



031

Mosaico na calçada com cão Estrela. Território Ilhota, 2016. Fonte: Fernanda Lenzi

**Claúdia Zanatta**  
Artista, professora do Departamento de Artes Visuais/IA/Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, docente do Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Graduação em Artes Visuais e Ciências Biológicas(UFRGS), mestrado em Artes Visuais (UFRGS) e doutorado em Arte Público y Poéticas Visuais da Universidad Politénica de Valencia (Espanha) e UFRGS (co-tutela). É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação. Membro do Conselho Deliberativo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, pelo Comitê de Poéticas Visuais. claudia.zanatta@ufrgs.br https://orcid.org/0000-0003-1312-6203.

## Práticas artísticas participativas: considerações sobre tensões e conceitos

### *Participative Art Practices: Considering tensions and concepts*

**Resumo:** O artigo apresenta algumas das tensões e deslocamentos teórico-processuais decorrentes do campo social e das práticas participativas, bem como problematiza as questões de autoria/coautoria pertinentes a tais práticas. Com referencial teórico em Claire Bishop, Suzanne Lacy e Hannah Arendt, aborda conceitos como micropolítica e auto representação, autonomia, subjetividade, com o foco em possíveis diálogos do sujeito com a coletividade. Ainda, apresenta três práticas participativas em contextos diferenciados: proposta de Suzanne Lacy intitulada *The Roof is on Fire*; proposta *Plataforma Salvem El Cabanyal*; e proposta *Território Ilhota*, em parceria entre o grupo Cidadania e Arte e a Comunicart.

**Palavras-chave:** Práticas participativas; Autoria/coautoria; Micropolítica.Conceitos.

**Abstract:** *The article presents some of the tensions and theoretical-procedural shifts arising from the social field and participatory practices, as well as problematizing the issues of authorship/co-authorship relevant to such practices. With theoretical references in Claire Bishop, Suzanne Lacy and Hannah Arendt, it addresses concepts such as micropolitics and self-representation, autonomy, subjectivity, focusing on possible dialogues between the subject and the collectivity. It also presents three participatory practices in different contexts: Suzanne Lacy's proposal entitled The Roof is on Fire; proposed Save El Cabanyal Platform; and the Território Ilhota proposal, in partnership between the Cidadania e Arte group and Comunicart.*

**Keywords:** *Participatory practices; Authorship/Co-authorship; Micropolitics.Concepts.*

As práticas artísticas participativas têm considerável tradição histórica no campo da arte e trazem questões que ainda hoje não se esgotaram. Neste artigo, tratamos a respeito de algumas das tensões e deslocamentos teórico-processuais surgidos a partir de tais poéticas. O percurso das alterações e do aparecimento de novos conceitos e metodologias revelam um caminho de mão dupla, pois as práticas participativas são francamente influenciadas pelas mudanças que ocorrem no campo social e, por sua vez, ao incidir sobre ele, o influenciam (mesmo que as interferências sejam de pequeno alcance e de impacto local).

No que se refere às práticas participativas e sua aproximação a problemáticas sociais, em 2006, a teórica Claire Bishop organizou uma publicação intitulada *Participation*, recompilando escritos de diferentes autores que abordam o tema da participação na arte. Ao longo da publicação, são assinaladas três palavras referentes às práticas participativas: ativação, autoria e comunidade. Resumidamente, a palavra ativação suporia que o espectador passasse a ser um sujeito ativo nas proposições, interagindo a partir de sua realidade. Já o termo autoria seria deslocado em função do surgimento de produções compartilhadas, nas quais teríamos outros sujeitos protagonistas, além do artista.

