

# ATIVAR

PROMPTING

A

# PARTICIPAÇÃO

PARTICIPATION

# NAS

IN THE

# ARTES

ARTS

VOLUME 1

REFLEXÕES E TESTEMUNHOS  
THOUGHTS AND TESTIMONIES

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 1 – Reflexões e Testemunhos  
*Prompting Participation in the Arts: Volume 1 – Thoughts and Testimonies*

COORDENAÇÃO / COORDINATED BY

Mariana Mata Passos, Raquel Ribeiro dos Santos

COM OS CONTRIBUTOS DE / WITH THE CONTRIBUTIONS OF

Ana Cruz, Antónia Honrado, Arthur Moreira, Beatriz Branco, Beatriz Córias, Beatriz Dias Rodrigues, Beatriz Oliveira, Beatriz Pereira, Carla Dias, Carlota Jardim, Clara Ferreira, Dagny Stuedahl, Débora Cruz, Diogo Carboila, Eduardo Freitas, Elisabete Paiva, Fábio Pé Leve, Filipa Coelho, Filipa Branco Jaques, Hugo Lopes, Inês Lampreia, James Carlo David, João Belo, João Lobato, Lia Paladino Marins, Luís Coelho Graça, Mafalda Fernandes, Maria Abrantes, Mariana Mata Passos, Marta Almada, Micaela Morgado, Miguel Canaverde, Miguel Pedro, Murilo Oliveira, Nazaré Sousa, Patrícia Freire, Pedro Fazenda, Pedro Rosa, Phoenix, Rafael F. Vieira, Ragnhildur Stefánsdóttir, Raquel Ribeiro dos Santos, Rodrigo Pereira, Sara Abrantes, Sara Anjo, Sindri Leifsson

DESIGN GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Carolina Couto

FOTOGRAFIAS / PHOTOGRAPHS

Margarida Macedo Basto, Nuno Direitinho

TRADUÇÃO / TRANSLATION

Nuno Ventura Barbosa

REVISÃO / PROOFREADING

João André Abreu

ISBN 978-989-35186-0-1

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](http://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](http://eeagrants.gov.pt).*

dentes

de leão

# ATIVAR A PARTICIPAÇÃO NAS ARTES

PROMPTING PARTICIPATION  
IN THE ARTS

**VOLUME 1**  
**REFLEXÕES E TESTEMUNHOS**  
**THOUGHTS AND TESTIMONIES**

---

## Retrato dos processos de mediação / *Portraying the mediation processes*

---

## Retrato dos processos artísticos / *Portraying the artistic processes*

---

## Retratos individuais *Individual portraits*

---

**6 – 7**

**Abertura  
*Opening***

---

**8 – 27**

**Dentes de Leão (algumas certezas  
provisórias) / *Dentes de Leão  
(a few provisional certainties)***

Mariana Mata Passos, Raquel Ribeiro dos Santos

**28 – 33**

**De mãos dadas / *Hand in hand***

Antónia Honrado, Carla Dias, Patrícia Freire

---

**34 – 37**

**Dentes de Leitão**

**38 – 47**

**em espera**

Filipa Branco Jaques

**48 – 57**

**Linha de Terra**

Carlota Jardim, Micaela Morgado, Sara Anjo

**58 – 63**

**Oferta**

Sindri Leifsson

**64 – 73**

**Pareidolia**

Beatriz Pereira, Carlota Jardim, Maria Abrantes

---

**76 – 113**

**Quem foste no Dentes de Leão?  
*What part did you play in  
Dentes de Leão?***

---

**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](http://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](http://www.dentesdeleao.pt), where one can watch a documentary and see a detailed record of the five artistic projects that resulted from this process.*

# Dentes de Leão (algumas certezas provisórias) (a few provisional certainties)

Mariana Mata Passos, Raquel Ribeiro dos Santos

## INTRODUÇÃO: DO FINANCIAMENTO AOS RESULTADOS IMEDIATOS

Financiado pela Islândia, pelo Liechtenstein e pela Noruega, através dos EEA Grants – Connecting Dots, Dentes de Leão (DL) reuniu um elevado número de parceiros internacionais na área das artes e da cultura, do poder político municipal, da academia e da indústria. Desenhado para operar no âmbito das artes participativas, DL investiu em jovens do Sardoal, de Évora e de Lisboa em diálogo com artistas de Santarém, Évora e Islândia. Promoveu a articulação entre os recursos (culturais, patrimoniais e humanos) dos territórios de baixa densidade populacional e o horizonte de oportunidade alargada oferecido pelos polos urbanos e pelas instituições culturais de maior dimensão. Entre janeiro de 2022 e março de 2023, realizaram-se encontros de jovens, residências artísticas, laboratórios de formação artística, um curso de artes participativas, várias apresentações públicas, uma conferência internacional, um documentário e os dois volumes que compõem esta publicação.

As comunidades convocadas para o projeto organizaram-se em três grupos agregadores: os artistas e os jovens (destinatários diretos, convocados por chamada pública), os agentes culturais (destinatários diretos com dois perfis distintos – os que se inscreveram nos momentos de abertura pública e os seis profissionais dos territórios abrangidos que foram contratados para as funções de produção e de mediação) e, finalmente, o público que marcou presença nos momentos de apresentação de processos e resultados.

O presente volume torna possível a publicação dos relatos e retratos dos intervenientes diretos. A leitura destes múltiplos testemunhos, cruzada com a experiência prática de desenhar, desenvolver e acompanhar todo o projeto, traz à tona uma série de padrões e motivos recorrentes. Partilhamos as nossas aprendizagens, para que este documento possa ser útil tanto a quem procura dar os primeiros passos em arte e participação como para quem pretende continuar a melhorar a sua prática artística e social.

## INTRODUCTION: FROM FUNDING TO IMMEDIATE RESULTS

Funded by Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA Grants – Connecting Dots programme, Dentes de Leão (DL) brought together a large number of international partners in the field of arts and culture, municipal government, academia and industry. Designed to operate in the scope of participatory arts, DL invested in youngsters from Sardoal, Évora and Lisbon in dialogue with artists from Santarém, Évora and Iceland. It fostered the articulation between the (cultural, heritage and human) resources found in territories with low population density and the horizon of increased opportunities offered by urban centres and the larger cultural institutions. Between January of 2022 and March of 2023, the project comprised encounters of youngsters, artistic residencies, artistic training labs, a participatory arts course, several public presentations, an international conference, a documentary and the two volumes that make up this publication.

The communities summoned for this project were organised into three aggregating groups: artists and youngsters (direct beneficiaries, invited by open call), cultural agents (direct beneficiaries, under two distinct categories: those who applied at the time of public opening, and the six professionals from the territories in question who were hired as producers and mediators), and finally the audience who attended the presentation of processes and results.

This volume allows for the publishing of the accounts and portraits of those who were directly involved. Crossing the reading of these manifold testimonies and the practical experience of designing, developing and accompanying the entire project brings to the surface a series of recurring patterns and motives. We share our learnings so that this document may be useful both to those seeking to take the first steps in art and participation, and to those wishing to continue to improve their artistic and social practice.

## UMA LINGUAGEM COMUM (OU A URGÊNCIA DE UM GLOSSÁRIO)

Estipular certezas provisórias (de comum acordo!) e clarificar as múltiplas interpretações que um mesmo conceito tem para cada um dos interlocutores do projeto pode ser uma boa forma de começar. Garantir que todos os envolvidos no projeto (não esquecendo as equipas de produção e os parceiros financiadores) encontram um lugar de entendimento para os conceitos chave que vão ser utilizados ao longo dos meses seguintes é efetivamente um dos alicerces elementares em projetos desta envergadura.

No DL, alguns dos conceitos fundamentais que surgiram, nem sempre imunes a equívocos, foram: mediação, território, jovens, artistas, laboratórios, residências artísticas, tempo e educação. Fixemos, por momentos, o exemplo específico do equívoco gerado com a palavra *mediação* ao longo do DL. Às três mediadoras que acompanharam os grupos de jovens foi dada a responsabilidade de criar pontes e sinergias entre os diferentes grupos de jovens e entre os processos artísticos nascentes. Adotou-se um registo não escolar, alheio a faltas e atento à qualidade da presença de cada um, baseado nos fundamentos da mediação cultural e artística. Mas, se para os jovens foi claro que a mediação era um convite à liberdade, esse pode não ter sido o entendimento dos restantes interlocutores do projeto. O pesado lastro histórico da mediação museal, associada tanto à interpretação discursiva da obra de arte quanto a uma componente mais pedagógica e educativa, revelou-se um obstáculo. Ora se esperava que a equipa de mediação traduzisse os processos artísticos, ora se delegava tarefas de acolhimento e acompanhamento dos menores. Perante tão díspar entendimento da mediação, os resultados foram surpreendentes. Assistimos à criação de um único grupo de jovens, com tempos de sessão e com orientações partilhadas entre as três mediadoras, com eventos e espaços próprios. Ao mesmo tempo que a autonomização dos grupos de jovens foi motivo de satisfação, foi com apreensão que vimos – ato contínuo – essa autonomização fazer-se alheando-se de alguns processos artísticos. Uma leitura atenta da secção de autorretratos nesta publicação (página 76) mostrará como este e outros conceitos são apropriados e adaptados à experiência de vida – e consequentemente à vivência do projeto – de cada participante.

## A COMMON LANGUAGE (OR THE URGENT NEED FOR A GLOSSARY)

Stipulating provisional certainties (by mutual agreement!) and clarifying the manifold interpretations a concept has for each person involved in the project may be a good way to start. Making sure everyone involved in the project (not forgetting the production teams and the funding partners) reaches an understanding of the key concepts that will be used over the course of the following months is indeed a basic cornerstone in projects of this magnitude. As far as DL is concerned, some of the fundamental concepts that emerged, and weren't always immune to misunderstanding, were: mediation, territory, youngster, artist, lab, artistic residency, time and education. Let us look upon the specific example of the misunderstanding caused by the word *mediation* throughout DL for a moment. The three mediators who accompanied the groups of youngsters were entrusted with the responsibility of building bridges and creating synergies between the different groups of youngsters and between the emerging artistic processes. The adopted approach distanced itself from the school model, disregarded absences, paid attention to everyone's quality of presence, and was based on the principles of cultural and artistic mediation. While it was clear for the youngsters that mediation was an invitation to freedom, it might not have been the understanding of the other participants in the project. The heavy historical ballast of museum mediation, associated with both the discursive interpretation of the work of art and a more pedagogical and educational component, turned out to be an obstacle. At times, one expected the mediation team to translate the artistic processes; at other times, one delegated the tasks of welcoming and accompanying the underaged. Given such an uneven understanding of mediation, the results were surprising. We witnessed the setting up of a single group of youngsters, with the three mediators sharing session times and guidelines, and with their own events and spaces. Whereas the groups of youngsters becoming autonomous was a cause for satisfaction, we apprehensively witnessed it then coming true while disposing of some artistic processes. A careful reading of the self-portraits section in this book (see page 76) will show how this and other concepts are appropriated and adjusted to each participant's life experience – and consequently the way they experienced the project.



### UMA AGENDA COMUM (OU A URGÊNCIA DE LIDAR COM A INEVITÁVEL PASSAGEM DO TEMPO)

Um projeto que se propõe cruzar vários anos civis e letivos e reunir múltiplos agentes de diversas áreas sociais e políticas tem de ter uma agenda comum. Uma agenda comum define-se, projeta-se e re-lembra-se. Define-se em motes e máximas (são os objetivos) que orientam as prioridades e, logo, as urgências e os ritmos do projeto. Projeta-se na forma como se adapta aos diferentes usos do tempo (tempo letivo e tempo civil foram os mais importantes de conjugar no DL). E relembra-se em encontros regulares (de equipa, de parceiros, de participantes) e através de comunicações assíduas, escritas ou orais (aos participantes).

A inexistência de uma agenda comum é uma enfermidade quase impercetível na dinâmica e energia vivaz dos projetos artísticos participativos e habitualmente decorre de três erros (tão básicos quanto, felizmente, consertáveis): falha no desenho inicial do projeto (tempos mal calculados para cada etapa e/ou tempos não auscultados junto das equipas de produção no terreno); falha na comunicação interna (inexistência de mecanismos de partilha de informação regular sobre o tempo presente do projeto e/ou demasiados interlocutores); e falha de comunicação endémica (em que participantes não se reveem nos tempos, objetivos e urgências da agenda comum). Os resultados destas falhas – raramente catastróficos, mas sempre geradores de entropia – podem variar de uma perceção de desconexão momentânea de alguns dos participantes em relação ao tempo do projeto (que parecerá ter acelerado subitamente) à perceção de que o projeto é hierárquico e artificial (que, com sorte, levará os participantes à rebelião e, com azar, trará desistências – no DL tivemos ambas as situações).

A existência de uma agenda comum é fulcral para o sucesso de qualquer projeto que se proponha juntar muitos interlocutores. Invisível mas poderosa, uma orientação tida e desejada em comum agrega potenciais e oportunidades. Potencia o melhor que cada participante pode dar ao projeto (organização do tempo individual de cada membro do coletivo, tendo em conta os tempos e a apropriação de facetas inexploradas do projeto). Torna oportunas ocasiões de abundância e de bem-estar nas diferentes fases do projeto (partilha de boleias, maximização de esforços, ocupação inteligente de espaços vazios na agenda). Exemplo do primeiro caso poderá ser a forma inesperada – mas orgânica – como uma participante do grupo de jovens de Évora, ao mudar de residência por ir para a universidade, passou a integrar o grupo de Lisboa, sem com isso ter de abandonar o projeto. Exemplo do segundo caso poderá ser a forma como um grupo de participantes

### A COMMON AGENDA (OR THE URGENT NEED TO DEAL WITH THE INEVITABLE PASSING OF TIME)

A project that sets itself to span several calendar and school years, and to bring together multiple agents from different social and political areas, must have a common agenda, which is defined, planned and reiterated. It is defined in mottos and maxims (these are the goals) that guide the priorities, and thus the urgencies and the rhythms of the project. It is planned in the way it adapts to the several uses of time (school time and calendar time were the most important ones to combine in DL). And it is reiterated in regular encounters (between the team, with partners, between participants) and frequent written or oral communications (to the participants).

The lack of a common agenda is an almost imperceptible sickness in the dynamics and lively energy of participatory art projects, and it usually derives from three mistakes (as basic as, fortunately, fixable): a flaw in the original project design (miscalculated times for each stage and/or not listening to the production teams in the field); a flaw in the internal communication (lack of mechanisms to share information on the present time of the project on a regular basis and/or too many people involved in the discussions); and an endemic communication flaw (with the participants not identifying with the times, goals and urgencies of the common agenda). The consequences of these flaws are rarely catastrophic, but always generate entropy, and they can vary from a feeling of momentary disconnection on the part of some participants with regard to the time of the project (which will seem to have suddenly accelerated) to the feeling that the project is hierarchical and artificial (which will lead the participants to rebel if one's lucky, and to quit if one's not – both things happened in DL).

The existence of a common agenda is essential to the success of any project that wishes to get many people involved. Invisible, yet powerful, a guideline that is commonly held and wanted gathers potentials and opportunities. It enhances the best that each participant can bring to the project (organising the personal time of each member of the collective, taking into account the times and the appropriation of unexplored aspects of the project). It renders the times of abundance and well-being during the different stages of the project (sharing a lift, maximising efforts, cleverly occupying empty spaces on the agenda) appropriate. An example of the first case could be the unexpected but organic way in which a participant from the Évora group of youngsters switched to the Lisbon group as she changed residence when she entered university, not having to abandon the project. An example of the second





ocupou, inesperadamente, o intervalo da conferência internacional (na Culturgest, em janeiro de 2023), para dotar de maior visibilidade os resultados dos seus trabalhos.

### DO MOMENTUM À NARRATIVA DO PROCESSO

Vimos como ter conceitos, agendas e objetivos comuns é fundamental para o sucesso de qualquer projeto participativo. Um projeto em arte e participação agrega, contudo, uma outra área de complexidade que não pode ser descurada na preparação e continuação de projetos como o DL. As práticas artísticas (sobretudo as artes performativas) sempre tiveram uma história difícil de dissociar da sua apresentação ao público. Dentro dessa narrativa, o espetáculo ou a exposição têm vindo a ser acolhidos como o produto expectável (mas não necessariamente natural) da criação artística. Nas práticas artísticas participativas, é o grau e a condição da participação que ditam o resultado final (se/quando ganha forma). Uma proposta artística de autoria individual, ainda que detenha algum grau de interatividade com participantes ou interpretação de amadores (isto é, um grau instrumental ou simbólico de participação), mais facilmente se compromete com uma apresentação pública de um objeto. Mas o inverso também é verdade: num processo artístico onde a autoria seja partilhada entre artistas profissionais e participantes amadores e/ou onde o processo dependa diretamente da resposta e colaboração de participantes não artistas, será inconcebível o compromisso com uma apresentação pública de um qualquer objeto que, em boa verdade, não se pode saber *a priori* se existirá. Reside aqui uma das maiores dificuldades e a atual fragilidade dos processos artísticos participativos: para manter o grau de participação em aberto – e querendo manter a honestidade intelectual no projeto –, não é possível assumir o compromisso de uma apresentação pública. Em rigor, também as entidades financiadoras já não o esperam ou requerem.

