transpor o seu ideal político para a realidade através do segundo pilar da democracia. As organizações ligadas à arte moderna e contemporânea, por exemplo, suscitaram e continuam a suscitar uma abertura sem precedentes a outras ideias desviantes e práticas culturais muito singulares. De acordo com a crença comum da arte moderna, só se pode tornar artista profissional quem inventar algo autêntico, radical e transgressor (Heinich 1995). Por outras palavras, o mundo da arte está aberto à ambiguidade e à aquilo que, de outro modo, é sempre possível. Todavia, essa abertura à alteridade limitou-se sobretudo a uma cultura burguesa branca exclusiva na monocultura nacional. Hoje, é uma cultura de classe média abastada que não leva o que é possível de outro modo além da representação multicultural delineada acima (Araeen 2002: 15-30). As constituições de arte dos comuns também seguem, agora, esta tradição cultural emancipadora, mas aplicam este carácter deliberativo de forma radical à estrutura organizacional coletiva. Isso significa que tentam integrar a referida crítica social e artística de Boltanski e Chiapello numa empreitada estrutural. A participação tem de ser mais do que representação, significa também participar em estruturas organizacionais e relações de poder. Por outras palavras, não chega diversificar a participação para levar a cabo uma verdadeira mudança. A participação no processo de tomada de decisão precisa de fazer parte dos projetos artísticos participativos. Para eventuais novos participantes, significa que não são apenas gentilmente convidados a jogar o jogo cultural *connosco*. Uma praxis constitucional dos comuns implica também que eles podem mudar as regras do jogo cultural que estávamos habituados a jogar.

try to integrate the mentioned social and artistic critique of Boltanski and Chiapello in one structural endeavour. Participation needs to be more than representation, it means also participation in organisational structures and power relationships. In other words, to make a real change by diversifying participation is not enough; also the participation in the decision-making process also needs to be part of participatory art projects. For potential new participants, it means that they are not only kindly invited to play the cultural game with us. A commoning constitutional praxis means also that they can change the rules of the cultural game we were used to play.

BIBLIOGRAFIA

- Araeen, R. (2001). "What's Wrong with Multiculturalism?". In M. Muukonen (ed.), *Under (De) construction: Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts*. NIFCA: Helsinki, pp. 15-30.
- Arendt, H. (1963). *On Revolution*. Penguin Books: Londres.
- Boltanski, L. e Chiapello, E. (2006). *The New Spirit of Capitalism*. Verso: Londres e Nova Iorque.
- Bourdieu, P., Darbel, A. e Schnapper, D. (1990 [1969]). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Polity: Cambridge.
- De Tullio, M.F. (2018). "Commons towards New Participatory Institutions: The Neapolitan Experience". In N. Dockx e P. Gielen (ed.), *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Valiz: Amsterdão, pp. 299-313.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books: Nova Iorque.
- Gielen, P. (2010). "The Art Institution in a Globalizing World". In *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 41: 4, pp. 451-468.
- Gielen, P. (2011). "The Art of Democracy". In *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 3, pp. 4-12.
- Gielen, P. (2013). "Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the 'Contemporary'". In P. Gielen (ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdão, pp. 11-34.
- Gielen, P. (2018). "Safeguarding Creativity: An Artistic Biotope and its Institutional Insecurities in a Global Market-Orientated Europe". In Y. Watanaby (ed.), *Handbook of Cultural Security*. Edward Elgar: Cheltenham, pp. 398-415.
- Gilbert, J. (2014). *Common Ground: Democracy and Collectivity in an Age of Individualism*. Pluto Press: Londres.
- Haiven, M. (2018). *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization*. Pluto Press: Londres.
- Heinich, N. (1995). *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Klincksieck: Paris.
- Held, D. (2006). *Models of Democracy*. Polity Press: Cambridge.
- Hess, C. e Ostrom, E. (ed.) (2011). *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*. The MIT Press: Cambridge e Londres.
- Michaels, F.S. (2011). *Monoculture: How One Story is Changing Everything*. Red Clover Press: Vancouver.
- Mouffe, C. (2013). "Institutions as Sites of Agonistic Intervention". In P. Gielen (ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdão, pp. 63-76.
- Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otte, H. e Gielen, P. (2018). "When Politics Becomes Unavoidable: From Community Art to Commoning Art". In N. Dockx e P. Gielen (ed.), *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Valiz: Amsterdão, pp. 269-281.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La fabrique éditions: Paris.
- Žižek, S. (1998). *Pleidooi voor intolerantie*. Boom: Amsterdão.