Um dos assuntos que faz ruído quando o tema é participação é justamente o da autoria. A forte presença na modernidade da representação do artista predominantemente como um protagonista solitário é deslocada nos processos participativos pela coautoria. Para a curadora Mary Jane Jacob, a coautoria deixaria de lado a noção modernista do artista como um gênio romântico e solitário (modelo corroborado pelo crítico

de arte Clement Greenberg), ocasionando com que muitas práticas artísticas apresentassem uma espécie de regresso às suas origens de processo comunal. (JACOB, 1995). A definição de quem é o autor quando se trata de poéticas que envolvem a participação é uma indagação cuja resposta nem sempre é consensual. Ademais, permanece nas discussões a respeito do tema um ruído que oscila entre os dois pólos, o da autoria individual ou da autoria coletiva. Sempre que uma obra é participativa teríamos necessariamente um processo de coautoria?

O terceiro termo, comunidade, refere-se a práticas que se inserem diretamente na realidade de problemáticas sociais de grupos específicos. Tal noção estaria relacionada à prática artística implicada, a qual apresentaria efetividade pragmática mediante a geração e restauração de vínculos sociais por meio da produção coletiva de significados.

Ligada a esse panorama temos a noção de do it yourself, significando “faça por si mesmo”, ou seja, os indivíduos ou grupos deixam de esperar que o Estado resolva assuntos que o competem e assumem muitas de suas prerrogativas, visando atuar frente a problemas do âmbito coletivo. Ao implicar-se em questões sociais em escala local, algumas práticas artísticas começam a influir, por exemplo, em políticas públicas, considerando o participante diretamente como um sujeito político com possibilidade de intervenção ativa em assuntos de sua própria comunidade. Tais poéticas operam predominantemente mediante uma metodologia de participação direta, objetivando abrir espaço para que qualquer interessado possa colaborar nos processos. Também, frequentemente, caracterizam-se por autogestionar os projetos,

inclusive no que se refere a proporcionar a estrutura material (financeira) para que eles possam ser executados, sem esperar suporte do Estado. Nesse cenário, muitos artistas apostaram na possibilidade de gerar focos de resistência e de mudanças contextuais em pequena escala, buscando interstícios para ação na trama social, a partir de práticas experimentais, objetivando criar novos modos de relacionar-se entre si, com o sistema das artes e com a coletividade.

A presença em grande parte dos processos participativos de estreita relação com contextos específicos, visando sua transformação mediante o estabelecimento de vínculos de proximidade, aparece especialmente nos centros urbanos. Ainda nos anos 60, a crítica de arte Lucy Lippard, ao estudar o panorama artístico dessa década, afirmou que um dos legados mais importantes do período foi sentar as bases para a construção de poéticas voltadas à arte participativa, principalmente a comunitária, a partir da abordagem de problemáticas locais urbanas (LIPPARD, 1997).

A partir dos anos 80, as mudanças ocorridas no capitalismo levaram a que grande parte da população passasse a viver em sociedades de economia flexível, estrutura que se mantém na atualidade, na qual o individualismo é sobremaneira valorizado. O capitalismo baseado na ideia de mercado global trouxe profundas alterações, pois foram criadas novas e poderosas redes no campo social, em um processo de globalização econômica. O que se manteve inalterado nessas articulações foi a permanência da divisão desigual dos lucros produzidos. Nessa nova ordem mundial ficou ainda mais explicitado que a responsabilidade de sair da exclusão seria, em grande parte, uma tarefa individual ou privada (SOUZA, 2009). Nesse panorama,

funções que outrora eram responsabilidade do Estado, passaram a ser atribuídas à sociedade civil. A organização desta em ONGs e em outras entidades independentes acabou por produzir novas formas de participação direta em processos nos quais a articulação e as estratégias de ação individuais ou em grupos, muitas vezes, tiveram como objetivo preencher as lacunas frente às quais o Estado se ausentou.

A complexidade dessa nova trama econômico-social, somada às desilusões e aos fracassos relativos às promessas de transformação da modernidade, irá reverberar diretamente nas problemáticas artísticas participativas. Relacionadas a essas articulações temos, além da noção anteriormente referida de *do it yourself*, o conceito de micropolítica. Esse termo, micropolítica, tem muitas definições, dependendo do contexto no qual é utilizado, mas, como o propõe Suely Rolnik, em parceria com Félix Guattari, tal conceito implica em uma mudança radical na lógica habitual das relações capitalistas, as quais constroem subjetividades estereotipadas que são reproduzidas cotidianamente. Para tais autores não basta uma mudança em nível macropolítico (mesmo que tais mudanças produzam um sistema menos exploratório e mais igualitário) se não ocorrer, em um nível micropolítico, alterações no modo como se dão as relações no cotidiano. (GUATTARI; ROLNIK, 1986).