Gerar atenção e convertê-la em opinião pública sobre o projeto depende de estratégias que lidam com a urgência do tempo, do dia e hora marcados, da oportunidade e do evento. Sem uma apresentação pública, é difícil criar esse *momentum*. Assim, seja para assinalar um momento de celebração coletiva, seja para oficializar o fim do tempo do projeto, é tentador organizar momentos de visibilidade que, inevitavelmente, consomem tempo e dinheiro e se confundem com marcos importantes no processo. Urge, assim, dotar estes projetos da consciência crítica de que as narrativas de processo são um contributo fundamental para a mudança de paradigma da narrativa comunicacional das artes contemporâneas. Sem este entendimento – gerado na fase de lingua-

*case could be the way in which a group of participants unexpectedly took over the break during the international conference (at Culturgest, in January 2023), to give their works greater visibility.*

### FROM MOMENTUM TO NARRATING THE PROCESS

*We've seen how having common concepts, agendas and goals is key to the success of any participatory project. A project involving art and participation, however, adds further complexity, which one can't neglect when preparing and following up on projects such as DL. It has always been difficult to dissociate artistic practices (especially performing arts) from their presentation to the public. Within that narrative, performance and exhibition have been seen as the expected (but not necessarily natural) product of artistic creation. As far as participatory art practices are concerned, the final result (if/when one takes shape) is dictated by the degree and state of participation. An artistic proposal of individual authorship, even if there is some degree of interactivity with participants, or amateurs performing (that is to say, an instrumental or symbolic degree of participation), more easily commits to a public presentation of an object. But the opposite is also true: in an artistic process where authorship is shared between professional artists and amateur participants and/or where the process directly depends on the response and collaboration of participants who are not artists, it is unthinkable to commit to a public presentation of any object that in all honesty one can't know a priori if it will exist. Here lies one of the greatest difficulties and the current frailty of participatory art practices: in order to keep the degree of participation open, and wishing to preserve the intellectual honesty of the project, one can't accept to commit to a public presentation. Strictly speaking, funders also no longer expect or require it. Generating attention and turning it into public opinion about the project depends on strategies that deal with the urgency of time, of the scheduled day and time, of the opportunity and of the event. Without a public presentation, it is hard to create that momentum. Either to mark a moment of collective celebration, or to officially put an end to the project, it is thus tempting to organise visibility moments that inevitably consume time and money, and are mistaken for significant milestones in the process. It is therefore urgent to provide these projects with the critical awareness that the narratives of a process are an essential contribution to the paradigm shift of the communication narrative of contemporary arts. Without this understanding, which is produced during the common language and agenda stage, the project will fall into an autophagic and*

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





gem e agenda comuns –, o projeto cairá num processo autofágico e contraditório em que, ao mesmo tempo que apregoa a importância da continuidade e do processo, sucumbe à urgência da divulgação de eventos públicos e da apresentação de resultados.

### TEMPO (E ESFORÇO) COMUM

São recorrentes as analogias entre barcos e os projetos artísticos participativos: todos remando para o mesmo lado (com ou sem timoneiro). Vimos como uma linguagem, uma agenda e uma narrativa em comum poderão ajudar a que esse trabalho seja alcançado. É nesse contexto que nos surge outra das certezas provisórias que o DL somente veio reforçar: os projetos artísticos participativos – fruto da porosidade gerada pelo convite à participação – geram um grau de complexidade e de imprevisibilidade que exige uma elevada preparação das equipas artísticas, de mediação, de comunicação e de produção. Criar, comunicar e produzir artes participativas requer conhecimentos e especialização. Trabalhar em contextos em que os tempos de resposta e de decisão são mais porosos e, por isso, mais distendidos e em que a imprevisibilidade integra a natureza do processo pode gerar ansiedade, equívocos e bloqueios. É fulcral, por isso, reconhecer que se trata de um trabalho alinhado com um desenho de projeto que, uma vez colocado no terreno, se vai desenvolver em função de algo que não é mais uma figura de hierarquia, mas sim um alinhamento e uma escuta do que a realidade vai devolvendo. E isso pode ser impróprio para cardíacos.

Um exemplo retirado do universo DL poderá ser a forma surpreendente como os grupos se organizaram e se apropriaram do projeto. Apesar de inicialmente pensados para funcionarem como um único grupo (o coração do projeto), artistas e jovens não se configuraram como um grupo único. Aos artistas foi dado tempo e espaço de laboratórios formativos e residências artísticas. Aos jovens foi dada uma ideia de continuidade temporal e a presença constante de um elemento residente, para garantir a mediação com o projeto. Assim, pelas diferentes naturezas de relação com o tempo, os primeiros rapidamente formaram um coletivo e os segundos rapidamente compreenderam o potencial do projeto e os seus ângulos por explorar. Na verdade, detinham diferentes qualidades de tempo no projeto (tempo intensivo versus tempo contínuo) e o DL era, tal como previsto, um ser autónomo e independente do seu desenho de projeto, movendo-se a diferentes ritmos.

### FORMAÇÃO ARTÍSTICA (E AFETIVA)

Para além da complexa e ampla formação das

contradictory process, in which it succumbs to the urgency of publicising public events and presenting results, while at the same time preaching about the importance of continuity and process.

### COMMON TIME (AND EFFORT)

Analogies between boats and participatory art projects are recurrent: everyone rowing in the same direction (with or without helmsman). We've seen how a common language, a common agenda and a common narrative can help achieve that. It is in this context that emerges one more of the provisional certainties that DL has only strengthened: as a result of the porosity created by the invitation to participate, participatory art projects yield a degree of complexity and unpredictability that requires the artistic, mediation, communication and production teams to be highly prepared. Creating, communicating and producing participatory arts requires knowledge and expertise. Working in contexts in which response and decision times are more porous, and therefore more distended, and in which the process is inherently unpredictable, can cause anxiety, misunderstandings and blockages. It is therefore crucial to acknowledge that this work is in line with a project design that, once placed on the ground, will no longer develop according to a hierarchical figure, but rather by aligning with and listening to what reality keeps giving back. And that may be unfit for people with a heart condition.

An example taken from the DL universe could be the surprising way in which the groups organised themselves and appropriated the project. In spite of initially thought to work as a single group (the heart of the project), artists and youngsters did not form a unified group. The artists were given time and space in training labs and artistic residencies. The youngsters were given an idea of continuity over time and the continuous presence of a resident element to ensure mediation with the project. Hence, given the different nature of the relationship with time, the former quickly formed a collective, and the latter quickly realised the project's potential and its unexplored angles. In fact, they experienced different qualities of time in the project (intensive time versus continuous time), and as expected DL was an autonomous and independent being compared with the way in which it was designed, moving in different rhythms.

### ARTISTIC (AND AFFECTIVE) TRAINING

Aside from the complex and broad training of the production teams, one other recurring feature of participatory arts – and DL was no exception – is the difficulty artists have to define themselves (only) as such. The degree of expertise of an artist who

equipas de produção, outra das recorrências em artes participativas – o DL não foi exceção – é a dificuldade que os artistas têm em definir-se (apenas) enquanto tal. O grau de especialização de um artista que trabalha em projetos entre as artes e a participação é elevado e abrange áreas muito além da sua formação técnica e artística universitária. Um trabalho delicado com sementes germinadas pode aparentar pertencer mais à botânica do que às práticas artísticas participativas. E um grupo de WhatsApp onde unicamente se podem partilhar sons de cada território aparenta centrar-se mais na pesquisa etnográfica e menos nas artes. Mas, sem a primeira, não teríamos *Linha de Terra* (ver página 48). E, sem a segunda, não teríamos *em espera* (ver página 38). A disponibilidade para a escuta – das coisas e dos seres vivos – é, assim, um dos elementos fundamentais nas práticas artísticas participativas. Um lugar entre, no qual o artista se posiciona voluntariamente, para navegar entre a sua técnica e a sua prática artística pessoal e o que determinadas comunidades (vegetais, animais e humanas) vão devolvendo aos estímulos que vão sendo lançados. Nesta publicação, são frequentes os relatos dos artistas e das mediadoras em como os processos artísticos participativos podem ser exigentes, cansativos e emocionalmente absorventes. Efetivamente, o trabalho em articulação, em escuta ativa e com disponibilidade para ora instigar ora responder é um trabalho de extremo desgaste. Enfrentar inúmeros momentos de impasse, de espera, de imprevisibilidade e de invisibilidade sem que esses elementos interfiram com a percepção de que o trabalho artístico é frágil ou de fraca qualidade é uma tarefa hercúlea. Tal como nos processos de comunicação que acima vimos, também nas artes a unidade de medida e/ou de julgamento recai – tantas vezes de forma involuntária – sobre a aparente necessidade ou urgência de uma apresentação que inscreva o objeto artístico nas narrativas oficiais da validação pública. Sem autoria clara e sem objeto artístico final, os artistas que laboram em práticas artísticas participativas remam, efetivamente, contra a maré. E só uma formação artística e afetiva contínua e coesa poderá servir de amparo até ao momento em que, felizmente, poderão também colher os frutos da sua dedicação. Nesta publicação, são inúmeros os autorretratos que relatam como transformadora e inesquecível a experiência de integrar de forma participada um projeto artístico.

#### AVALIAÇÃO (CINCO APRENDIZAGENS)

Avaliar é, acima de tudo, encontrar e apontar valores que – de outro modo – não seriam reconhecidos, identificados e/ou valorizados de forma imediata pelos envolvidos no projeto. No processo de encontrar

*works between arts and participation is high and encompasses areas far beyond his/her university technical and artistic education. A delicate work with sprouted seeds can seem to pertain more to botany than to participatory art practices. And a WhatsApp group where one can only share sounds from each territory seems to focus more on ethnographic research and less on the arts. Without the former, however, we wouldn't have Linha de Terra (see page 48). And without the latter, we wouldn't have em espera (see page 38).*

*The willingness to listen – to things and to living beings – is thus one of the key elements in participatory art practices. A place in between, in which the artist voluntarily places him/herself, in order to navigate between his/her technique and his/her personal art practice, on the one hand, and the responses that certain (vegetal, animal and human) communities give to the stimuli put out, on the other hand. In this publication, artists and mediators often talk about participatory art processes being demanding, tiring and emotionally absorbent. Work carried out in articulation, actively listening, and willing to either instigate or respond is indeed an extremely wearing one. Facing countless deadlocks, waits, as well as unpredictability and invisibility, all the while not letting that interfere with the perception that artistic work is fragile or of poor quality, is a Herculean task. Just like in the communication processes we saw earlier, the unit of measurement and/or judgement when it comes to the arts also (so often unintentionally) falls on the seeming need or urgency for a presentation that will enter the artistic object into the official narratives of public validation. With no clear authorship and no final artistic object, artists working in participatory art practices truly swim against the tide. And only a continuous and consistent artistic and affective training will be able to act as a support until the moment when fortunately they'll also be able to reap the fruits of their dedication. There are countless self-portraits in this publication telling how changing and unforgettable the experience of being part of an artistic project in a participatory way is.*

#### EVALUATION (FIVE LEARNINGS)

*Evaluating is first and foremost finding and pointing out values that otherwise wouldn't be immediately recognised, identified and/or appreciated by those involved in the project. In the process of finding and underlining values, an active listening that identifies patterns and recurrences that are later customisable as indicators is key. It is not so much about a permanent presence, but rather about a lucid and methodological listening. In the same way, it is not about gathering every trace produced by the pro-*



EXPLORADOR  
DE  
INFINITOS

e sublinhar valores, é fundamental uma escuta ativa que identifique padrões e recorrências que sejam configuráveis, posteriormente, como indicadores. Não se trata tanto de uma presença permanente, mas antes de uma escuta lúcida e metodológica. Do mesmo modo, não se trata de reunir todos os vestígios produzidos pelo projeto, mas antes de saber qual a documentação que será convertida em amostra para investigação. Com igual peso e medida, é fundamental que o processo avaliativo tenha a capacidade de partilhar as descobertas, de modo a validá-las junto de quem as produziu. De que nos valeria ter a maior pérola do mundo, se ela nada valesse junto dos nossos pares? E, por oposição satírica, que riqueza produziremos se, num mar de mármore, só nos propusermos procurar pérolas?

É evidente que um processo avaliativo requer uma comunidade de validação que a afaste dos processos individualizantes dos juízos de valor subjetivos. E isso torna-se ainda mais complexo quando o projeto envolve arte e processos de interpretação subjetiva. Mas dizer que a avaliação não é um julgamento não basta para a tornar língua franca. A formatação produzida pelo modelo escolar acrescenta uma camada de desconfiança e hierarquia a qualquer projeto que se proponha ser avaliado. No DL, essa desconfiança natural, conjugada com a inexistência de um sistema de comunicação regular do processo e método avaliativo junto dos participantes, criou uma barreira intransponível para a equipa de investigação que acompanhou o projeto. Pelo mesmo motivo, quando surgiu a oportunidade de a referida equipa partilhar algumas reflexões sobre o projeto, não só não se produziu riqueza e valor como, inadvertidamente, se desvalorizaram os conhecimentos e as aprendizagens que começavam a despontar entre os participantes. Ainda assim, seria inusitado e injusto não identificar riquezas e aprendizagens produzidas ao longo do processo de avaliação do DL.

#### **Aprendizagem#1 Intencionalidade**

Avaliar é encontrar valores que, já presentes no projeto, nem sempre são claros para os participantes. Fazê-lo requer um trabalho regular, compatível com os tempos do projeto e passível de validação junto dos diversos interlocutores, diretos e indiretos, do projeto. Antes de começar um processo avaliativo, é fundamental assegurarmo-nos de que (todos) sabem como e por que o fazem.

#### **Aprendizagem#2 Orçamento**

Urge dotar os projetos artísticos participativos de uma robustez financeira que lhes permita dar condi-

ject, but rather about knowing which documents will become into research samples. Applying the same standards, the evaluation process needs to be able to share the findings, so that those who produced them will validate them. What would be the point of having the world's largest pearl if it were worth nothing to our peers? In satirical contrast, what wealth will we produce if we set ourselves to look only for pearls in a marble sea?

An evaluation process obviously requires a validation community that moves it away from the individualising processes of subjective value judgements. That becomes even more complex when the project involves art and subjective interpretation processes. Saying that evaluation isn't judgement, however, is not enough to render it lingua franca. The format yielded by the school model adds a layer of distrust and hierarchy to any project that sets itself to be evaluated. As far as DL is concerned, that natural distrust, combined with the lack of a regular communication system of the evaluating process and method by the participants, created an insurmountable barrier for the research team that accompanied the project. For the same reason, when that said team had the chance to share some thoughts on the project, not only was there no wealth and value produced, but the knowledge and learnings that were starting to appear among the participants were inadvertently belittled. Even so, it would be unusual and unfair not to identify wealth and learnings produced over the course of DL's evaluation process.

#### **Learning#1 Intent**

Evaluating is finding values that are already present in the project, but aren't always clear to the participants. Doing so requires a regular work that is compatible with the times of the project and can be validated by the several direct and indirect parties involved. Before starting an evaluation process, it is key to make sure they (all) know how and the reason why they're doing it.

#### **Learning#2 Budget**

We urgently need to provide participatory art projects with the financial strength that will allow them to ensure dignified conditions to include fairly remunerated evaluation teams. Underfunding the arts, however, does not allow for the strengthening of such elementary budget items such as the artistic, production, mediation, and documentary and audio-visual recording teams. Budget shortage can't be a reason to exclude evaluation processes, but rather a reason to adjust them to existing conditions. An

ções dignas para a inclusão de equipas de avaliação justamente remuneradas. O subfinanciamento das artes não permite, contudo, robustecer rubricas tão elementares quanto as equipas artísticas, de produção, de mediação e de registo documental e audiovisual. A falta de orçamento não pode ser motivo de exclusão de processos avaliativos, mas antes da sua adaptação às condições patentes. Uma avaliação menos robusta do ponto de vista do orçamento deverá optar por modalidades igualmente produtivas, ainda que menos visíveis ou documentais: observar, partilhar investigação e reportar (a todos) regularmente gera riqueza e apoia o amadurecimento de aprendizagens e a ultrapassagem de bloqueios.

### Aprendizagem#3 Independência e o mito da imparcialidade

O processo metodológico de recolha de evidências para produção de reflexões e, posteriormente, avaliações gera uma enorme riqueza e identifica ângulos mortos e/ou bloqueios no projeto. Os parceiros universitários – observando criticamente os vários ângulos do projeto a partir de uma posição independente – detêm uma perspetiva privilegiada sobre áreas que, para quem dinamiza o projeto, podem não ser tangíveis. E a independência não deve ser confundida com imparcialidade: diferentes avaliadores vão naturalmente produzir diferentes reflexões. Será a validação dessas diferentes perspetivas, face à amostra colhida e aos interlocutores envolvidos, que produzirá verdadeiro valor.