BIBLIOGRAPHY

- Araeen, R. (2001). "What's Wrong with Multiculturalism?". In M. Muukonen (ed.), *Under (De) construction: Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts*. NIFCA: Helsinki, pp. 15-30.
- Arendt, H. (1963). *On Revolution*. Penguin Books: London.
- Boltanski, L. and Chiapello, E. (2006). *The New Spirit of Capitalism*. Verso: London and New York.
- Bourdieu, P., Darbel, A. and Schnapper, D. (1990 [1969]). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Polity: Cambridge.
- De Tullio, M.F. (2018). "Commons towards New Participatory Institutions: The Neapolitan Experience". In N. Dockx and P. Gielen (eds.), *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Valiz: Amsterdam, pp. 299-313.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books: New York.
- Gielen, P. (2010). "The Art Institution in a Globalizing World". In *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 41: 4, pp. 451-468.
- Gielen, P. (2011). "The Art of Democracy". In *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 3, pp. 4-12.
- Gielen, P. (2013). "Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the 'Contemporary'". In P. Gielen (ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam, pp. 11-34.
- Gielen, P. (2018). "Safeguarding Creativity: An Artistic Biotope and its Institutional Insecurities in a Global Market-Orientated Europe". In Y. Watanaby (ed.), *Handbook of Cultural Security*. Edward Elgar: Cheltenham, pp. 398-415.
- Gilbert, J. (2014). *Common Ground: Democracy and Collectivity in an Age of Individualism*. Pluto Press: London.
- Haiven, M. (2018). *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization*. Pluto Press: London.
- Heinich, N. (1995). *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Klincksieck: Paris.
- Held, D. (2006). *Models of Democracy*. Polity Press: Cambridge.
- Hess, C. and Ostrom, E. (eds.) (2011). *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*. The MIT Press: Cambridge and London.
- Michaels, F.S. (2011). *Monoculture: How One Story is Changing Everything*. Red Clover Press: Vancouver.
- Mouffe, C. (2013). "Institutions as Sites of Agonistic Intervention". In P. Gielen (ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Valiz: Amsterdam, pp. 63-76.
- Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otte, H. and Gielen, P. (2018). "When Politics Becomes Unavoidable: From Community Art to Commoning Art". In N. Dockx and P. Gielen (eds.), *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Valiz: Amsterdam, pp. 269-281.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La fabrique éditions: Paris.
- Žižek, S. (1998). *Pleidooi voor intolerantie*. Boom: Amsterdam.



Reunião de objetos produzidos pelos participantes durante o processo.
Residência artística em Évora. Março de 2022.
Gathering of objects produced by the participants during the process.
Artistic residency in Évora. March of 2022.
© Margarida Macedo Basto

CRISTINA PRATAS CRUZEIRO

Investigadora auxiliar no Instituto de História da Arte, Universidade NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST). Concluiu o doutoramento em 2014 na especialidade de Ciências da Arte (Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa) e, entre 2017 e 2022, desenvolveu o projeto de pós-doutoramento intitulado *Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte*, no IHA-NOVA FCSH/IN2PAST. O doutoramento e o pós-doutoramento foram financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). A sua investigação centra-se na relação das práticas artísticas com a sociedade em diferentes perspetivas, com especial enfoque na articulação com a política.