Importante aspecto relacionado à noção de micropolítica é o da autorrepresentação de indivíduos ou grupos. A produção de discursos autorrepresentativos busca principalmente mudar concepções estereotipadas – os “regimes de representação” destacados pelo crítico Alexander Kluge – frente a determinados assuntos, ao articular e produzir uma variedade de signos que

problematizam a própria identidade e a visibilidade da história dos sujeitos que a constituem. Nesse âmbito, as práticas artísticas teriam relevante papel por trabalhar diretamente no campo das subjetividades, com capacidade de gerar outros regimes de visibilidade não alinhados a políticas de representações sectárias e unilaterais.

A artista Martha Rosler vai utilizar os termos “representação participativa”, indicando as formas colaborativas de autorrepresentação como tendo potencial para contrastar aos modos hegemônicos dominantes de representação que buscam definir e estereotipar sujeitos ou grupos, principalmente quando estes se encontram em condições de subalternidade. A representação participativa oportunizaria que tais agentes fossem protagonistas de sua própria imagem e discurso (ROSLER, 1981).

A potencialidade da representatividade e da auto representação é colocada em xeque quando se trata de uma inserção de um novo regime de representação em um sistema que já esteja estabelecido, o sistema dominante. Poderíamos perguntar – ainda que o regime de representação (ou autorrepresentação) deixe de ser homogêneo – se as bases (os sistemas) nas quais se busca sua inclusão não mudam, a ativação de novas forças simbólicas, outros imaginários possíveis de onde ver e produzir a realidade, conseguiriam mobilizar forças de transformação profundas nas relações no campo social? Tal questionamento remete aos atritos existentes quando relacionamos o plano micropolítico ao macropolítico.

### Três práticas participativas em contextos diferenciados

Podemos observar um exemplo de uma prática participativa que teve como foco o tema da autorrepresentação na década de 90, a partir de uma proposta de Suzanne Lacy intitulada *The Roof is on Fire*, na qual a artista coordenou um processo de arte participativa realizado em conjunto com crianças e adolescentes que habitavam zonas periféricas da Califórnia. No projeto, Lacy reuniu jovens para debater temas referentes à sexualidade, à família, às drogas, à música, dentre outros. Durante todo o projeto, os jovens conversaram dentro de carros em um estacionamento no alto de um edifício e realizaram gravações em vídeo destas conversas sobre suas vidas. A proposta objetivou que os próprios jovens começassem a autogestionar as situações conflituosas de seu dia a dia e estimular processos de subjetivação com o fim de enfrentar-se coletivamente à realidade a partir de contextos e de situações específicas.



Figura 1. *The Roof is on Fire* (1993-1994). Oakland, EUA. Fonte: site da artista, disponível em < <http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects> >.

Também nos anos 90, visando mapear e debater a respeito de práticas artísticas com matizes sociais, Lacy organizou uma publicação intitulada *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Nela, Lacy propôs uma nova denominação para caracterizar práticas que objetivavam uma arte pública comunitária e participativa como modelo alternativo à arte pública urbana existente no contexto norte-americano, a qual enfocava principalmente aspectos formalistas e fenomenológicos. Por meio do estudo do desenvolvimento de propostas que uniam estética e política, direcionadas às comunidades e seus problemas sociais (racismo, violência de gênero, pobreza, desemprego etc.), Lacy denominou as novas práticas de arte como novo gênero de arte pública. Tais propostas nos centros urbanos se ancoravam no contexto estadunidense herdeiro de uma política urbanística vigente a partir dos anos 60 que havia deslocado os habitantes de seus bairros por meio de processos de gentrificação, provocando uma diminuição notável de sua qualidade de vida.