### Aprendizagem#4 Documentação e amostra

Para a concretização de uma amostra válida para dar suporte ao processo avaliativo, é fundamental a produção, a recolha e a validação de evidências (dados e documentação). Em projetos com muitos participantes, o risco da não devolução de componentes da amostra de avaliação pode comprometer todo o processo. Para garantir uma maior taxa de sucesso, ao invés de complexificar o projeto, é recomendável que o processo avaliativo componha a sua amostra através de documentação cuja produção esteja já prevista no desenho do projeto. A solução poderá passar pela articulação com as equipas de comunicação e de produção audiovisual.

### Aprendizagem#5 Contaminação da amostra e o mito da pureza

Uma equipa ativa de investigação, reflexão e análise – sobretudo em cenários com pouco orçamento disponível e elevado grau de envolvimento dos investigadores – gera inevitavelmente fenómenos de con-

evaluation that is less robust from a budget point of view should choose formats that are equally productive, even if less visible or documentary: observing, sharing research and regularly reporting (to everyone) generates wealth and supports the maturation of learnings and the overcoming of blockages.

### Learning#3 Independence and the myth of impartiality

The methodological process of gathering evidence to produce thinking, and later evaluations, generates great wealth and identifies blind spots and/or blockages in the project. University partners, critically watching the several angles of the project from an independent standing, have a privileged perspective on areas that might not be tangible to those promoting the project. And independence should not be mistaken for impartiality: different evaluators will naturally bring forth different thoughts. True value will come from validating those different perspectives vis-à-vis the sample gathered and the different parties involved.

### Learning#4 Documents and sample

In order to secure a valid sample to support the evaluation process, it is key to produce, gather and validate evidence (data and documents). In projects with many participants, the risk of not giving back elements from the evaluation sample can jeopardise the entire process. In order to ensure a higher success rate, instead of making the project more complex, it is advisable that the evaluation process puts together its sample by resorting to documents whose production the project design already stipulates. The solution may involve articulating with the communication and audio-visual production teams.

### Learning#5 Sample contamination and the myth of purity

An active research, reflection and analysis team, especially when the budget is tight and the researchers are highly involved, inevitably generates phenomena of contagion and influence over the processes. Ensuring that the participants are aware of and acknowledge the enriching contribution of the research team guarantees that – even in participatory evaluation – contributions, questions and possible thoughts are seen in a procedural manner, and not as potential judgement.

The ability to evaluate a participatory art process requires critical thinking and maturation when designing and implementing the project. One can answer the lack of time and financial resources with

tágio e de influência sobre os processos. Assegurar que os participantes podem conhecer e reconhecer a riqueza do contributo da equipa de investigação garante que, até na modalidade de avaliação participativa, os contributos, perguntas e eventuais reflexões são vistos de modo processual e não enquanto potenciais julgamentos.

A capacidade de avaliar um processo artístico participativo é um ato que requer reflexão crítica e maturidade no desenho de projeto e na sua aplicação prática. À falta de tempo e de recursos financeiros, podemos responder com um processo avaliativo e reflexivo que permita que todos os participantes analisem conceitos (linguagem comum), sintomas e resultados (mesmo que provisórios) do seu desempenho, do seu contributo e das suas expectativas e desejos. Esperamos que uma parte desse processo avaliativo se concretize através da partilha de testemunhos, de reflexões e da síntese de aprendizagens trazida pela presente publicação.

an evaluating and reflective process that enables all participants to analyse concepts (common language), symptoms and results (even if provisional) of their performance, of their contribution, and of their expectations and hopes. We expect part of that evaluation process to be carried out by sharing testimonies, thoughts and the synthesis of the learnings brought by this publication.



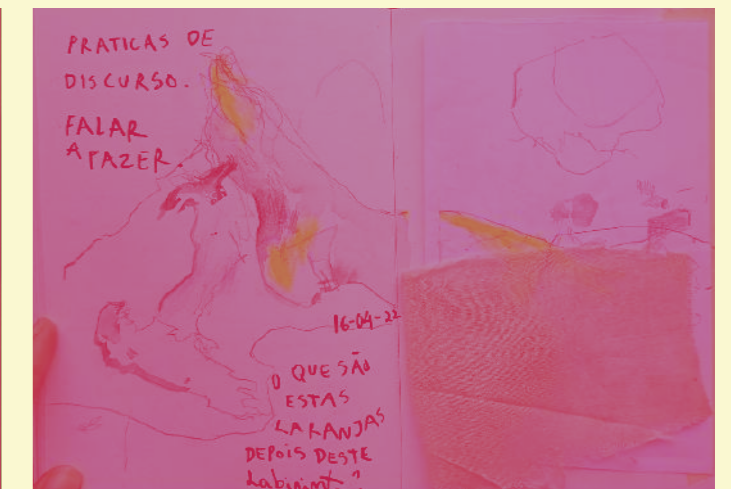
© Beatriz Córias



© Débora Cruz



© Beatriz Rodrigues



© Maria Abrantes

Diários gráficos produzidos por alguns dos participantes ao longo do DL.  
Graphic diaries produced by some of the participants throughout DL.

## De mãos dadas / Hand in hand

Antónia Honrado, Carla Dias, Patrícia Freire

Este texto, escrito a três pares de mãos, dá conta de uma parceria de mais de um ano de Dentes de Leão – um envolvimento forte e calmo que, na nossa opinião, promoveu um ambiente saudável, empático e fértil em todo o processo de mediação. Consideramos que mediar é servir de ponte. Um trabalho que é tão mais invisível quanto melhor seja executado, um trabalho criativo de imaginar e pôr em prática lugares de encontro (que, por vezes, tomam formas tão singulares como a de um objeto), um trabalho objetivo, com prazos e propósitos, dando sempre prioridade às formas como podemos *cuidar* uns dos outros. E, num projeto de grande dimensão como o Dentes de Leão, este *cuidado* com o que cada um é, esta atenção permanente às sensibilidades, inteligências e desejos de cada um (num grupo tão heterogéneo) foi o foco do nosso processo de mediação.

O trabalho com os jovens participantes é, logicamente, o que conhecemos melhor. Mas permitimo-nos distância suficiente para reconhecer que o impacto positivo que o projeto teve nestes jovens foi, no nosso entender, a grande mais-valia do Dentes de Leão. Sentimos sobretudo que, para os jovens de qualquer um dos territórios, o envolvimento no Dentes de Leão permitiu um contacto consistente com as artes – um contacto que se manifestou, todas as semanas, nos encontros feitos em cada região. Os jovens tiveram a oportunidade de experimentar a prática de um projeto de artes participativas de modo implicado, ativo, num contexto que viveu sempre do entusiasmo que emprestaram aos encontros e às reflexões conjuntas.

O envolvimento de todas as comunidades de Évora, Sardoal e Lisboa não era um requisito do projeto, isso seria irrealista. O Dentes de Leão dedicou-se sobretudo aos jovens e aos artistas dos territórios mencionados. Pareceu-nos inevitável, contudo, que os processos de mediação se fizessem com o envolvimento de muitas outras pessoas à nossa volta. E, nesse processo de envolvimento alargado, os jovens foram facilitadores, demonstrando sempre uma afetividade rica, equilibrada e vibrante bem como sede de novas experiências e aprendizagens.

Ao longo dos vários meses do projeto, acompanhámos de muito perto os percursos desses jovens e a relação estreita com as suas famílias. Durante esse período, conseguimos identificar uma revolução silenciosa, cujo impacto certamente poderemos ver refletido no futuro destes territórios. A mera presença do Dentes de Leão, sobretudo no Sardoal e

This text is written by three pairs of hands and provides an account of a Dentes de Leão partnership that lasted for over a year – a strong and quiet involvement that in our view fostered a healthy, empathic and fertile environment during the entire mediation process.

We understand mediating as acting as a bridge. A work that the better it is executed, the more invisible it becomes, a creative work of imagining and putting into practice places of encounter (that sometimes take such unique forms as that of an object), an objective work with deadlines and goals, always giving priority to the ways in which we're able to care for one another. And in a large-sized project such as Dentes de Leão, the care with what each one is, this permanent attention to everyone's sensitivity, intelligence and desires (in such a heterogenous group), was the focus of our mediation process.

We are, of course, most familiar with the work with the young participants. But we allow ourselves enough distance to recognise that the positive impact the project had in these youngsters was, as we see it, the greatest added value of Dentes de Leão. We especially felt that getting involved in Dentes de Leão provided the youngsters from all the territories with a consistent contact with art, which manifested itself every week during the encounters taking place in each region. The youngsters had the chance to experience the practice of a participatory art project in an engaged and active way in a context that was always dependent on the enthusiasm they brought to the encounters and to the collective thinking. The project didn't require every community from Évora, Sardoal and Lisbon to get involved; that wouldn't be realistic. Dentes de Leão mainly focused on the youngsters and artists from the above-mentioned territories. It seemed to us inevitable, however, to involve many other people around us in the mediation processes. And as we involved more people, the youngsters became facilitators, always showing a rich, balanced and vibrant affection, as well as an eagerness for new experiences and learnings.

Over the course of the several months of the project, we very closely followed the journey of those youngsters and the close relationship with their families. During this period, we were able to identify a silent revolution whose impact we'll surely see reflected in the future of these territories. The mere presence of Dentes de Leão, in particular in Sardoal and Évora, gave rise to a dialogue within the households on the difficulty of finding public transportation

em Évora, suscitou, dentro das famílias, um diálogo sobre a dificuldade de encontrar transportes públicos, nestes locais, aos fins-de-semana. No cruzamento dos jovens dos três locais, surgiram também diálogos acesos (transportados para o ambiente familiar) sobre o tipo de oferta cultural, ou a falta dela, em cada um destes lugares. E, nas várias visitas que fizeram às cidades uns dos outros, acrescentaram riqueza – sob a forma de um olhar atento, cuidadoso e sincero – a cada um desses lugares. Alguns jovens do Sardoal e de Évora foram, desde o início, veementes na sua vontade de abandonar as suas terras assim que tivessem idade para o fazer. Foi importante, parece-nos, a visão que os jovens de Lisboa tiveram daqueles territórios e que fizeram questão de partilhar com os outros participantes – vários dos aspetos que eram considerados negativos por quem ali vive eram os aspetos mais valorizados por parte dos jovens de Lisboa. O mesmo aconteceu com as visitas a Lisboa, por parte dos participantes do Sardoal e de Évora: os aspetos da cidade que mais desagradavam aos lisboetas eram fonte de entusiasmo para os jovens de Évora e do Sardoal. Onde uns reivindicavam o tempo, outros pediam formas de elevar o tempo que lhes sobra e de transformá-lo em portas para o mundo. Foi importante esta troca de experiências que abriu espaço a uma valorização mútua. Todos permitiram ser olhados sob pontos de vista novos e muitos foram capazes da abertura e da inteligência de se deixarem contagiar pelo que os outros viam. Vieram à tona as feridas que as políticas geográficas provocam. Foi evidente e transformador este entendimento mais profundo e coletivo das realidades uns dos outros e foi com entusiasmo e espanto que debatemos, entre nós, o que o Dentes de Leão poderá ter feito pelo futuro destes três territórios. É cedo para prever o impacto total que terá este projeto na grande escala das comunidades. Mas, para quem esteve com estes jovens participantes desde o primeiro momento, é notório que o impacto é real e que há muitos meses se tornou concreto. Torna-se evidente, olhando para cada um individualmente, ao sentir as paixões e interesses novos que neles despertaram; ao ver surgir uma nova capacidade de amar a sua geografia e ao mesmo tempo saber, com propriedade, trazer à tona os problemas sérios que existem; ao sentir que o silêncio inicial de alguns deu espaço a pessoas que não têm medo de falar – de modo elegante e inteligente – com alguém que possa parecer mais velho, mais culto ou um representante da autoridade; ao sentir que estes jovens foram capazes de tecer para si mesmos uma forma só sua de estar, organizando, à sua escala, uma pequena sociedade que quiseram que não fosse dividida pela geografia e para a qual reivindicaram e praticaram uma proximidade que, à escala nacional, parece pertencer ainda ao reino da utopia. Estes jovens fizeram das

in these places on the weekends. As the youngsters from the three municipalities came together, there were also heated debates (which were then carried to the family setting) about the cultural offer – or lack of it – in each of these places. And during the several visits they paid to each other's towns, they added wealth to each of those places in the form of a watchful, careful and honest look. From the start, some of the youngsters from Sardoal and Évora were emphatic in their desire to leave their towns as soon as they were old enough to do so. It seems to us important the way the youngsters from Lisbon looked at those territories, which they insisted on sharing with the other participants – several aspects deemed as negative by those living there were the ones most valued by the youngsters from Lisbon. The same happened when the participants from Sardoal and Évora visited Lisbon: the aspects that most displeased its inhabitants were a source of excitement for the youngsters from Évora and Sardoal. While some claimed time, others asked for ways of elevating the time they have to spare and turning it into doors to the world. This exchange of experiences was essential and made way for mutual appreciation. They all allowed others to look at them from new perspectives, and many of them were open and smart enough to let themselves be infected by what the others saw. The wounds caused by geographical policies surfaced. This deeper and collective understanding of each other's realities was clear and transformative, and we discussed among ourselves with enthusiasm and amazement the way in which Dentes de Leão may have contributed to the future of these three territories. It is too early to foresee the full impact this project will have on the large scale of the communities. For those who joined these young participants from the start, however, it is obvious that the impact is real and that it has become tangible for many months. It is clear when one looks at each of them individually, and feels the new passions and interests that have awakened in them; witnesses the emergence of a new ability to love their geography while knowing with authority how to bring to the surface existing serious problems; senses that the initial silence on the part of some gave way to people who are not afraid to elegantly and brightly talk to someone who may look older or more educated, or who represents authority; and feels that these youngsters were capable of fabricating for themselves their very own way of being, organising a small society to their scale, which they did not wish geography to divide, and for which they claimed – and in the scope of which they practiced – a proximity that still seems utopian on a national scale. These youngsters turned the distances between Lisbon, Sardoal and Évora into short and easy-to-overcome distances, thus exposing the irony of a country where everything is so close, where every place seems



Ciclo de Artes Participativas no Sardoal. Outubro de 2022.  
Participatory Arts Cycle in Sardoal. October of 2022.  
© Nuno Direitinho



Mural de fotografias dos encontros de jovens apresentado no Fórum Dentes de Leão, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Wall of photographs of the encounters between youngsters presented at the Dentes de Leão Forum in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho



distâncias entre Lisboa, Sardoal e Évora distâncias curtas e fáceis de ultrapassar. Revelando a ironia de um país em que tudo fica tão perto, em que cada lugar parece incrivelmente mais longe do que na realidade está.

Trabalhando diretamente com os jovens implicados, um dos grandes desafios que identificámos foi o de manter a motivação do grupo para um projeto com a duração de um ano e três meses. Nestas idades (dos 15 aos 18 anos), muitos jovens têm uma vontade natural de se repartirem por várias experiências, algo que é contrário à proposta de compromisso prolongado no tempo do Dentes de Leão. No entanto, mesmo com a mudança de vida de alguns (entrada na faculdade, começo da vida profissional, alteração da dinâmica familiar, etc.), uma parte importante dos jovens manteve-se ligada, mesmo à distância, com os mais novos a *agarrarem o leme* até ao fim.

O contacto com as propostas artísticas estabeleceu, desde o começo, um terreno para o trabalho de mediação. Foi evidente que os jovens desenvolveram preferência pelos projetos artísticos que deram mais relevo a valores como o cuidado com e a atenção ao Outro. Em reflexão conjunta, conseguimos identificar, em cada uma das cinco propostas artísticas, uma mais-valia, um catalisador de crescimento para os participantes. A simples noção de que, durante o tempo do projeto, a razão fundamental dos nossos encontros seria uma contribuição para a criação artística elevou muito os discursos. Identificamos o trabalho em relação horizontal com os artistas como um dos fatores que mais contribuiu para capacitar os jovens participantes e desenvolver a sua consciência crítica sobre lógicas de distribuição de poder. Saber que as suas considerações, avaliação e entusiasmo seriam um contributo na criação de obras de arte fê-los cientes da sua própria qualidade e valor. Criou-se uma predisposição para o diálogo e para a afirmação de visões e, no decorrer do tempo, vimos surgir jovens cada vez mais confiantes, capazes de defender ideias e argumentar com seriedade e por isso, familiarizados com o exercício da democracia. Neste trabalho de mediação, persistimos na ideia de pôr em prática o artigo número 78 da Constituição Portuguesa que, 49 anos depois da revolução de 25 de abril de 1974, continua a ser fragilmente cumprido: “Todos têm direito à fruição e criação cultural, bem como o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural”. No momento e contexto em que nos encontramos, de um capitalismo desenfreado que parece não dar espaço nem tempo à humanidade, reforçamos a certeza de que este artigo deve ser cumprido na sua íntegra. Esta experiência teve, também por isto, um impacto muito positivo em nós, sentindo que facilitámos um projeto no qual já acreditávamos (na sua génese) e ao qual nos somámos.