Assistant professor at the Art History Institute of the NOVA University of Lisbon (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST). Has a doctorate in art sciences from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (2014). Developed a postdoctorate project at IHA-NOVA FCSH/IN2PAST between 2017 and 2022 titled Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte. Both her doctorate and postdoctorate were supported by the Foundation for Science and Technology (FCT). Her research focuses on the way artistic practices relate to society from different perspectives, paying special attention to the connection to politics.

CLÁUDIA MADEIRA

Professora auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH) e investigadora integrada no Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA) onde é vice-coordenadora da linha de investigação Performance & Cognição. Realizou um pós-doutoramento intitulado *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-2012) e doutoramento em sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS). É autora dos livros *Arte da Performance Made in Portugal* (ICNOVA 2020), *Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?* (Mundos Sociais, 2010) e *Novos Notáveis: Os Programadores Culturais* (Celta, 2002). Escreveu vários artigos sobre novas formas de hibridismo, performance e performatividade e participação nas artes. Leciona no Departamento de Ciências da Comunicação na NOVA FCSH, dando aulas de Teorias do Drama e do Espetáculo na licenciatura e *Metamorfoses do Espetáculo e Programação de Artes Cénicas nos mestrados de Artes Cénicas e Ciências da Comunicação – especialidade de Comunicação e Artes*.

Assistant professor at the Faculty of Social Sciences and Humanities of the NOVA University of Lisbon (NOVA FCSH), and full member of the NOVA Institute of Communication (ICNOVA), where she is deputy coordinator of the Performance & Cognition line of research. Has a postdoctorate degree titled Social Art. Performing Art? (2009-2012) and a doctorate in sociology about hybridism in performing arts in Portugal (2007) from the Institute of Social Sciences of the University of Lisbon. Wrote the books Arte da Performance, made in Portugal (ICNOVA, 2020), Híbrido – Do Mito ao Paradigma Invasor? (Mundos Sociais, 2010) and Novos Notáveis: Os Programadores Culturais (Celta, 2002), and several articles on new forms of hybridism, performance, and performativity and participation in the arts. Professor at the Department of Communication Sciences of NOVA FCSH, teaching theories of drama and performance in the scope of the undergraduate course, and metamorphosis of the performance as well as scenic arts programming in the scope of the master's degrees in scenic arts and in communication sciences (communication and arts branch).

BRUNO MARQUES

Investigador contratado no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, onde atualmente é membro da direção e coordena o grupo CAST – Contemporary Art Studies e o cluster Photography and Film Studies. Integra a equipa docente do I Curso de Pós-Graduação em Sexualidade Humana da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa (FMUL). Autor dos livros *Cartas fora do Baralho: os retratos imaginados de Costa Pinheiro* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Coordenou os volumes *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmento* (2012) e *Arte & Erotismo* (2012). Assinou vários artigos em revistas académicas internacionais. Atualmente é investigador principal do projeto “Confissões de género. Autorretratos de artistas e escritoras portuguesas no pós-25 de Abril”. A sua investigação explora tópicos como os das políticas da identidade, retrato e autorrepresentação na arte contemporânea numa perspetiva feminista, queer e pós-colonial.

Contracted researcher at the Art History Institute, School of Social Sciences and Humanities, NOVA University of Lisbon (NOVA FCSH), where he is currently a member of the board and coordinates the CAST (Contemporary Art Studies) group and the photography and film studies cluster. Teaches in the scope of the first post-graduate course on human sexuality at the Faculty of Medicine of the University of Lisbon. Wrote the books Cartas fora do Baralho. Os retratos imaginados de Costa Pinheiro (2020) and Mulheres do Século XVIII. Os Retratos (2006), coordinated Portrait Talks (2023), Sobre Julião Sarmento (2012) and Arte & Erotismo (2012), and published several articles in international academic magazines. Is the principal researcher of the project “Confissões de género. Autorretratos de artistas e escritoras portuguesas no pós-25 de Abril”. His research explores topics such as identity and portrait policies, as well as self-representation in contemporary art from a feminist, queer and post-colonial perspective.