O novo gênero de arte pública teve como base a produção e reapropriação da noção de esfera pública entendida como atividade política capaz de produzir espaços de discussão, de contra-discursos e de deliberação. Para Lacy, muitas práticas artísticas dos anos 90 “(...) têm em comum o interesse na política de esquerda, no ativismo social, na redefinição da audiência, na relevância para as comunidades (particularmente as marginalizadas) e na metodologia da colaboração” (LACY, 1995, p. 25).

Vários projetos desse período implicaram que os artistas assumissem o papel de articuladores de situações junto a

comunidades, com o objetivo de fomentar debates e atitudes que promovessem sua autonomia frente aos discursos oficiais, produzindo subjetividades outras, encontros inesperados e o enfoque de problemáticas comuns a partir de diferentes ângulos. As ações para reinventar práticas e produzir negociações e novas articulações surgiram a partir de iniciativas bastante diversas entre si e em vários contextos. No cenário europeu, podemos elencar uma prática comunitária existente desde 1988 na cidade de Valência, Espanha, a qual envolve um processo de trabalho de vários anos: a plataforma *Salvem el Cabanyal*<sup>1</sup>. Essa plataforma segue ativa até hoje e se dirige à defesa do bairro Cabanyal, o qual devido à especulação imobiliária vinculada a interesses econômicos e políticos particulares, mantém-se sob a iminência de uma demolição. Como parte das atividades conectadas à plataforma, a comunidade local passou a realizar periodicamente um evento denominado *Portes Obertes*. Tal evento se organiza em torno a um amplo coletivo de pessoas que, mediante intervenções artísticas nas casas dos bairros sujeitas à demolição ou na própria rua, tendo a arte participativa como articuladora, envolve diretamente os moradores de diferentes zonas da cidade para debater a problemática da modernização dos bairros proposta pela prefeitura. A partir de tais debates, as pessoas se posicionaram ao longo das décadas de atuação da plataforma em relação ao que desejam para seu bairro e sentiram-se fortalecidas ao organizar-se em como um coletivo. Inclusive conseguiram adiar projetos de modernização propostos pela prefeitura de Valência e arregimentar outros bairros na luta contra a gentrificação urbana.

[1] A documentação relativa aos objetivos, percurso histórico e ações realizadas no escopo de *Salvem el Cabanyal* ao longo de décadas de mobilização estão disponibilizadas na plataforma: < <http://www.cabanyal.com/nou/> >



Figura 2. Imagens da Plataforma *Salvem El Cabanyal* (1988-atualidade). Valência, Espanha. Fonte: Site da plataforma, disponível em: < <http://www.cabanyal.com/nou/> >.

No contexto brasileiro, também relacionado à problemática do desalojamento de população urbana, podemos citar o projeto Território Ilhota, uma proposta participativa realizada em 2016, em parceria entre o grupo Cidadania e Arte<sup>2</sup> e a Comunicarte, associação de moradores do bairro Vila Renascença I, em Porto Alegre.

Ilhota se refere a uma parte da cidade de Porto Alegre assim denominada devido aos constantes alagamentos que ocorriam na área. Nos anos 70, a população dessa região, em sua maioria constituída por afrodescendentes, foi removida para uma zona afastada, na periferia de Porto Alegre, em um processo de gentrificação e de apagamento histórico. A Vila Renascença I constitui-se de parte da população que retornou à região da Ilhota, voltando a habitar o local a partir da retomada de algumas zonas do antigo território.