*incredibly more distant than it actually is. Working directly with the youngsters involved, one of the big challenges we identified was keeping the group motivated for a project that lasted 15 months. At this age (15 to 18 years old), many youngsters have the natural desire to have different experiences, which is the opposite of the long-lasting commitment suggested by Dentes de Leão. Nevertheless, even if some went through life changes (getting into college, starting a professional life, changing the family dynamic, etc.), a significant portion of the youngsters maintained their link to the project, even from a distance, with the younger ones grabbing the wheel to the end.*

*The contact with artistic proposals paved the way for the mediation work right from the start. It was clear that the youngsters developed a preference for the artistic projects that emphasised values such as caring for and paying attention to the Other. Thinking together, we were able to identify an added value, a growing catalyst for the participants, in each of the five artistic proposals. The simple notion that, during the time of the project, the main reason for our encounters would be contributing to the artistic creation really elevated speech. Establishing a horizontal working relationship with the artists was one of the factors that most empowered the young participants and developed their critical awareness concerning the rationale behind power distribution. Knowing that their considerations, evaluation and enthusiasm would help create works of art made them aware of their own quality and value. They became willing to engage in dialogue and assert their views, and as time went by we witnessed increasingly confident youngsters arise, capable of defending ideas and arguing in a serious manner, and thus acquainted with the exercise of democracy.*

*In this mediation work, we insisted on the idea of putting into practice article n.º 78 of the Portuguese Constitution, by which, 49 years after the Carnation Revolution of April 25, 1974, we are still poorly abiding: “Everyone has the right to cultural fruition and creation, as well as the obligation to preserve, protect and cherish cultural heritage”. At this particular moment and against this background, when unbridled capitalism seems to make no room or time for humanity, we underline our certainty that we must abide by this article in full. This is also why this experiment had a very positive impact on us, given that we sensed we facilitated a project in which we already believed (in its inception), and to which we were added.*

*Returning to Évora, Lisbon and Sardoal, and contacting cultural institutions where the thirst to create participatory collectives is starting to blossom, was in fact enriching on a personal and professional level for all three of us. It is hugely gratifying to help create frameworks in which one wishes for and materialises space for the full exercise of democracy.*

Voltar a estar no contexto eborense, lisboeta e sardoalense e contactar com estruturas culturais onde começa a desabrochar a sede de criação de coletivos participativos foi de facto enriquecedor a nível pessoal e profissional para todas nós. É imensamente gratificante ajudar a criar contextos em que se deseja e concretiza espaço para o exercício pleno da democracia.



Fórum Dentes de Leão na Culturgest, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Dentes de Leão Forum at Culturgest in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho

# DENTES DE LEITÃO

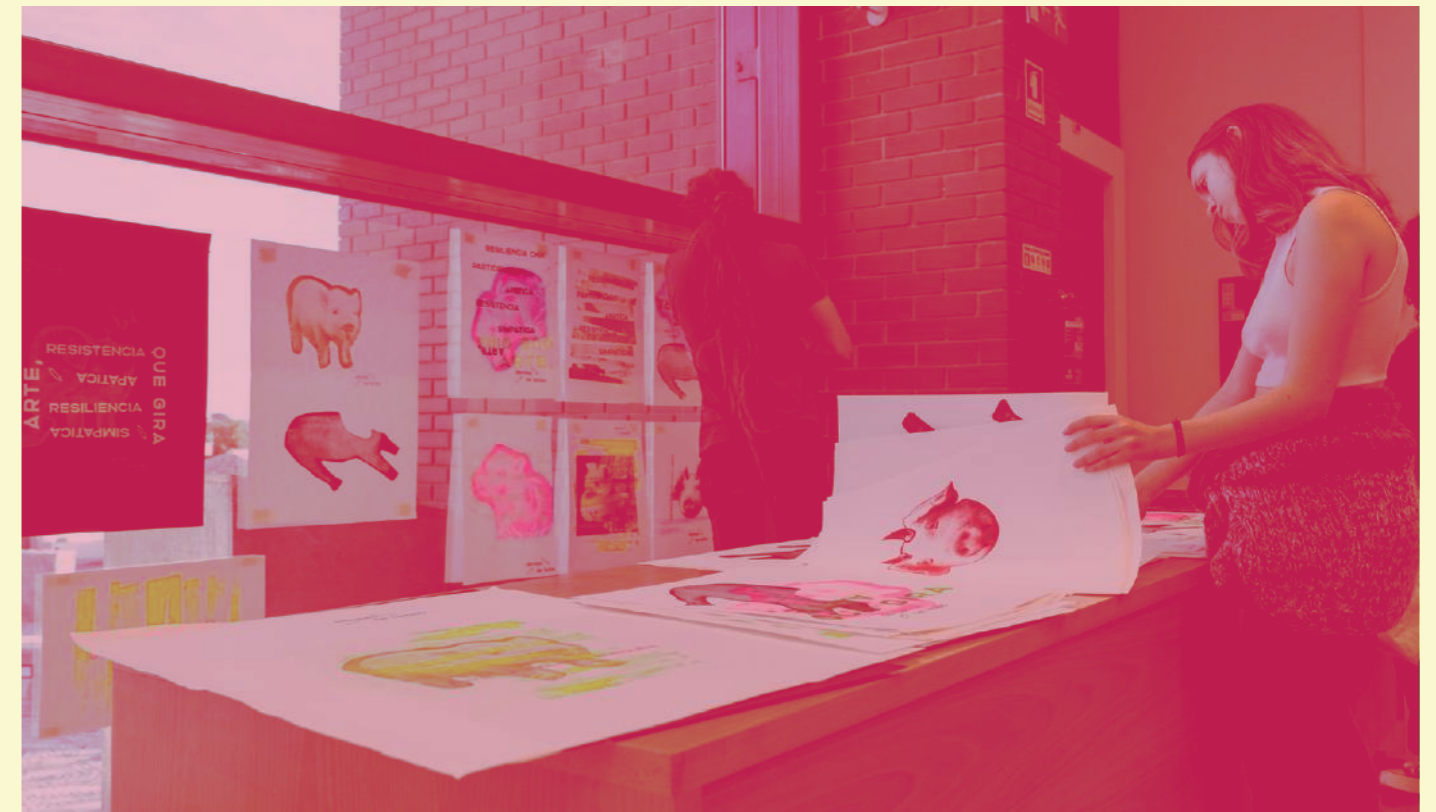
## Dentes de Leitão

*Dentes de Leitão é uma plataforma de Artes Individuais que seleciona e promove artistas individualistas com valores transcendentalistas – consagrados ou em início de carreira – e que se centra no pensamento e discussão sobre o papel da Arte na Sociedade de Rebanho. Inicialmente criado para Artistas da Bairrada, este projeto, que agora se efetiva na forma de um Festival de Variedades, abre-se além-fronteiras e convoca artistas nacionais e internacionais dedicados aos temas contemporâneos e em voga no seio das Artes Individuais. A partir de encontros formais entre a comunidade, concílios e conferências e os maiores teóricos da Arte e da Cultura, os artistas trabalharão individualmente a reapresentação e a readaptação de objetos artísticos com o intuito de os tornar lucrativos e abrangentes. A ruralidade é o mote criativo para a simplificação do pensamento crítico em exercícios estéticos que dialogam com o dilema: “Deve a Arte Contemporânea sair das cidades grandes?”*

Sinopse do projeto utilizada na divulgação durante o Ciclo de Artes Participativas (Évora e Sardoal, outubro de 2022).

*Dentes de Leitão [Piglet Teeth] is an Individual Arts platform that selects and promotes both renowned and emerging individualistic artists with transcendentalist values. It focuses on the reflection and discussion on the role Art plays in the Herd Society. Initially created for Bairrada artists, this project that now comes true in the form of a Variety Festival opens itself beyond borders and summons national and international artists dedicated to topics that are contemporary and trending amidst the Individual Arts. Based on formal meetings between the community, councils and lectures, and the greatest Art and Culture theoreticians, the artists shall work separately on the re-presentation and re-adaptation of artistic objects, aiming at making them profitable and far-reaching. Rural life serves as a creative motto to simplify critical thinking in aesthetic exercises that engage in a dialogue with the following dilemma: “Should Contemporary Art exit the large cities?”*

*Project synopsis used to promote it during the Participatory Arts Cycle (Évora and Sardoal, October of 2022).*



Banca de mercadorias *Dentes de Leitão*. Ciclo de Artes Participativas no Sardoal. Outubro de 2022.  
Stand of *Dentes de Leitão* merchandise. Participatory Arts Cycle in Sardoal. October of 2022.  
© Nuno Direitinho



# **EM ESPERA**

# em espera: reflexões sobre um processo artístico, pessoal e social / thoughts on an artistic, personal and social process

Filipa Branco Jaques em conversa com / in conversation with Raquel Ribeiro dos Santos

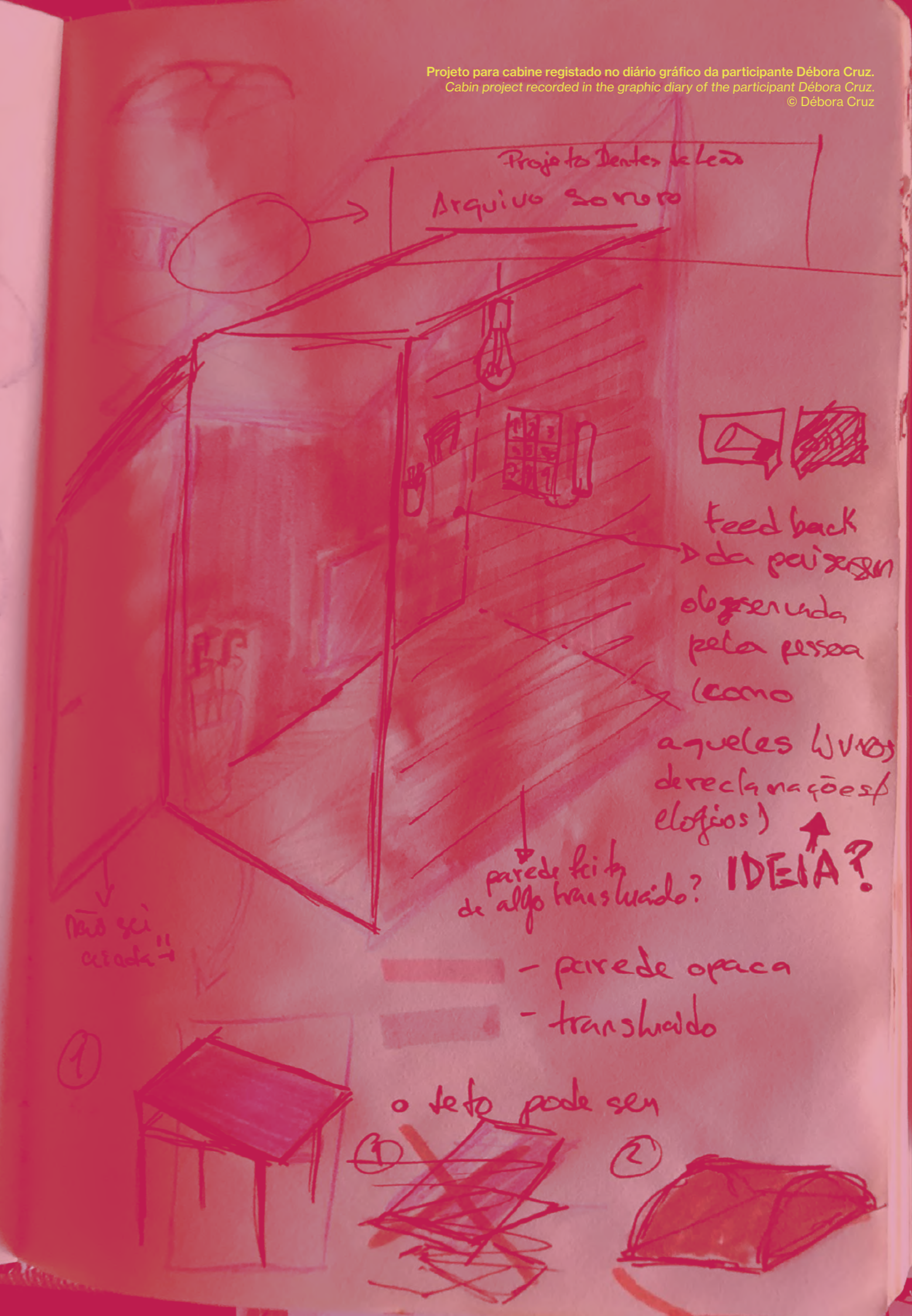
Foi um verdadeiro gosto entrevistar a Filipa. Começámos por falar de blocos: de uma geometria de projeto muito fechada e de uma ideia de bolha. De bolhas de segurança (de parte a parte) e de bolhas que eventualmente rebentam (porque, afinal, eram de todos). Depois, falámos da chegada do mistério: que, neste projeto, veio sob a forma de jovens. Normalmente, os jovens não trazem mistério. Aqui, eles foram essa figura misteriosa. E há, juntamente com o mistério, um certo espanto. Podíamos ter dito que eles rebentaram a bolha, abrindo – juntamente com o coletivo dos artistas – a percepção de que o projeto ia sendo, ou já era, de todos. Depois de uma ideia de incompreensão, passou-se a uma zona de conforto e a um espaço de segurança que era proposto por uma comunicação diferente, uma comunicação com código próprio: o som. Falámos de como estarmos juntos foi um desafio que se aceitou. E, nesse processo de aceitação de que se é parte integrante do projeto, deu-se um deslumbramento. Falámos de porosidade e de como estas bolhas se contaminam e, na verdade, podiam ser uma só. Mas falámos também de que o grau de envolvimento depende de cada um. Falámos de sermos timoneiros – mesmo quando não temos noção disso – e da importância de se ir liderando o processo e acelerando. Pensámos o coletivo como desafio, os amigos como portas de entrada e os territórios como redes de contactos. Abordámos a aprendizagem como substrato que se infiltra. Aprendemos a aprender com os outros, lidando com os seus materiais e as suas técnicas. Terminámos a falar de aceitação: de aceitar a insegurança e a solidão e de aprender que é na firmeza dessa insegurança partilhada, nesse processo de solidão partilhado, que se começa um processo pessoal num coletivo.

Raquel Ribeiro dos Santos

It was a real pleasure interviewing Filipa. We started by talking about blocks: about a very closed project geometry and an idea of bubble, about safety bubbles (on both sides) and bubbles that end up bursting (because, after all, they belonged to everyone). We then talked about the arrival of the mystery, which, in this project, showed up in the form of youngsters. They usually don't bring along any mystery. Here, they were that mysterious figure. And together with the mystery there's a certain wonder. We could have said that they burst the bubble, thus opening, along with the collective of artists, the perception that the project was starting to belong – or already belonged – to everyone. After an idea of misunderstanding, we moved to a comfort zone and to a safe space that was suggested by a different communication, one with its own code: sound. We talked about how being together was an accepted challenge. And in that process of accepting that one is part and parcel of the project there was dazzle. We talked about porosity and how these bubbles contaminate one another and could in fact be one. But we also talked about how the degree of involvement depends on each one. We talked about being helmsmen, even when we're not aware of it, of the importance of keeping on leading the process and accelerating. We thought of the collective as a challenge, friends as gateways, and territories as contact networks. We addressed learning as a substrate that creeps in. We learned how to learn from others, dealing with their materials and their techniques. We concluded by talking about acceptance: accepting insecurity and loneliness, and learning that a personal process in a collective starts in the firmness of that shared insecurity, in that shared process of loneliness.