DAGNY STUEDAHL

Investigadora sénior da InterMedia, Faculdade de Educação da Universidade de Oslo e professora da Universidade Norueguesa de Ciências da Vida. A sua formação base é em etnologia. Na última década, tem trabalhado em pesquisas no âmbito da participação digital em museus. Trabalha com pesquisa colaborativa, codesign e design participativo em museus, centros de ciência e património. As suas principais publicações são na área do codesign e das redes sociais como recurso para envolver comunidades e jovens na inovação em museus. Está atualmente envolvida no projeto EXPAND com foco em design e interação em centros de ciências. Lidera o Nordic Network Culture Kick, focado na forma como o design pode funcionar enquanto ponte na triangulação de conhecimento entre pesquisa, inovação e educação. O seu foco atual de investigação está no estudo da forma como os processos e dinâmicas socioculturais podem ser inscritos em métodos de participação e codesign no campo do património.

Senior researcher at InterMedia, Faculty of Education of the University of Oslo, and professor at the Norwegian University of Life Sciences. Basic training in ethnology. Has worked in researches in the scope of digital participation in museums for the last decade. Works with collaborative research, co-design and participatory design in museums, science centres and patrimony. Mainly publishes in the field of co-design and social networks as a resource to involve communities and youngsters in museum innovation. Is currently involved in the project EXPAND, focusing on design and on the interaction between science centres. Heads the Nordic Network Culture Kick, which focuses on the way in which design can act as a bridge in the knowledge triangle comprising research, innovation and education. Her current research focuses on examining the way in which social and cultural processes and dynamics can be entered into participation and co-design methods in the field of patrimony.

RUI TELMO GOMES

Doutorado em sociologia (2013, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa) e investigador integrado do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-ISCTE). Recentemente, tem desenvolvido e participado em diferentes projetos de investigação nos domínios da sociologia da arte e cultura, privilegiando temas como: arte comunitária e associativismo juvenil, processos artísticos participativos, novas profissões artísticas e do setor criativo: políticas culturais para as artes; práticas e consumos culturais. É membro da secção temática Arte, Cultura e Comunicação da Associação Portuguesa de Sociologia (APS) e da rede RN02 – Sociologia das Artes da Associação Europeia de Sociologia (ESA). Integrou a equipa de investigação do Observatório das Atividades Culturais enquanto coordenador de projetos, editor da revista OBS e membro da direção (1996-2013); integra a equipa do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC). Publicou recentemente o capítulo “Participação artística e capitais culturais” no volume *Práticas Culturais dos Portugueses*, coordenado por José Machado Pais e editado pela Fundação Gulbenkian.

Has a PhD in sociology (2013, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa) and is presently an integrated researcher at the Centre for Research and Studies in Sociology (CIES-ISCTE). Moving between the broad fields of sociology of the arts, culture and youth cultures, his current research focuses on participatory arts, youth cultural participation, professional careers in the artistic and creative sector, cultural policies for the arts, cultural practices and participation. Member of the thematic section Art, Culture and Communication of the Portuguese Association of Sociology (APS) and of the RN02 network - Sociology of the Arts of the European Association of Sociology (ESA). Was a member of the research team at the Cultural Activities Observatory as project coordinator, editor of the OBS magazine and board member (1996-2013); member of the Portuguese Observatory of Cultural Activities (OPAC) team. Recently published the chapter “Artistic participation and cultural capital” in the volume Cultural Participation in Portugal, coordinated by José Machado Pais and edited by the Gulbenkian Foundation.

PASCAL GIELEN

Pascal Gielen é escritor e professor titular de Sociologia da cultura e política no Instituto de Investigação de Artes de Antuérpia, na Universidade da Antuérpia (Bélgica), onde lidera o grupo de pesquisa Culture Commons Quest Office (CCQO). Gielen é editor da série internacional de livros *Antennae - Arts in Society* (Valiz). Em 2016, foi laureado com a bolsa Odysseus pela excelência da sua investigação no âmbito do Fundo para a Pesquisa Científica da Flandres (Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen). Em 2022, foi nomeado pelo Governo Flamengo curador da conferência Culture Talks. Gielen publicou inúmeros livros sobre arte, cultura, política cultural, bens comuns e ação civil que foram traduzidos para mandarim, inglês, polaco, português, russo, espanhol, turco e ucraniano. A sua pesquisa centra-se no trabalho criativo, no comum e em políticas urbanas e culturais. Vive e trabalha em Antuérpia, na Bélgica.