[2] Informações sobre o grupo e projetos desenvolvidos podem ser encontradas em: < <http://cidadaniaearte.wixsite.com/ufrgs> >



Figura 3. Imagens do projeto *Território Ilhota*. Porto Alegre, 2016.  
Fonte: Acervo da Autora

O projeto *Território Ilhota* envolveu a realização de pesquisas históricas, oficinas de mapas, plantio urbano, cerâmica e prática de mosaico na Vila Renascença I, realizados mediante um processo participativo articulado pelo Cidadania e Arte e a associação de moradores da Renascença I (Comunicarte). O importante diferencial desse projeto foi que a demanda partiu

da própria comunidade, a partir de sua associação comunitária<sup>3</sup>. No escopo do projeto foi reforçada a participação das mulheres, o fortalecimento cultural do bairro e valorizada a sua contínua luta contra a especulação imobiliária que pressiona a população de baixa renda da Vila Renascença I, com objetivo de remover as casas do local, pois fazem parte um bairro considerado de classe média alta, em Porto Alegre.

### **Esfera pública e seus desdobramentos**

Os projetos elencados anteriormente fazem parte das chamadas práticas críticas, as quais investigam como gerar esfera pública no sentido de participação deliberativa a partir de novas redes discursivas não consensuais, heterogêneas.

Nos anos 60, Jürgen Habermas havia proposto a noção de esfera pública como espaços entre o campo privado e o poder público. A esfera pública seria um espaço independente do Estado, vinculada a questões de interesses privados da burguesia e que acabaria representando questões de cunho coletivo. Assim, seriam espaços que, a partir do debate, propiciariam a produção de consensos com relação a problemáticas de ordem compartilhada. No caso da arte, os espaços de discussão desses interesses compartilhados seriam os cafés, salões, museus, o ambiente burguês. Habermas salienta nesse cenário a importância do papel da imprensa pela sua influência na formação da opinião pública.

O entendimento de Habermas de uma esfera pública como espaço de debate de interesses coletivos consensuais foi revisado e atualizado por diferentes teóricos, dentre eles Alexander Kluge e Oskar Negt. Esses autores, nos anos 90, distinguiram uma esfera pública burguesa e uma

[3] Neste link, uma revista online realizada no âmbito do projeto *Território Ilhota*, está disponível em: < <https://issuu.com/projetoterritorioilhota> > e, neste segundo link, há informações sobre as atividades do projeto < <https://territorioilhota.wixsite.com/ilhota> >.

Sobre remoções entre 2013 e 2015 em Porto Alegre, ver a dissertação de: DAMASCENO, Marcelo. **Entre ruínas e resistências: (r)emoções em Porto Alegre de 2013 a 2015**, disponível em: < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180102> >.

esfera pública proletária, originada a partir de interesses e processos específicos. Kluge e Negt indicam que a esfera pública burguesa, originada por debates cujo objetivo seria gerar consenso a partir do que se consideraria a opinião pública, é criada a partir do conceito de representatividade. Sublinham, também, a falácia da produção de consenso em uma sociedade múltipla e diversa (KLUGE; NEGT, 1993).

Também nos anos 90, contraponto à ideia de consenso, Chantal Mouffe e Ernesto Laclau discutem um modelo vigente no campo social, o qual denominam de “agonístico” e que não funcionaria pela via do consenso, e sim por meio de relações conflitivas. Esse modelo se distancia do conceito de antagonismo, trocando a dualidade da noção de inimigos (como as noções de direito-esquerda) pela de rivais que competem no campo social, produzindo estruturas e soluções precárias que mantêm a sociedade em um conflito produtivo, no qual os processos e identidades estão constantemente sendo redefinidos (MOUFFE et al., 1992).

A partir da noção de dissenso, os autores destacam a impossibilidade de um espaço político unificado. Ao contrário, o dissenso assinala a vigência da pluralidade e da indeterminação do campo social contemporâneo.

É especialmente no espaço público onde encontramos o conflito e as relações agonísticas, pois esse não é, na realidade, um espaço de conciliação. As relações democráticas no espaço público implicam constantes negociações e tensões entre uma pluralidade de vozes, frequentemente em dissonância. Assim, tais relações seriam difíceis, pois não se trabalharia com a possibilidade de unificação, nem de síntese entre pólos antagonísticos em busca de conciliação.