Raquel Ribeiro dos Santos

Projeto para cabine registado no diário gráfico da participante Débora Cruz.  
Cabin project recorded in the graphic diary of the participant Débora Cruz.  
© Débora Cruz



## DO PROCESSO INDIVIDUAL AO PROCESSO COLETIVO

Fico contente por ver concretizada a recolha de materiais e críticas sobre o processo artístico. Teria sido interessante começar mais cedo: estaríamos mais atentos e poderíamos ir apontando algumas coisas que seriam importantes para uma reflexão final sobre o projeto no seu todo. Como artista, estou habituada a trabalhar sozinha. Mas nem o meu próprio processo individual de trabalho consigo definir exatamente, porque o adapto de acordo com o objetivo. Na música, por exemplo, costumo ser muito espontânea: tenho uma ideia, aponto, mais tarde volto a essa ideia, tento fazer qualquer coisa com ela. Às vezes, funciona; outras vezes, não, deixo cair, pego mais tarde, abandono. É tudo muito orgânico. Se, por outro lado, eu tiver de criar um trabalho mais documental, tenho de pesquisar, começando pela teoria e, depois, indo para a prática. É, portanto, um processo adaptável. No *em espera*, como estava a trabalhar com outras pessoas e sempre considerei que fazer parte daquele grupo de artistas significaria trabalhar com eles, nunca pus de parte a participação de outros. Foi a vontade de trabalhar o som – que faz parte dos meus interesses pessoais e artísticos – que, por falta de semelhantes, acabou por deixar este projeto mais isolado em relação às restantes propostas, que eram mais interdisciplinares. Depois, vieram os jovens! E os jovens foram uma peça-chave, um desbloqueador essencial, contribuindo com ideias de exercícios e propostas de resolução de problemas e participando ativamente nas várias etapas de concretização do projeto *em espera* (recolha de sons, seleção, triagem, edição, curadoria). Ao longo dos trabalhos iniciais entre artistas (nos laboratórios e residências artísticas), começámos a desenvolver afinidades. Isso deu-nos a sensação de que estávamos a trabalhar como coletivo, mas que faltavam os jovens. Ainda assim, esse início mais solitário foi uma chave importante para nos darmos a liberdade de produzir, livre e espontaneamente, sem grande compromisso, e só depois solicitar a contribuição dos jovens. Para mim, chegarmos à conclusão de que queríamos ser um coletivo de artistas (e não vários artistas a trabalhar individualmente) deu-me alguma segurança. Comecei, em abril, com uma recolha de histórias que surgiram da primeira residência. Foi algo que me interessou e fui fazendo. Fui seduzida pelas histórias das pessoas da terra da mesma maneira que o Eduardo Freitas se interessou pelos mol-des cerâmicos das laranjas e o Rodrigo Pereira se interessou pelas questões sociais e políticas. No fundo, cada um dos artistas esteve sempre a fazer algo que lhe era particular, que resultou nos projetos artísticos que conhecemos agora e que contri-

## FROM THE INDIVIDUAL PROCESS TO THE COLLECTIVE PROCESS

*I'm glad to see that the gathering of materials and critics on the artistic process has been carried out. It would've been interesting to start earlier: we would've paid more attention and we could've pointed out a few things that would've been important for a final analysis of the project as a whole. As an artist, I'm used to work by myself. But I can't even accurately define my own individual work process, because I adjust it according to the goal. As far as music is concerned, for example, I tend to be very spontaneous: I have an idea, I take note, I later return to it, I try to make something with it. Sometimes, it works; sometimes, it doesn't, I drop it, I pick it up later, I let go. Everything is pretty organic. On the other hand, if I have to create a more documentary work, I must research, starting with theory and then moving to practice. So it's an adjustable process. In *em espera*, since I was working with other people and I always thought being part of that group of artists would mean working with them, I never set aside the participation of others. It was the desire to work with sound (which is a personal and artistic interest of mine) that, for lack of anything similar, ended up leaving this project more isolated in relation to the other proposals, which were more cross-disciplinary. Then came the youngsters! And they were a key element, an essential unblocking agent, contributing with ideas for exercises and proposals to solve problems, and actively participating in the several stages of the project *em espera* (gathering sounds, selecting, sorting, editing and curating). During the initial work between artists (in the labs and artistic residencies), we started developing affinities. It made us feel that we were working as a collective, but that the youngsters were missing. Even so, that lonelier beginning was important to give ourselves the liberty to freely and spontaneously produce without much of a compromise, and only then asking the youngsters for their contribution. As far as I'm concerned, coming to the conclusion that we wanted to be a collective of artists (and not several artists working separately) gave me some confidence. I started in April with a collection of stories that emerged from the first residency. It was something that interested me and that I continued to do. I was seduced by the stories from the locals in the same way that Eduardo Freitas became interested in the ceramic moulds of oranges and Rodrigo Pereira in the social and political issues. At bottom, each artist was always doing something specific to her/him, which resulted in the art projects that we now know and contributed to get us to where we are, be it as a group of artists or as Dentes de Leão.*

buíram para chegarmos onde estamos, seja como grupo de artistas, seja como Dentes de Leão. No primeiro mês do projeto, os jovens foram quase como um elemento mistério. Tínhamos estado juntos no fórum de abertura (em janeiro) e só nos reencontrámos em fevereiro, altura em que o Hugo Lopes e a Maria Abrantes prepararam um exercício em duas sessões na Culturgest. Até ali, a preocupação dos artistas era identificar o que é que os jovens poderiam querer. A ideia inicialmente lançada pelo Hugo veio abrir possibilidades. Em retrospectiva, parece simples e evidente a ideia de reunir com os jovens, mas, até então, ainda não se tinha pensado nessa hipótese. A partir daí, fui estreitando laços com os vários jovens. Apesar de lamentar que alguns – por diferentes razões – tenham desistido, quem foi ficando foi essencial para os projetos. Foi curioso tê-los acompanhado desde o início. Eram três grupos de jovens (de Lisboa, Évora e Sardoal) completamente díspares, tinham formas de estar e pensar diferentes. Próximo do final do projeto, contudo, já se sentia uma certa unanimidade. De facto, já eram um único grupo: um grupo de jovens. A equipa de mediação fez um trabalho incrível: com um grupo tão grande, foi bom encontrarmos um chão comum e termos um leque semelhante de referências, compreendendo a linguagem de uns e de outros e evitando mal-entendidos. Olhando para trás, tudo aquilo que fiz com eles para chegarmos ao resultado final faz-me reconhecer que estive sempre muito focada em garantir que este se concretizava. Queria trazer para o projeto uma zona de conforto, promovendo o arquivo sonoro como um espaço de segurança em que comunicamos através do som. E foi só depois da Antónia Honrado ter partilhado, no final do projeto, que os jovens estavam muito confortáveis e ligados ao *em espera*, é que me apercebi de que tinha criado uma relação. Eu não tinha essa noção. Mas, agora, compreendo que tê-los convidado a participar em tantas fases do projeto permitiu que se envolvessem mais e sentissem que podiam partilhar e participar quando quisessem.

*During the first month of the project, the youngsters were almost like a mystery element. We had met in the opening forum (in January), and we only got back together in February, when Hugo Lopes and Maria Abrantes put together a two-session exercise at Culturgest. Up to that point, the artists worried about identifying what the youngsters might want. The idea initially put forward by Hugo opened up possibilities. In retrospect, the idea of getting together with the youngsters seems simple and obvious, but up to that point no one had thought of that possibility. From that moment on, I started strengthening ties with the several youngsters. Despite feeling sorry that some, for different reasons, gave up, those who stayed were critical for the projects. It was interesting following them from the beginning. These were three completely disparate groups of youngsters (from Lisbon, Évora and Sardoal) with different ways of being and thinking. As the project was coming to an end, however, one could already sense some unanimity. They had in fact become a single group: a group of youngsters. The mediation team did an amazing work: with such a large group, it was good to find common ground and to have a similar spectrum of references, understanding each other's language and avoiding misunderstandings. Looking back, everything I did with them to get to the end result forces me to acknowledge that I was always very focused on making sure it was accomplished. I wanted to bring a comfort zone to the project, presenting the sound archive as a safe space in which one communicates through sound. It was only after Antónia Honrado let me know, at the end of the project, that the youngsters were very comfortable with and linked to *em espera* that I realised I had established a relationship. I wasn't aware of that. But I now understand that inviting them to take part in so many stages of the project allowed them to get more involved and to feel they could share and participate whenever they wanted.*



## ALGUNS DESAFIOS E OPORTUNIDADES DAS ARTES PARTICIPATIVAS EM TERRITÓRIOS DE BAIXA DENSIDADE POPULACIONAL

Este é um projeto de artes participativas, não é um projeto de artes comunitárias. Contudo, inevitavelmente, tendo trabalhado em três territórios diferentes, houve relações que foram criadas.

No Sardoal, foi mais fácil, pela sua dimensão: é uma terra pequena, onde toda a gente se conhece e toda a gente sabe o que se passa. No início, éramos “os artistas”, estranhos à comunidade, mas, aos poucos, começámos a ser incluídos nesta rede. Foi um florescer muito bonito entre a comunidade Dentes de Leão e a comunidade local. Olhavam-nos sempre com muita curiosidade, uma curiosidade genuína. Estavam prontos para ouvir e, claro, para partilhar entre si. É fantástico que haja essa relação de proximidade. Fizemos amizades, conhecemos elementos da família do Hugo. Foi mesmo muito interessante.

Évora tem uma escala diferente, é como uma vila grande, mas todos se conhecem. Na rede artística, são sempre as mesmas pessoas. Sei que foram criadas relações, mas o meu envolvimento mais próximo foi com o Senhor Martins, o serralheiro da cabine, e o grupo do *\_ARTERIA\_LAB*.

Colaborar com várias pessoas de diferentes contextos foi desafiante, mas frutífero. Pude contar com ajuda de pessoas que foram fundamentais para a minha orientação e apoio na concretização do projeto assim como o artista convidado Sindri Leifsson, o técnico João Garrido e o artista Pedro Fazenda. Por outro lado, no meu processo de trabalho, tive de recorrer a profissionais cujas áreas (como serralharia, carpintaria, etc.) são quase exclusivamente ocupadas por homens e também tive de lidar com algum conservadorismo neste universo. No entanto, comprometemo-nos mutuamente com as necessidades de cada um e as necessidades artísticas do *em espera* e foi enriquecedor, pois os técnicos destes territórios têm muito a dizer sobre ferramentas, materiais e processos com conhecimentos adquiridos ao longo de anos de trabalho. Aprendi não só novas formas de manusear diferentes materiais como – mais a nível social – a lidar com noções sobre modos de fazer e de saber fazer.

Como sou de Évora, talvez não tenha sentido tanta necessidade de criar uma nova rede de contactos, talvez me tenha sentido à vontade para ceder nesse aspeto. Mas sei que os artistas que vieram de fora – e que estiveram em Évora da mesma forma que eu estive no Sardoal – fizeram parte e tiveram impacto na comunidade geral de Évora.

Estar com pessoas que nos parecem tão semelhantes, mas simultaneamente diferentes de nós, a nível humano, de forma geral, foi uma aprendizagem muito forte e, inevitavelmente, intensa. Não

## A FEW CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR PARTICIPATORY ARTS IN LOW DENSITY TERRITORIES

This is a participatory arts project, not a community arts project. Inevitably, however, having worked in three separate territories, relationships were established.

It was easier in Sardoal given its size: it's a small village, where everyone knows one another and what's going on. At first, we were “the artists”, foreign to the community, but little by little we started to be included in this network. It was a very beautiful flourishing between the Dentes de Leão community and the local community. They always looked at us with great curiosity, true curiosity. They were ready to listen and, of course, share among them. It is great to have that close relationship. We made friends, we met some of Hugo's family members. It really was very interesting.

Évora is different in scale, it's like a big village, but everyone knows one another. As far as the art sphere goes, it is always the same people. I know relations were established, but my closest involvement was with Mr. Martins, the cabin's blacksmith, and the group from *\_ARTERIA\_LAB*.

Working with several people from different contexts was challenging, but fruitful. I was able to rely on the help of people who provided key guidance and support as I carried out the project, as well as on the invited artist Sindri Leifsson, technician João Garrido and artist Pedro Fazenda. In my work process, on the other hand, I had to resort to professionals whose areas of expertise (such as blacksmithing, carpentry, etc.) are almost exclusively taken up by men, and I also had to deal with some conservatism in that universe. Nevertheless, we mutually committed to each other's needs and to the artistic needs of *em espera*, and it was enriching, since the technicians from those territories have a lot to say about tools, materials and processes, as well as knowledge acquired over the course of years of work. I not only learned new ways of handling several materials, but also (more on a social level) how to deal with notions about ways of doing and know-how.

Since I'm from Évora, I might not have felt that much need to create a new contact network, I might have felt at ease giving in in this respect. But I know the artists who came from outside, and who were in Évora like I was in Sardoal, integrated into and impacted the wider community of Évora.

Being with people who seem so similar to us on a human level, but at the same time different, was a rather strong and inevitably intense learning experience in general. Not only because of the challenge, but also because it caused an overwhelming feeling of insecurity. The inner process of (simply) accepting that I have the right to be here, like everyone

só pelo desafio mas também porque me trazia uma sensação de insegurança avassaladora. O processo interior de (simplesmente) aceitar que tenho o direito de estar aqui – tal como as outras pessoas – e que estamos “no mesmo barco” (ainda que em diferentes zonas do barco) foi um processo pessoal que me marcou muito no projeto. As primeiras residências foram pontuadas por alguma insegurança, por alguma sensação de solidão e tristeza, mas também de aprendizagem. Foi importante estar atenta a vários critérios de trabalho, por muito insignificantes que possam parecer, estar mais atenta ao detalhe e a valorizar que, às vezes, é preciso uma reação mais rápida. De facto, há coisas que são urgentes e que precisam de ser trabalhadas sem deixar passar o tempo.

### PENSAR O FUTURO, COLETIVAMENTE

Em novembro de 2022, o futuro ideal passaria por, no imediato, não fazer projetos artísticos participativos. São exigentes a vários níveis e em várias áreas da vida de várias pessoas. Em março de 2023, já acho que estou preparada para embarcar numa nova aventura. Com base naquilo que vivi e naquilo que aprendi, reconheço que, quantas mais vezes participar neste tipo de projetos, mais irei aprender e mais oportunidades terei de criar outras peças colaborativas e de alargar a minha rede de contactos.

*else, and that we're “on the same boat” (even if in different areas of the boat) was a personal process that really left an imprint on me in this project. The first residencies were marked by some insecurity, a certain feeling of loneliness and sadness, but also learning. It was important to pay attention to several work criteria, as insignificant as they may look, to pay more attention to detail and to realise that sometimes you need to react more promptly. There are in fact things that are urgent and need to be worked on without delay.*

### THINKING THE FUTURE, COLLECTIVELY

*In November of 2022, the ideal future would involve not engaging in participatory art projects right away. They're demanding on several levels and areas of life of different people. In March of 2023, I believe I'm already prepared to embark on a new adventure. Based on what I've experienced and on what I've learned, I admit the more I participate in this type of projects, the more I'll learn, and the more chances I'll get to create other participatory works and to broaden my contact network.*



Apresentação durante o Fórum Dentes de Leão, na Culturgest, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Presentation during the Dentes de Leão Forum at Culturgest in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho



# **LINHA DE TERRA**



# Linha de Terra

## Carlota Jardim, Micaela Morgado, Sara Anjo em entrevista ao / interviewed by Dentes de Leão

Carlota Jardim escreve ao abrigo do anterior acordo ortográfico e recorre à letra X para anular a definição de género. Carlota Jardim writes under the previous spelling agreement and uses the letter X to cancel the gender definition.

### DENTES DE LEÃO (DL)

Que relevância teve o papel relacional e afetivo do Dentes de Leão para o vosso processo artístico?

### CARLOTA JARDIM (CJ)

Para mim, trabalhar com muita gente é sempre um desafio. Nas artes plásticas, de onde venho, o círculo de pessoas normalmente envolvido nos processos de criação é muito restrito, se não se cinge – no fazer da “obra” – apenas a mim própria. Apesar de ter tido experiências correlacionais e até participativas anteriormente, a experiência no Dentes de Leão abriu-me uma série de horizontes artísticos e relacionais, dos quais destaco precisamente a relação afectiva, a entreajuda, o debate crítico e a criação de comunidades efémeras - um “termo” que trabalhámos constantemente. Ora, todas estas coisas apenas são possíveis de ser edificadas – e confrontadas – num campo comum e a própria criação desse campo comum constitui o principal trabalho de criação. Isto é-me especialmente importante, porque me interessa ligar o artístico e o político dessa forma - na maneira como os processos se interligam para a criação de um “objecto” ou, no caso da *Linha de Terra*, também “momento”, que deles surge – mais do que a criação de um objecto que se indica como político *a priori*. A criação de objectos e a criação do(s) grupo(s) foi mais do que uma coincidência, foi fruto de uma série de forças e sortes que moldaram o processo artístico e, consequentemente, os seus “resultados”.

Desde o princípio deste projecto, considerei que a melhor ferramenta de trabalho colectivo e artístico que podia partilhar era o discurso, o debate. Propus isto, porque considerei a pintura, a minha área principal, como demasiado solitária e difícil de manobrar participativamente com resultados que fossem significativos para todos os envolvidos nesse processo. Durante o(s) processo(s) do Dentes de Leão, conversámos muito, mas essa conversa acabou por estar num foro mais processual e, daí, também mais privado, o que também é bom! O momento da *Linha de Terra* em que nos sentámos na toalha foi inicialmente proposto como um espaço de debate e reflexão colectiva, mas foi para mim excepcional compreender como esse momento não tinha de ser linguístico: podia ser mais sensorial, mais sensível e, por isso, penso agora – e ainda bem! –, até mais plástico e próximo do pensamento pictórico!