Pascal Gielen (1970) is a writer and full professor of sociology of culture and politics at the Antwerp Research Institute for the Arts (Antwerp University - Belgium) where he leads the Culture Commons Quest Office (CCQO). Gielen is the editor of the international book series Antennae - Arts in Society (Valiz). In 2016, he became laureate of the Odysseus grant for excellent international scientific research of the Fund for Scientific Research Flanders in Belgium. In 2022, he was appointed by the Flemish Government as curator of the Culture Talks conference. Gielen has published many books, which are translated in Chinese, English, Polish, Portuguese, Russian, Spanish, Turkish and Ukrainian. His research focuses on creative labour, the common, and urban and cultural politics. Gielen works and lives in Antwerp, Belgium.

EQUIPA / TEAM

CODIREÇÃO ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTION
Elisabete Paiva, Mariana Mata
Passos, Raquel Ribeiro dos Santos

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
HEAD OF PRODUCTION
Sara Abrantes

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION
João Belo, Rafael F. Vieira

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO
PRODUCTION ASSISTANT
Filipa Coelho, Marta Almada

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION MANAGER
Inês Lampreia

DESIGN E ASSISTÊNCIA DE
COMUNICAÇÃO / DESIGN &
COMMUNICATION ASSISTANT
Carolina Couto

VÍDEO / VIDEO
Alexandre Moutinho, Márcio Almeida,
Marta Salazar, Miguel Canaverde,
Pedro Mourinha (Waves of Youth)

FOTOGRAFIA / PHOTOGRAPHY
Margarida Macedo Basto, Nuno
Direitinho

ASSISTÊNCIA ADMINISTRATIVA
E FINANCEIRA / FINANCIAL &
ADMINISTRATIVE ASSISTANCE
Maria João Soares

MEDIAÇÃO / MEDIATION
Anabela Calatróia (até setembro
de 2022), Patrícia Freire (depois de
setembro de 2022) | Évora
Antónia Honrado | Lisboa
Carla Dias | Sardoal

JOVENS / YOUNGSTERS

ÉVORA
Sofia Barreto, Beatriz Cóias, Beatriz
Bacelar, Carlota Figueiredo, Clara
Ferreira, Fábio Pé Leve, Beatriz
Branco, Núria Graça, Rafael Mateus,
Sofia Grilo, Sara Soares

LISBOA
Arthur Moreira, Débora Cruz, James
Carlo David, Júlia Duarte Nunes, Lia
Paladino Marins, Levi Oliveira, Mafalda
Fernandes, Nazaré Sousa, Sancha
Paganini, Sofia Sérgio

SARDOAL
Afonso Serras, Ana Cruz, Beatriz
Oliveira, Beatriz Dias Rodrigues, Diogo
Carboila, João Lobato, Lara Santos
Barbosa, Murilo Oliveira, Phoenix

ARTISTAS / ARTISTS

Beatriz Pereira, Carlota Jardim,
Eduardo Freitas, Filipa Branco Jaques,
Hugo Lopes, Luís Coelho Graça, Maria
Abrantes, Micaela Morgado, Rodrigo
Pereira, Sara Anjo, Sindri Leifsson

PARCEIROS / PARTNERS

Ragnhildur Stefánsdóttir
(Academy of the Senses)

Dagny Stuedahl (OsloMet)

Pedro Fazenda (Pó de Vir a Ser)

Miguel Borges (Presidente,
Município do Sardoal / *President,
Municipality of Sardoal*)

Pedro Rosa (Chefe Gabinete,
Município do Sardoal / *Head of Staff,
Municipality of Sardoal*)