Hannah Arendt havia destacado nos anos 50 que o político se relaciona fundamentalmente à capacidade de diálogo do sujeito com a coletividade na busca de interesses comuns (ARENDR, 1958). As análises de Mouffe e Laclau vêm sublinhar que o diálogo não implica um consenso para ser produtivo e que a via de debates de ideias e de interesses geraria grande parte das estruturas contemporâneas. Seria precisamente o conflito de ideias, de interesses e posições que produziria as estruturas contemporâneas, as quais estariam sempre sendo questionadas e se reorganizando.

É importante observar as posições de dois teóricos da arte nesse panorama. Em 2004, Claire Bishop havia distanciado suas ideias da concepção de estética relacional proposta por Nicolás Bourriaud, no final dos anos 90. Conforme Bourriaud, as poéticas que se vinculam ao conceito de estética relacional atualizariam as práticas participativas dos anos 60 e 70 mediante eventos como conversas, encontros e espaços de convivência. Como consequência, as obras já não seriam obras a ser contempladas, mas situações relacionais geradas por meio de encontros nos quais se estabelecem relações entre o artista e os participantes.

Segundo Bishop, a estética relacional traçada por Bourriaud se detém em poéticas que enfocam suas atividades principalmente em galerias, edulcoradas em seu potencial crítico e diluídas quanto à proposição direta, tanto no âmbito da arte como no contexto ampliado do campo social. A autora critica também a sugestão de Bourriaud de que bastaria a inclusão do outro em um trabalho artístico para constituir um espaço democrático. Baseando-se nas teorias a respeito da noção de práticas agonísticas de Laclau e Mouffe, Bishop propõe que

as interações relacionais na arte somente são democráticas quando os conflitos são mantidos e não apagados, o que não ocorre em grande parte das práticas relacionais estudadas por Bourriaud, as quais, frequentemente, não apresentam posição social crítica. No texto *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop também assinala situações confrontadas, mundos completamente distintos que se reconhecem, mas que se encontram ante a impossibilidade de estabelecer uma totalidade em suas relações.

Ao contrário das proposições vinculadas à estética relacional – que enfatizou vínculos e relações interpessoais produzidas em eventos –, as práticas críticas se ancorariam principalmente em processos de médio e longo prazo, os quais frequentemente denotam preocupações em relação à sociedade civil, seus direitos, visibilidade e representação.

Ao observarmos diferentes proposições, verifica-se como os artistas, ao ter relativa autonomia em relação ao sistema político (partidos, Estados), procuram atuar junto a grupos e coletivos de modo diferenciado, estabelecendo contraposições a enfoques comumente empregados (sobretudo pelos meios de comunicação), para abordar os temas da contemporaneidade. Pode ser extremamente rico observar a abordagem das práticas artísticas participativas, os diferentes repertórios de ação dos artistas quando tecem suas ações junto a participantes em contextos específicos; muitas vezes, podemos escutar uma pluralidade de vozes em contraste, em discordância, em concordância, às quais nos colocam diante da complexidade do entremeadado do contexto social.

## REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah. **The human condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

BISHOP, Claire. **Participation** (Documents of contemporary art). Londres: Whitechapel-MIT Press, 2006.

\_\_\_\_\_. Antagonism and Relational Aesthetics. In: **October**, no. 110, 2004. pp 51-79.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações sobre uma categoria da esfera pública. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

KLUGE, Alexander; NEG, Oskar. **Public sphere and experience**. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain**: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

LIPPARD, Lucy. **The lure of the local**: The Sense of Place in a Multicentered Society. New York: New York Press, 1997.

MOUFFE, C., et al. Democratic citizenship and the political community In: **Dimensions of radical democracy**: Pluralism, citizenship, community. London: Verso, 1992.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ROSLER, Martha. **Hot potatoes**: Art and Politics. In: Block, 4, 1981.

SOUSA, Jessé (org). **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ZANATTA, Cláudia. **Malas-hierbas**: análise de una poética personal de arte participativo. 2013. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/142892>.