### DENTES DE LEÃO (DL)

How important was the relational and affective aspect of Dentes de Leão to your artistic project?

### CARLOTA JARDIM (CJ)

As far as I’m concerned, working with a lot of people is always a challenge. In the field of visual arts, where I come from, the circle of people usually involved in the creation processes is very restricted, if not limited to myself when doing the “work”. Despite having had relational and even participatory experiences before, taking part in Dentes de Leão opened a number of artistic and relational horizons, of which I highlight precisely the affective relationship, the mutual support, the critical debate and the building of ephemeral communities – an “expression” on which we worked constantly. Well, one is only able to construct and confront all this when there is a common ground, and the main job of creation is coming up with it. This is of particular importance to me, because I’m more interested in connecting the artistic and the political in that way – in the way processes interconnect to create an “object” or, in the case of *Linha de Terra*, also a “moment” that emerges from them – than in creating an object that is said to be political *a priori*. Creating objects and creating groups was more than a coincidence, it was the result of a series of forces and hazards that shaped the artistic process and consequently its “results”. Since the beginning of this project, I believed the best collective and artistic work tool I could share was speech, debate. I suggested it, because I considered my main field of work, painting, too lonely and difficult to manoeuvre in a participatory manner with results that were meaningful for everyone involved in this process. During the Dentes de Leão process(es), there was a lot of talking, but it focused more on the procedure, and was thus also more private, which is also good! The moment during *Linha de Terra* when we sat down on the tablecloth was initially put forward as a space for debate and collective thinking, but as far as I’m concerned it was outstanding to realise how that moment needn’t involve language: it could be more sensory, more sensitive, and consequently, I now believe – and I’m glad I do! –, even more visual and closer to pictorial thinking!

### MICAELA MORGADO (MM)

Como nunca tinha estado envolvida num projeto deste género, o seu impacto foi enorme. No início, criei alguns constrangimentos, bloqueios e resistências, mas foram gradualmente diluídos por esse papel relacional e afetivo. Por outro lado, esse mesmo papel tornou o próprio projeto bastante pesado e mais complexo do que estava à espera. Sinto que houve alturas em que o papel de cada um (porque infelizmente existiam hierarquias) se desfigurava, muita coisa se misturava e muitos limites eram quebrados, trazendo uma dificuldade acrescida e esgotamento psicológico que retirava o foco do objetivo principal.

Sei que o papel relacional teve relevância, mas ainda não percebi que tipo de relevância teve para o meu processo artístico. A nível pessoal e interpessoal, no entanto, penso que posso afirmar que o Dentes de Leão teve uma grande relevância para todos. Fora do projeto, como ainda é muito recente, parece-me que, de imediato, teve o efeito contrário: sinto uma enorme necessidade de voltar a trabalhar sozinha e para mim, respeitar os meus ritmos e não forçar a “participação” de ninguém, inclusive a minha.

### DL

Como se processou a experiência de incluir jovens no vosso processo artístico?

### MM

Mesmo não podendo afirmar isto pelos jovens, tentei que se processasse da forma mais natural e confortável para ambos os lados. Foi evidente que era necessário mais tempo em conjunto para conseguir ter um fluxo de trabalho mais produtivo, partilhado e amplo (no sentido de simplesmente acontecer algo, descobrir caminhos juntos, etc.). Acabei por pedir a sua palavra em algumas situações mais pontuais e talvez de forma mais objetiva (e consequentemente mais limitativa) para que fosse possível uma menor estagnação das ideias/projetos (ritmos de trabalho vs prazos/pressões exteriores aos jovens e artistas). Pareceu-me que, quanto mais perto da reta final estávamos, menos conseguíamos trabalhar com os jovens. Sinto que, por vezes, a inclusão dos jovens pode ter sido um pouco superficial, talvez pela forma muito monitorizada e calendarizada como passávamos o tempo que tínhamos com eles. Tinha muita necessidade de que esse tempo fosse o mais produtivo e útil possível.

### CJ

Criar com a participação de jovens era uma das principais propostas feitas ao grupo de artistas. Penso que, em grupo, fizemos para que a participação dxs jovens se aproximasse de uma acção quotidiana, em que era natural debatermos e criarmos em conjunto. Houve vários momentos em

### MICAELA MORGADO (MM)

Given that I had never been involved in a project like this, it had a huge impact on me. At first, I developed some constraints, blocks and resistance, but they gradually faded because of that relational and affective aspect. On the other hand, that same aspect rendered the project quite heavy and more complex than I was expecting. I felt there were times when the role of every person (because, unfortunately, there were hierarchies) was disfigured, a lot of things got mixed up, and plenty of boundaries were broken, introducing added difficulty and causing mental exhaustion that removed the focus from the main goal.

I know the relational aspect was important, but I still haven’t figured out its significance to my artistic process. On a personal and interpersonal level, however, I believe I can say that Dentes de Leão was very significant to everyone. Beyond the project, given that it is still very recent, it seems to immediately have had the opposite effect: I feel a great need to work by and for myself again, to respect my rhythms, and to not impose anyone’s “participation”, including my own.

### DL


How did the experience of including youngsters in your artistic process go?

### MM

Even if I can’t speak on the youngsters’ behalf, I tried to make it as natural and comfortable as possible for both sides. It was clear that we needed more time together to be able to get a more productive, shared and broad workflow (in the sense of something simply happening, finding paths together, etc.). I ended up asking for their opinion in some more specific occasions, and perhaps in a more objective (and consequently more limiting) manner, so that there would be less stagnation of ideas/projects (pace of work vs deadlines/outside pressure on the youngsters and artists). It seemed to me that the closer we were to the final stretch, the less we managed to work with the youngsters. I feel that they might have been somewhat superficially included at times, perhaps due to the highly monitored and scheduled manner in which we spent time with them. I felt a great need to render that time as productive and useful as possible.

### CJ

One of the main propositions made to the group of artists was to create with the participation of youngsters. I believe that, as a team, we made an effort to bring the participation of the youngsters closer to an everyday activity, in which it was natural to discuss and create together. There were several moments when that participation took place, but perhaps on a more personal level, rather than on an



que essa participação se deu, mas talvez num foro mais pessoal do que artístico. Não creio que isto seja um problema. Penso que, para a participação ser de facto “artística”, tínhamos de ter passado mais tempo juntos e jogado para além do campo relacional e afectivo. No entanto, creio que foi uma experiência enriquecedora para toda a gente. Interessa-me menos fazer uma apreciação crítica de pessoas individuais do que de processos de criação. Acontece que, em relação aos processos artísticos, xs jovens foram uma presença flutuante. Não creio que isto tenha acontecido por falta de motivação de ambas as partes, mas porque o desenho do projecto nos dava pouco tempo de encontro. Muitas vezes, trabalhámos em relação a eles e não em conjunto. Eu, que também não tive disponibilidade total durante o Dentes de Leão, perdi muitas oportunidades. Esta questão fica, assim, numa dimensão de sonho: o desejo de ter feito mais, cooperado mais, entendido melhor. Acho que, neste processo, é necessário reconhecer que a estrutura do projecto desembocou não numa co-criação, mas em encontros pontuais entre pessoas de diferentes territórios, com preocupações e expectativas distintas, embora unidas pelo Dentes de Leão. Isto resultou em encontros envoltos em muita expectativa e em que o trabalho de colaboração se diminuiu em exercícios mais próximos do “workshop”. Mas também acho que, se perguntarem aos jovens, eles vão ter uma resposta muito diferente da minha.

Se digo isto, é porque podemos aprender com a experiência de, mesmo num projecto com a duração de um ano, existir falta de tempo! Claro que xs jovens participaram em vários momentos de criação da *Linha de Terra*, nomeadamente na criação dos objectos da colecção. Alguns desses momentos aconteceram antes de sabermos que estávamos a construir a *Linha de Terra*. Moldes cerâmicos de laranjas do Sardoal e gomos em barro de limões de Évora, foram das primeiras actividades que fizemos em conjunto, tanto com xs jovens como dentro do grupo de (jovens) artistas. Muitas mãos do Dentes de Leão construíram a *Linha de Terra*, factual e metaforicamente. Mais no final, depois da primeira apresentação no Sardoal, tivemos o parecer crítico dos jovens, o que foi óptimo, mas tardio, porque, a partir daí, já não tínhamos mais residências de criação e pouco podia ser feito.

Ainda assim, dentro do que foi possível ser feito, encontro na *Linha de Terra* um trabalho que reutiliza os momentos que passámos em conjunto para criar e fruir de mais momentos partilhados. O limite do possível tem muito interesse, porque, assim, posso compreender melhor o que foi de facto feito, com mais clareza do que o sonho de que falava há pouco. Houve muita gente envolvida neste processo, não só artistas e jovens como também mediadoras. Olhando para trás, acho que toda a gente

artistic one. I don't consider it a problem. I believe that in order for participation to be in fact “artistic”, we would have to spend more time together and invest in more than the relational and affective aspects. Notwithstanding, I think it was an enriching experience for everyone.

I'm less interested in making a critical evaluation of individuals than of creation processes. It so happens that, concerning the artistic processes, the youngsters had an erratic presence. I don't think it happened due to lack of motivation from both sides, but because the way the project was designed allowed little time to get together. We often worked in relation to and not with them. Since I also wasn't fully available during the Dentes de Leão project, I missed many opportunities. This issue is thus a matter of fantasy: the wish of having done more, cooperated more, understood better. In this process, I believe it is necessary to acknowledge that the project's structure didn't result in co-creation, but rather in occasional encounters between people from different territories, with distinct concerns and expectations, although joined by Dentes de Leão. It led to encounters surrounded by plenty of expectations and in which collaborative work was narrowed to exercises more easily found in workshops. But I also believe that if you were to ask the youngsters they would have a very different perspective.

I'm saying this because we can learn from the experience of, even in a project that lasts one year, not having enough time! Of course the youngsters participated in several moments of creation of *Linha de Terra*, namely in the creation of the collection objects. Some of those moments took place before we knew we were making *Linha de Terra*. Ceramic moulds of oranges from Sardoal and clay segments of lemons from Évora were some of the first activities we did together, both with the youngsters and among the group of (young) artists. Many hands from Dentes de Leão were factually and metaphorically involved in the making of *Linha de Terra*. Towards the end, after the first presentation at Sardoal, the youngsters gave us their critical opinion, which was great, but late, because there were no more creation residencies after and little could be done.

Even so, considering what could be done, I see in *Linha de Terra* a work that reuses the moments we spent together to create and enjoy more shared moments. The limits of what's possible are very interesting, because they allow me to better understand what was in fact accomplished, in a clearer way than the fantasy I mentioned earlier. Many people were involved in this process, not only artists and youngsters, but also mediators. Looking back, I believe everyone worked as best as they could, and it in fact bore fruits, relational ones in particular. It should also be taken into consideration that everyone had their own (personal, professional, school) life aside from Dentes de Leão, and that it must be

trabalhou o melhor possível e isso deu de facto frutos, em particular os relacionais. É preciso também pensar que toda a gente tinha a sua própria vida – pessoal, profissional, escolar – para além do Dentes de Leão e que esta deve ser respeitada quando se faz este género de apreciações. Alegro-me saber que xs jovens criaram uma comunidade entre eles. Mais uma vez, as relações humanas são o que mais sublinho neste projecto.

DL

Quais foram os desafios e as oportunidades que os territórios e as comunidades envolvidas trouxeram ao desenvolvimento dos vossos projetos artísticos?

MM

“Habitar” territórios onde nunca tinha estado, cada um com desafios, partilhas e necessidades diferentes. Desde o início, estar na posição de “artista” ativo que vai para o território X trabalhar com as pessoas Y, que serão pontes para chegar ao desenvolvimento de projetos artísticos participativos Z. Deu para perceber que, muitas vezes, parecia extremamente fácil ter uma certa atitude perante esses territórios/comunidades, porque estava muito distante da realidade desses lugares. Mesmo tendo vivido em meios pequenos e sedentos de oferta cultural, o sentimento de passagem e de não pertencer a esse território/comunidade estava muito presente. Apesar de passar muito tempo em cada lugar, o sentimento de desapego era grande. Estava numa posição privilegiada de “artista ativo”, cheio de ferramentas facilitadoras, fórmulas de trabalho e acesso direto a espaços culturais, mas rapidamente percebi que esses fatores não eram suficientes para criar um interesse cultural e artístico a longo prazo nas comunidades em que atuámos. Conseguimos criar interesse e curiosidade em várias pessoas. Algumas já se interessavam ou trabalhavam no meio artístico, outras nem por isso. Foram as que não tinham relação com as artes que mais me interessaram, porque essa relação não se criou através da criação artística nem dentro de espaços culturais. Esse impulso em direção às artes surgiu principalmente de relações e interações externas ao vínculo artístico, o que também é interessante. Mas questiono-me por que é que criar rotinas culturais num território pequeno é algo tão difícil. A oferta cultural pode ser reduzida, mas o interesse é, por vezes, ainda mais reduzido. Trabalhar nesses territórios foi, contudo, uma grande oportunidade: conseguiu-se descentralizar (um pouco) a criação artística dos grandes centros, mesmo que os resultados finais tenham sido partilhados na Culturgest.

CJ

A meu ver, trabalhar no Sardeal teve mais impacto, tanto em mim e no grupo de artistas como na

*valued when undertaking this kind of assessment. I'm pleased to know the youngsters created a community among them. Once again, what I'd like to highlight in this project are human relationships.*

DL

*What challenges and opportunities did the involved territories and communities bring to the development of your artistic projects?*

MM

*“Inhabiting” territories where I had never been, each with different challenges, sharings and needs. Right from the start, being in the position of active “artist” who goes to a certain territory to work with certain people who will act as bridges to eventually develop certain participatory art projects. I realised it often seemed extremely easy to have a certain attitude toward those territories/communities, because I was rather distant from the reality of those places. Even having lived in small places that were thirsty for cultural offers, the feeling of passing through and not belonging to that territory/community was very present. Despite spending a lot of time in each place, I felt greatly detached. I was in a privileged position as an “active artist”, loaded with facilitating tools, work formulas and direct access to cultural venues, but I quickly realised that was not enough to create a long-term cultural and artistic interest in the communities where we operated. We managed to get several people interested and make them curious. Some of them already had an interest or worked in the artistic milieu, others not so much. I was mostly interested in those who had no connection to art, because that connection wasn't brought forth through artistic creation or within cultural spaces. That impulse toward art mainly emerged from relationships and interactions foreign to the artistic link, which is also interesting. Nevertheless, I wonder why establishing cultural routines in a small territory is so difficult. Cultural offer may be small, but interest is some times even smaller. Working in those territories, however, was a great opportunity: it was possible to (somewhat) move artistic creation away from the big cities, even if the final outcome was shared at Culturgest.*

CJ

*In my view, what had the most impact in me and in the group of artists, as well as in the community and in the territory, was the work carried out at Sardeal. It is a small town, and we were working at the cultural centre, and so these interactions naturally took place both “within” what was expected in the scope of the project and on its “periphery” – in other words, in the places where had our meals, in the cafes where we went for a drink, in the residencies where we stayed. Évora is much larger and greatly stretches what we can consider “community”. The*

comunidade e no território. Sendo uma vila pequena, e estando nós a trabalhar no centro cultural, estas interações foram naturalmente acontecendo – tanto “dentro” do esperado no contexto do projecto como na sua “periferia”: ou seja, nos lugares onde tínhamos refeições, nos cafés onde íamos beber um copo, nas residências onde ficávamos. Évora é muito maior, estendendo muito aquilo que podemos considerar como “comunidade”, e o espaço onde trabalhávamos (a Pó de Vir a Ser) acabava por dar um cariz mais “privado” aos desenvolvimentos do projecto. Como disse anteriormente, houve largos períodos de tempo em que, por ter outros projetos em mãos, não tive disponibilidade para trabalhar presencialmente nestes territórios. Assim, não creio ter mergulhado tão a fundo no Sardeal ou em Évora como outras pessoas. No entanto, houve vários encontros “não oficiais” que nos uniram aos territórios onde trabalhamos. Exemplos disso foram os encontros com as ceramistas do Sardeal ou com xs trabalhoxs dos restaurantes que frequentávamos. Já a questão da descentralização – que é um palavrão – creio que é um desafio bastante mais complexo, especialmente no que toca às artes. Não creio ter ainda muitas ferramentas para actuar nesse campo com sucesso. Sinto que, de qualquer forma, venho de um lugar “centralizado” (e também protegido) no que respeita às artes visuais, dada a minha formação e áreas de trabalho. Assim, acabo por sentir uma barreira que é difícil de transpor, seja pelas estruturas políticas do país ou pela minha própria inexperiência. Penso que tenho de explorar melhor como essa “descentralização” pode acontecer neste género de projectos, mas dentro de um sistema de troca directa, e acho que isso demora tempo até ser o mais orgânico possível...