Cláudia Costa (Direção de
Comunicação, Município do Sardoal
/ *Direction of Communication,
Municipality of Sardoal*)

Miguel Pedro (Chefe de Divisão de
Cultura, Município de Évora / *Head of the
Culture Division, Municipality of Évora*)

Nuno Figueiredo (Técnico Superior
de Divisão Cultura, Município de Évora
/ *Superior Technician of Division of
Culture, Municipality of Évora*)

Cristina Pratas Cruzeiro (Investigadora
/ *Researcher* – Instituto de História
da Arte, Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade NOVA
de Lisboa | IN2PAST – Laboratório
Associado para a Investigação e
Inovação em Património, Artes,
Sustentabilidade e Território / *Art
History Institute, School of Social
Sciences and Humanities of the NOVA
University of Lisbon (NOVA FCSH) |
IN2PAST – Associated Laboratory for
Research and Innovation in Heritage,
Arts, Sustainability and Territory*)

Bruno Marques (Investigador
/ *Researcher* – Instituto de História
da Arte, Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade NOVA
de Lisboa | IN2PAST – Laboratório
Associado para a Investigação e
Inovação em Património, Artes,
Sustentabilidade e Território / *Art
History Institute, School of Social
Sciences and Humanities of the NOVA
University of Lisbon (NOVA FCSH) |
IN2PAST – Associated Laboratory for
Research and Innovation in Heritage,
Arts, Sustainability and Territory*)

Cláudia Madeira (Professora auxiliar
/ *Assistant professor* – Instituto de
Comunicação da NOVA, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade NOVA de Lisboa / *NOVA
Institute of Communication, School of
Social Sciences and Humanities of the
NOVA University of Lisbon (NOVA FCSH)*)

Ana Telles (Universidade de Évora
Professora Catedrática | Diretora da
Escola de Artes / *University of Évora
Full Professor | Director of the School
of Arts*)

Leonel Alegre (Investigador Auxiliar
/ *Researcher* – Universidade de Évora
/ *University of Évora*)

Nelson Cristo (Assimagra Diretor /
International Affairs & Project Manager)

Dentes de Leão foi um projeto no âmbito das artes participativas que investiu em jovens do Sardoal, de Évora e de Lisboa e em jovens artistas dos distritos de Santarém e de Évora e da Islândia.

Entre janeiro de 2022 e abril de 2023, realizaram-se encontros semanais de jovens, residências e laboratórios artísticos, um curso de artes participativas e apresentações públicas em Évora, Sardoal e Lisboa. Em colaboração com o IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e ICNOVA - NOVA FCSH, realizaram-se também uma conferência internacional e esta publicação.

No primeiro volume da publicação *Ativar a Participação nas Artes*, dá-se visibilidade a reflexões críticas de todos os participantes do projeto Dentes de Leão. São também apresentadas imagens e textos sobre as criações artísticas desenvolvidas ao longo de todo o projeto. No segundo volume, publicam-se textos originais de autores de referência na área de intervenção do Dentes de Leão: o cruzamento entre a participação e as artes.



Dentes de Leão was a participatory art project that invested in youngsters from Sardoal, Évora and Lisboa and in young artists from the districts of Santarém and Évora and from Iceland.

Between January of 2022 and April of 2023, the project comprised weekly encounters of youngsters, artistic residencies and labs, a participatory arts course and public presentations in Évora, Sardoal and Lisbon. A collaboration with IHA-NOVA FCSH / IN2PAST and ICNOVA-NOVA FCSH also resulted in an international conference and in this publication.

In the first volume of Prompting Participation in the Arts, critical thoughts from every participant in the Dentes de Leão project are made visible. It also features images and texts on the artistic creations developed throughout the entire project. The second volume features original texts by reference authors in the area covered by Dentes de Leão: the crossing of participation and the arts.

financiado por / financed by



operador do programa / programme operator



parceiro do programa / programme partner



promotor / promoter

materiais | diversos

parceiros / partners



colaboração com / collaboration with