DL

Que impacto teve esta ação e quais as aprendizagens e experiências que destacam?

CJ

Começa a passar algum tempo, o que permite pensar em certas conclusões, mas ainda assim não sei se é tempo suficiente para fazer um sumário das várias aprendizagens que tiro do Dentes de Leão. Em relação à participação, compreendi que para esta acontecer, são precisas pelo menos duas coisas, para além de ter o desejo de participar: tempo e a possibilidade de não participar. Num projecto assim, os limites do individual e do colectivo redefinem-se constantemente e pode acontecer que a vida pessoal se sobreponha ao desejo de participar, ou que a participação ganhe fôlego precisamente no alargar daquilo que consideramos individual. Este trabalho, que é extremamente criativo, não é linear. Penso que o maior trabalho criativo se deu no âmbito das relações humanas

*place where we worked (Pó de Vir a Ser) ended up rendering the developments of the project more “private”. As stated before, there were long periods of time during which, due to having to deal with other projects, I wasn't available to physically work in those territories. Therefore, I believe I didn't involve myself as deeply in Sardeal and in Évora as others did. There were, however, several “non-official” encounters that bonded us to the territories where we operated. Examples of this include meeting the potters from Sardeal or engaging with the workers at the restaurants where we used to go. The issue of decentralisation, that dirty word, on the other hand, is a far more complex challenge, especially when it comes to art. I still don't have many tools to successfully take action in that field, I believe. I feel that in any case I come from a “centralised” (and also protected) place when it comes to visual arts, given my education and fields of work. In this way, I end up experiencing a barrier that is difficult to overcome, be it because of the country's political structures or because of my own inexperience. I think I have to better explore the way in which that “decentralisation” can take place in this kind of projects, but within a system of direct exchange, and I think it takes time to become as organic as possible...*

DL

What was the impact of this action, and which learnings and experiences do you highlight?

CJ

Some time has passed, which allows for certain takeaways, but even so I don't know whether it is enough time to summarise the several learnings I got out of Dentes de Leão. With respect to participation, I realised that, aside from the will to participate, you need at least two things to achieve it: time and the possibility of not participating. In a project like this, the individual and collective limits are constantly being redefined, and personal life may override the will to participate, or participation may get a boost precisely out of broadening that which we consider to be individual. This work is extremely creative and non-linear. I believe the greatest creative work took place in the scope of human relationships, and that the quality of the artistic projects derives from that path. Many of the decisions taken along the way took into account several collectives: the group of artists, the work groups in every project, the group of youngsters, the several organic groups created among the people involved in Dentes de Leão, regardless of their role in the project. The experience of working within such a large project, involving several institutions, people and work groups, certainly is enriching on a participatory level, as well as on a creative and personal one. I certainly have the



e que a qualidade dos projectos artísticos se deve a esse percurso.

Muitas das decisões tomadas ao longo deste percurso foram feitas tendo em conta diversos colectivos: o grupo de artistas, os grupos de trabalho dentro dos projectos, o grupo de jovens, os diversos grupos orgânicos criados entre as pessoas envolvidas no Dentes de Leão, independentemente do seu papel no projecto. A experiência de trabalhar dentro de um projecto tão grande, com várias instituições, pessoas e grupos de trabalho envolvidos, é certamente enriquecedora – tanto a nível participativo como criativo e pessoal. Fico certamente com vontade de utilizar esta experiência em projectos vindouros, sejam eles participativos ou não. No entanto, uma proposta artística que vem a público nunca é um trabalho solitário e o Dentes de Leão fez-me compreender melhor certos mecanismos através dos quais esse trabalho pode ser feito.

**DL**

No futuro, gostariam de se envolver num projeto de práticas artísticas participativas?

**CJ**

De momento, interessa-me mais focar em práticas artísticas colaborativas do que participativas, embora a diferença possa ser ténue. Gostava de voltar a trabalhar em participação, com comunidades mais pequenas, até porque gostava de ultrapassar a ideia de «artista» mais «comunidade». Interessa-me que a arte seja um processo comunicativo, de integração, que não pressuponha uma relação estabelecida, dividida e algo misteriosa entre artista e público, mas sinto que preciso de ir decantando as camadas profissionais e afectivas que isso envolve.

**MM**

Parece-me que vai além do gostar ou não de me envolver. Acredito que, para o meu envolvimento artístico fazer sentido, essa oportunidade/vontade terá de acontecer natural e conscientemente, tendo em conta as minhas ânsias e preocupações artísticas. Ou seja, duvido que volte a candidatar-me a algo desta dimensão e desta forma. Se me voltar a envolver em algo do género será menos espontâneo e menos experimental ou em formato de candidatura. Ao terminar este projeto, percebi que práticas artísticas participativas têm muito mais para dar do que simplesmente trabalhar em conjunto. A ideia do todo é muito importante, mas só faz sentido se a posição individual de cada um se mantiver segura e não delimitada à partida, se houver abertura para a não participação, não sendo isso sinónimo de discordância ou de total confiança no grupo, e se todos os envolvidos estiverem minimamente conscientes da transformação de que serão alvo e predispostos a isso.

*desire to use this experience in coming projects, participatory or not. An artistic proposal that goes public, however, is never a lonely work, and Dentes de Leão made me better understand certain mechanisms through which that work can be done.*

**DL**

*In the future, would you like to get involved in a project of participatory art practices?*

**CJ**

*For the moment, I'm more interested in focusing on collaborative rather participatory art practices, even though the difference may be subtle. I'd like to work on participation again with smaller communities, not least because I'd like to overcome the idea of "artist" plus "community". I wish art to be a process that communicates, that integrates, that doesn't require an established, divided and somewhat mysterious relationship between artist and audience, but I feel that I need to gradually decant the professional and affective layers it involves.*

**MM**

*It seems to me that it goes beyond liking or not to get involved. I believe that in order for my artistic involvement to make sense that opportunity/desire must arise naturally and consciously, taking into account my artistic anxieties and concerns. In other words, I doubt I'll ever apply to something of this size and in this manner. If I ever involve myself again in anything like this, it will be less spontaneous and less experimental, or as an application. When this project came to an end, I realised that participatory art practices have a lot more to give than simply working together. The idea of the whole is very important, but it only makes sense if everyone's individual position remains safe and is not defined in advance, if there's openness to non-participation, which doesn't mean disagreement or absolute trust in the group, and if everyone involved is minimally aware of the change they'll be subject to and is willing to go through it.*

# OFERTA



Estrutura concebida pelo artista e executada com os participantes durante o Fórum Dentes de Leão, na Culturgest, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Detail from the structure designed by the artist and executed with the participants during the Dentes de Leão Forum at Culturgest in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho

# Oferta

## Sindri Leifsson à conversa com / in conversation with Raquel Ribeiro dos Santos

**RAQUEL RIBEIRO DOS SANTOS (RRS)**

Tiveste uma contribuição especial e específica no projeto. A tua participação não resultou de uma seleção a partir de uma chamada aberta. Desempenhaste um papel diferente. Podes falar-nos da importância das emoções e também da lógica por trás da tua participação no projeto?

**SINDRI LEIFSSON (SL)**

Para começar, devo dizer que participei neste projeto tendo vindo para um país com o qual não tinha verdadeiramente uma relação anterior. Isso afetou a minha experiência de participação: conhecer não apenas todas estas pessoas maravilhosas mas também uma cultura muito diferente. Isso, só por si, afetou muito a forma como penso sobre a minha participação neste projeto enquanto convidado (mesmo), enquanto forasteiro a entrar e a sair, esperançosamente conseguindo ver as coisas de outra perspectiva, com olhos diferentes dos de alguém muito envolvido nestas localidades, nestas culturas, que aí nasceu e cresceu. No que diz respeito ao sentimento como um todo, é muito entusiasmante participar, poder entrar e viver algo completamente diferente: um ambiente diferente e um clima diferente.

**RRS**

Podes dizer-nos se as emoções constituem uma parte importante do teu trabalho ou se se baseia mais na racionalidade e menos no afeto?

**SL**

No afeto, absolutamente. Mas o afeto pode ser descrito de muitas maneiras diferentes, como afeto por materiais, cheiros ou texturas. Isso relaciona-se com o que eu estava a dizer antes sobre viver algo diferente. Esse afeto é uma grande parte disso. Uma das primeiras coisas em que reparei quando cheguei, em janeiro de 2022, foi o cheiro intenso a fumo, em particular no Sardoal. Parecia que as pessoas estavam a limpar os jardins e a tratar de restos de madeira mas também a aquecer as suas casas. E havia um cheiro persistente a fumo em todo o lado. Eu diria que o afeto é mais importante do que apenas decisões muito lógicas ou racionais, apesar de, uma vez processados esses afetos, poder revelar-se como uma questão prática de um sentimento muito lógico ou racional. Mas penso que esta é uma forma de fazer as coisas na prática quando se assimilou a relação afetiva.

**RAQUEL RIBEIRO DOS SANTOS (RRS)**

*You had a special and specific part on the project. Your participation was not selected in an open call. You had a different role. Can you tell us about the relevance of emotions, but also about the rationale behind your participation in the project?*

**SINDRI LEIFSSON (SL)**

*To begin with, I must say I am participating in this project coming to a country to which I don't really have a former connection. That has affected my experience of participating in this: not only meeting all these wonderful new people, but also just getting to know a very different culture. That, by itself, has affected a lot how I think about my participation in this project as a guest (really), as an outsider moving back and forth, hopefully managing to see things from a different perspective, through different pairs of eyes than somebody who is very involved in these localities, in these cultures, who is born and raised there. Concerning feeling as a whole thing, it is very exciting to take part, to be allowed to come in and experience something completely new: a new environment and a new climate.*

**RRS**

*Can you tell us whether emotions are an important part of your work or if it is based more on rationality and less on affection?*

**SL**

*Absolutely affection. But affection can be described in many different ways, like affection for materials, smells or textures. That relates to what I was saying earlier about experiencing something new. That affection is a huge part of it. One of the first things that I noticed when I arrived in January 2022 was the intense smell of smoke, especially in Sardoal. It seemed like people were cleaning their gardens and taking care of the wood leftovers, but also warming up their houses. And everywhere there was a lingering smell of smoke. I would say that affection is more important than just very logical or rational decisions, even though, when I have processed these affections, it might come out as being like a practicality of a very logical or rational feeling. But I think that this is a way to practically get things done when you have taken in the affectionate connection.*

**RRS**

Alguém no projeto mencionou erroneamente que não havia relação com os territórios... Podes falar-nos da tua experiência com os territórios de Évora e do Sardoal e as suas comunidades?

**SL**

O que é que classifica alguma coisa como tendo uma forte relação com uma localidade? Isso pode ser feito de forma muito concreta ou usando algo que já lá está, mas, a meu ver, não é esse o papel específico da arte e das artes visuais. Esses sentimentos, esses afetos podem ser transformados em algo que se torna mais autónomo em si mesmo, mas que mantém uma ligação poética aos municípios ou regiões com que estamos a trabalhar. Essa ligação pode ser interpretada de muitas maneiras diferentes sem retratar especificamente alguma coisa com o teu projeto. O retrato está sempre lá, só temos de olhar para os indícios.

**RRS**

Como foi a experiência de incluir jovens no teu projeto artístico?

**SF**

Estava muito entusiasmado com isso e acho que passei um bom bocado e tive conversas ótimas com os jovens. Mas também houve alguns entraves. Estar tão longe e tentar manter essa ligação com eles foi difícil. Eu andava de um lado para o outro, iniciando a conversa repetidas vezes de algum modo. Não sei exatamente como descrevê-lo, mas gostaria que fosse mais sólido. Também havia a barreira da língua, uma vez que nem todas as pessoas envolvidas se conseguiam exprimir ou participar plenamente como gostariam. Mas foi diferente nos três projetos (Évora, Sardoal e Lisboa) que realizei ao longo do ano. Foi muito agradável e surpreendente ver os jovens a envolverem-se tanto no último projeto (Lisboa) e a levarem a cabo esse projeto comigo. Por isso, julgo que, se isto tivesse continuado, essa ligação que estabelecemos poderia ter sido aprofundada. Claro que é um tanto melancólico dizer isso depois, mas ainda assim acho que continua a ser importante dizê-lo. Talvez leve este tempo todo criar um espaço onde sentem que se podem exprimir totalmente dentro da autoria dos meus projetos individuais.

**RRS**

Na tua opinião, quais foram os desafios e oportunidades de envolver o território e as comunidades locais no teu trabalho?

**SF**

Nas residências, apesar de nos encontrarmos muitas vezes e termos o apoio do projeto, houve muitos momentos em que os artistas tiveram de ser muito independentes. Eu acho que é ótimo ser indepen-

**RRS**

Someone in the project mistakenly mentioned that there was no connection with the territories... Can you tell us about your experience with the territories of Évora and Sardoal and their communities?

**SL**

What categorises something as having a strong connection to a locality? You can do it in a very concrete way or using something that is already there, but, as I see it, that is not the specific role of art and visual art. You can process these feelings, these affections, into something that becomes more autonomous in itself, but still has a poetic connection to the municipalities or the areas with which we're working. That connection can be read in many different ways without concretely portraying something through your project. The portrait is always there, we just need to look at the evidence.

**RRS**

How was your experience of including young people in your artistic project?

**SF**

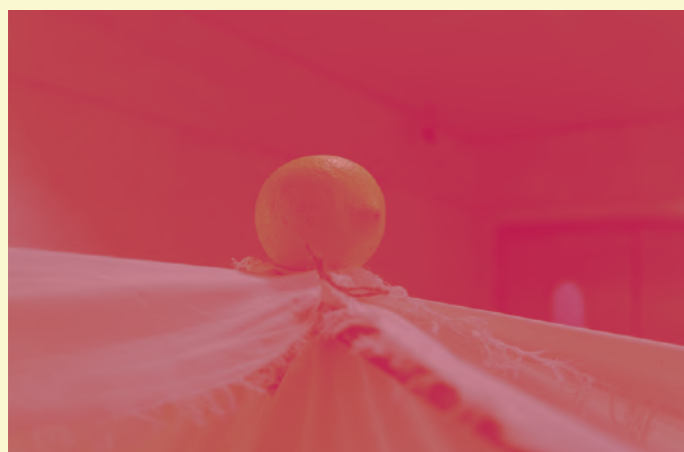
I was very excited about it, and I feel like I had a great time and great conversations with the young people. But there were some hindering moments as well. Being so far away and trying to keep that connection with them was problematic. I was moving back and forth, starting the conversation again and again, somehow. I don't know exactly how to describe that, but I would have wanted it stronger. There was also the language barrier, as not everyone involved was able to express themselves or participate fully as they might have wanted to. But it was different in the three projects (Évora, Sardoal and Lisbon) that I executed throughout the year. It was a very pleasant and surprising moment to see the youngsters becoming so involved in the last project (Lisbon) and making that project with me. So I think that, if this would have continued, that connection that we established could have been taken further. Of course it's a little bit melancholic to say that afterwards, but I still think that it's important to say it. Maybe it takes this long to establish a space where they feel that they can fully express themselves within the authorship of my individual projects.

**RRS**

In your view, what were the challenges and the opportunities of involving the territory and the local communities in your work?

**SF**

Within the residences, even though we were meeting a lot and had support from the project itself, there was a lot of time when artists had to be



Detalhe da estrutura concebida pelo artista e executada com os participantes durante o Fórum Dentes de Leão, na Culturgest, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Detail from the structure designed by the artist and executed with the participants during the Dentes de Leão Forum at Culturgest, in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho



Ativação da escultura durante o Ciclo de Artes Participativas em Évora. Outubro de 2022.  
Activating the sculpture during the Participatory Arts Cycle in Évora. October of 2022.  
© Nuno Direitinho



Ativação da escultura durante o Ciclo de Artes Participativas no Sardoal. Outubro de 2022.  
Activating the sculpture during the Participatory Arts Cycle in Sardoal. October of 2022.  
© Nuno Direitinho

dente. Mas, para mim, vindo do exterior, os desafios eram questões práticas de algum modo. Na minha prática individual, estou habituado a fazer as coisas de forma rápida e impulsiva e através dos sentimentos. Neste projeto, tive de ser um pouco mais paciente quando queria fazer alguma coisa.

**RRS**

Mais do que uma diferença cultural, penso que isto pode estar de algum modo relacionado com projetos participativos onde, na verdade, esperávamos pelos tempos próprios de cada um para nos relacionarmos. Mas regressemos à ideia de continuidade. Podes falar-nos sobre as experiências de aprendizagem que resultaram deste projeto?

**SF**

O que mais me marcou foram as relações desenvolvidas entre os artistas, com os jovens e entre a equipa e toda a gente envolvida no projeto. Trabalhando com relações humanas, recebi mesmo mais do que aquilo em que trabalhei antes. A minha prática baseia-se essencialmente em materiais e na escultura (apesar de poder ser relacional em certa medida). De maneira que isto também pode ser uma experiência de grande humildade. A experiência de participar enquanto estrangeiro durante um período de tempo tão extenso (andando de um lado para o outro) também é uma enorme experiência em si. Por isso, a meu ver, mais do que isolar os projetos que tiveram lugar, olho para o panorama mais alargado, para o leque mais vasto de todas as experiências que tive. Nesse sentido, quero dar valor às situações normais do quotidiano, como o almoço e o jantar, onde, na verdade, também tínhamos diálogos e conversas permanentes com os jovens sobre as suas vidas nas suas regiões. Isso não seria classificado como uma “parte concreta” do projeto, mas era realmente uma grande parte, apesar de possivelmente não de forma quantificável. Vivências e memórias disso estão a ter um grande impacto no meu processo artístico e foram extremamente produtivas no projeto. As conversas informais e descontraídas foram mais produtivas, porque eles abriam-se mais comigo à hora de almoço (e em situações informais) do que numa palestra ou numa situação em que apresentasse os meus trabalhos. Após um encontro informal produtivo, eles começavam a envolver-se mais com os meus projetos.

**RRS**

Pensando no que lá vem, ponderarias envolver-te em projetos artísticos participativos no futuro?

**SF**

Absolutamente. Agora que a experiência acabou, forneceu-me mais ferramentas para ser mais curioso, para envolver pessoas nos meus projetos, para dar mais espaço às pessoas para estarem mais capacitadas nas produções.

very independent. I think that it's great to be independent. But for me, coming from the outside, the challenges were practicalities in a way. Within my individual practice, I am used to doing things quickly and impulsively and through feelings. In this project, I had to be a little bit more patient when I wanted to do something.

**RRS**

More than a cultural difference, I think this might be somehow related to participatory projects where we were actually waiting for everyone's own time to connect. But let's go back to the idea of continuity. Can you tell us about the learning experiences that you have as an outcome of the project?

**SF**

What impacts me the most are the relationships that were developed between artists, and with the young people, and within the team and everyone in the project. Working in the spectrum of human relations, I have really taken in more than what I have worked on before. In its essence, my practice is based on materials, it's based on sculpture (even though it can be relational to some extent). So this can be a very humbling experience as well. The experience of participating as a foreigner for such an extensive period of time (moving back and forth) is, in itself, a huge experience as well. So, as I see it, more than isolating the projects that have happened, I look at the bigger picture, at the broader spectrum of all the experiences that I have had. To that extent, I want to give credit to the normal, everyday life situations, like lunch and dinner, where we were actually also having ongoing dialogues and conversations with the youngsters about their lives in their regions. Those were not categorised as a “concrete part” of the project, but were in fact a huge part of it, although maybe not in a measurable way. Experiences and memories from that are having a large impact on my continuing artistic process and were hugely effective on the project. Informal and casual conversations were more effective, because they were opening up to me during lunchtime (and informal settings) more than in a lecture or in a situation where I presented my works. After an effective informal gathering, they would start engaging more with my projects.

**RRS**

Focusing on what lies ahead, would you consider being involved in participatory art projects in the future?

**SF**

Absolutely. Now that the experience is over, it has given me more tools to be more curious, to have people involved in my projects, to give more space for people to be more empowered in the works.



# PAREIDOLIA



# Pareidolia

## Beatriz Pereira, Carlota Jardim, Maria Abrantes

Carlota Jardim escreve ao abrigo do anterior acordo ortográfico e recorre à letra X para anular a definição de género. Carlota Jardim writes under the previous spelling agreement and uses the letter X to cancel the gender definition.

### DA RELEVÂNCIA DOS AFETOS NO PROCESSO ARTÍSTICO DO PAREIDOLIA

#### MARIA ABRANTES (MA)

Sinto que, no processo do Dentes de Leão, e do projeto *Pareidolia* em específico, o papel relacional e afetivo foi mais importante do que qualquer outro. Foi a fundação do que ali foi criado, que partiu sempre do trabalho de grupo, do trabalho afetivo, de como é que trabalhámos enquanto coletivo. Ou seja, não é só uma questão emocional, é uma questão de compromisso com o grupo. A longa duração destes projetos permite essa intensidade afetiva. O tempo do projeto, inevitavelmente, cria relações (boas ou más, o tempo faz isso: conheces as pessoas, a sua roupa de todas as estações do ano bem como os seus altos e baixos).

#### BEATRIZ PEREIRA (BP)

Para mim, relacionar a parte afetiva e relacional com o meu próprio processo artístico tem a ver com escuta e, de alguma forma, com trabalhar a sensibilidade a partir de um ponto de escuta das individualidades e das personalidades. Mas tem também a ver com o espaço, as necessidades, os interesses e as eventuais ruturas ou dificuldades de cada um. Sinto que é dessa forma que faço essa relação.

#### CARLOTA JARDIM (CJ)

A minha área de actividade é uma área em que a criação é normalmente muito solitária (na pintura, estás normalmente sozinho no ateliê). Talvez tenha sido por isso que gostei da experiência de todos os processos artísticos se pautarem exactamente pelo crescer e pelo desbravar dessas relações afectivas. Fizemos muito para que isso precedesse certas premissas artísticas (que podiam ser mais individuais). Optámos por partilhar aquilo que sabíamos, aquilo que conhecíamos, e ser generosos uns com os outros, primeiro dentro do grupo de artistas, depois alargando aos outros grupos que surgiram dentro do Dentes de Leão. O papel relacional e dos afectos foi, de facto, o mais importante ao longo deste processo e foi um ato de criação em conjunto muito forte. Não só criou laços importantes para o futuro, em todos os grupos dentro do projecto, como me fez pensar nesse processo colectivo como um acto criativo importante, para lá de pensar a criação como meramente objectal ou conceptual.

### ON THE IMPORTANCE OF AFFECTIONS IN PAREIDOLIA'S ARTISTIC PROCESS

#### MARIA ABRANTES (MA)

*I feel that relationships and affections played a more significant role than anything else in Dentes de Leão's process, and specifically in the Pareidolia project – they were the foundation of what was created there, which always stemmed from the group work, the affective work, the way in which we worked as a collective. That is to say it isn't just about emotions, it is about committing to the group. The long duration of these projects allows for that affective intensity. The time of the project inevitably establishes relationships (good or bad, time does that: you get to know people, the way they dress throughout the year, as well as their ups and downs).*

#### BEATRIZ PEREIRA (BP)

*As I see it, associating affections and emotions with my own artistic process has to do with listening, and somehow with working sensitivity based on a listening point for everyone's individuality and personality. But it also has to do with each one's space, needs, interests and possible ruptures or difficulties. I feel that's the way I establish that relation.*

#### CARLOTA JARDIM (CJ)

*In my field of work, creation is usually very lonely (when you paint, you're usually by yourself in the studio). Perhaps that is the reason I enjoyed the experience of having every artistic process guided precisely by the growth and exploration of those affective relations. We put a lot of effort into placing that before certain artistic premises (that could be more individual). We chose to share what we knew, what we were familiar with, and to be generous with each other, first within the group of artists, and then with the other groups that emerged within Dentes de Leão. Relations and affections were indeed the most important thing throughout this process, and it was a very powerful joint act of creation. It not only established significant ties for the future in all the several groups within the project, it also made me think of that collective process as an important creative act, beyond the thought of creation being merely object-related or conceptual.*

### DA INCLUSÃO DOS JOVENS NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS... NO GERAL

#### MA

Para mim, desde o início, havia uma expectativa de ter muito mais tempo com os jovens, de esse convívio ser o principal motivo de criação. Nós e os jovens no território. Por isso, ao longo do processo, havia uma certa angústia por eles não estarem presentes e não ser possível criar essa relação que existia entre os artistas (porque nós tínhamos esse tempo uns com os outros). Mas foi muito bonito, agora, no final, principalmente na Culturgest, sentir que os que ficaram e os que viveram o processo todo estavam realmente emocionados com o projeto e que obviamente não vão ficar indiferentes na sua forma de ver o mundo artístico e a sua capacidade de criar.

#### BP

Seguindo a tua linha, senti que houve uma parte que ficou com eles, que era muito mais invisível. Havia uma expectativa de conseguir perceber ou de conseguir ter um feedback mais claro da parte dos jovens e acho que isso criou frustração (ou pelo menos em mim criou). Mas, depois, já mais agora no final, foi interessante compreender que há muitas coisas invisíveis que ficam com eles e que eles vão partilhando de forma subtil. E contraria o sentimento de que alguma coisa ficou pelo caminho ou perdida.

#### CJ

Ainda em relação ao que estão a dizer... O projecto teve a duração de um ano para xs artistas e, de facto, tivemos todo esse tempo em conjunto, o que nos permitiu alcançar um certo nível de afecto e de participação. Com xs jovens, isso começou a acontecer mais efectivamente no final. Achamos que um ano é muito tempo, mas, de repente, só ao final de nove, dez meses é que vemos mudanças. É um desafio gigante trabalhar com pessoas de uma faixa etária muito diferente da nossa e que têm outras preocupações e outros horários. Como é que fazemos com que o nosso trabalho esteja mais próximo delxs e vice-versa? É realmente complicado.

#### MA

Estava também a pensar que o tempo de um jovem é muito diferente da nossa noção de tempo. A experiência de dormir uma noite fora com os outros grupos de jovens é uma coisa que eles nunca vão esquecer na vida.

#### CJ

Acho que, nas outras respostas (ver texto *Linha de Terra*, página 48), fui mais crítica. Então, agora, que tive mais tempo para responder, há diferenças. Mas é bom: sou a mesma pessoa a responder coisas diferentes.

### ON INCLUDING YOUNGSTERS IN ARTISTIC PROCESSES... IN GENERAL

#### MA

As far as I'm concerned, I expected to have much more time with the youngsters from the start, I expected that interaction to be the main source of creation. We and the youngsters in the territory. That's why there was a certain angst throughout the process, because they weren't there and we couldn't establish that relationship that existed among the artists (for we had that time with each other). However, at the end, especially at Culturgest, it was very nice to feel that the ones who stayed and the ones who went through the whole process were truly moved by the project and obviously won't be unaffected in the way they look at the art world and in their ability to create.

#### BP

Along the lines of what you've said, I felt that a part of it stayed with them, which was much more invisible. I expected to be able to understand the youngsters or to get clearer feedback from them, and I think that was a cause for frustration (or at least for me). But later, closer to the end, it was interesting to realise there are plenty of invisible things that stay with them and that they share in a subtle manner, which counters the feeling that something fell by the wayside or was lost.

#### CJ

Still with regard to what you're saying... The project lasted a year for the artists, we did have all that time together, which enabled us to reach a certain level of affection and participation. With the youngsters, it in fact started to happen towards the end. We believe a year is a long time, but all of a sudden we only see changes after nine, ten months. It's a huge challenge working with people from a very different age group than ours and with different concerns and schedules. How do we bring our work closer to them and vice-versa? It's really tricky.

#### MA

I was also thinking that a youngster's notion of time is very different from ours. The experience of spending one night away from home with other groups of youngsters is something they'll never forget as long as they live.

#### CJ

I think I was harsher in my other answers [see the text on *Linha de Terra*, page 48]. Now that I've had more time to answer, there are differences. But that's good: I'm the same person answering different things.

## DA INCLUSÃO DOS JOVENS NO PROCESSO ARTÍSTICO DO PAREIDOLIA

CJ

Eu acho que – e isto é um bocado geral –, pela falta de tempo e pela forma como os encontros estavam estruturados (eram bastante mediáticos), o que tentámos fazer com elxs tendeu para um modelo de oficina ou de exercícios aos quais xs jovens podiam dar resposta. Não é que não faça sentido, mas devia ter sido só uma fase inicial que, depois, devia ser maturada. Acho que precisávamos de criar um terreno em comum.

MA

Até para nos protegermos (e a eles) e manter uma coerência no projeto. Estávamos a corresponder a um certo nível de participação e, através do modelo de oficina, procurámos garantir que certa parte dos contributos vinha dos jovens. Isto é, garantir que o contributo vinha de forma justa e de jovens de todos os sítios, da forma que cada um decidiu participar. As frases que originaram as ilustrações são deles. E, sem eles, o projeto não seria assim. Mas, de qualquer forma, a participação foi limitada em relação à minha expectativa. Ainda assim, procurámos dar-lhes a mesma experiência que tivemos quando ilustrámos as frases. Experimentaram o processo, mesmo que em paralelo, do produto final. Os que estiveram no Sardeal, por exemplo, estiveram connosco a trabalhar o linóleo.

CJ

Sim, esse processo é complicado. Quando estamos a falar de terrenos artísticos e de trabalhar com pessoas “não profissionais”, já se cria um desnível, um desnível que existe porque temos formações muito específicas. Sem partir pedra – que é uma expressão muito usada durante o Dentes de Leão –, é difícil chegar a um sítio comum que seja satisfatório para toda a gente. Isto porque nós, como artistas, temos premissas estéticas e conceptuais que queremos partilhar, queremos um sistema de troca entre o que nós sabemos e o que as pessoas “não artistas” sabem. Para isso acontecer, temos de ter muito tempo ou, para mim, tem de ser com menos pessoas de cada vez. Para que não haja situações em que temos de tomar a decisão e assumir o controlo total sobre a estética, por exemplo. Não está errado, mas gostaríamos de ter feito de outra forma.

MA

Sinto muitas vezes um contrassenso. Estamos sempre a acreditar que qualquer pessoa é capaz de fazer, que qualquer pessoa é apta e pode estar disponível para a criação artística, mas o “qualquer coisa” pode ser irrelevante e improdutivo. É preciso balançar.

## ON INCLUDING YOUNGSTERS IN PAREIDOLIA'S ARTISTIC PROCESS

CJ

*Speaking in general, given the lack of time and the way in which the encounters were structured (they were rather newsworthy), I think that what we tried to do with them leaned toward a workshop model or exercises to which the youngsters could respond. It's not that it doesn't make sense, but it should only have been an early stage, which would then be matured. I think we needed to create a common ground.*

MA

*Not least to protect ourselves (and them), and to ensure the project was consistent. We were living up to a certain degree of participation, and we resorted to the workshop model to try and make sure that a certain part of the input came from the youngsters. That is to say, to make sure that the input was fair and came from youngsters from every location, in whatever form they decided to participate. The sentences that originated the illustrations are theirs. And without them the project wouldn't be like this. In any event, participation was limited compared to my expectation. Even so, we tried to provide them with the same experience we had when we illustrated the sentences. They tried out the process of the final product, even if in parallel. Those who were in Sardeal, for instance, worked on the linoleum with us.*

CJ

*Yes, that is a complicated process. When we're talking about the realm of art and working with "non-professionals", there's a gap, because we have very specific backgrounds. Without working your fingers to the bone – an expression very much in use during Dentes de Leão –, it is hard to arrive at a shared place that pleases everyone. That's because we, as artists, have aesthetic and conceptual principles we wish to share, we want an exchange system between what we know and what "non-artists" know. In order for that to happen, we must have plenty of time or, as I see it, there have to be less people at a time. So as not to have situations in which we have to make a decision and take full control over the aesthetics, for example. It's not wrong, but we would've liked to have done it differently.*

MA

*I often feel counterintuitive. We always believe that anyone is capable of doing, that anyone is ready and available to create art, but "anything" can be irrelevant and unproductive. You need balance.*

BP

*Yes. It's not just a matter of ability, skill or understanding.*



**BP**  
Sim. Não é só uma questão de capacidade, de *skill* ou de apreender.

**CJ**  
É mesmo uma construção contínua.

**MA**  
Sim. Com eles, com outro tempo, já seria possível serem os jovens a desenvolver as imagens, mas com um pensamento crítico acerca do que estão realmente a fazer.

**BP**  
Sim. E, aí, estamos a entrar num processo criativo que é diferente do “saber fazer algo”.

**CJ**  
Também acho que, passando cada vez mais tempo, vamos perceber cada vez melhor os frutos que todo este processo deu. O que obviamente não foi um processo indiferente para ninguém. Se calhar, é mesmo preciso pensar a longo prazo.

**BP**  
Sim, porque, a curto prazo, foi muito difícil [risos].

## DOS DESAFIOS E DAS OPORTUNIDADES TRAZIDOS PELOS TERRITÓRIOS

**MA**  
O Dentes de Leão começou com o questionamento de o que é arte participativa (para cada um) e de como é que um território pode estar representado numa obra artística. Lembro-me de, já na altura, pensar que, em qualquer situação, há sempre envolvimento do território. Acredito que o sítio onde crias vai sempre ser um contributo, mesmo que não seja explícito. Mesmo que não seja logo.

**CJ**  
Para mim, continua a ser difícil pensar em território e comunidade. Ou seja, parece que essas palavras não têm uma ligação tão concreta com o que são os sítios, com o que são as pessoas. Não sei, acho que é relativamente fácil ter uma postura etnográfica, mesmo sem querer. Vem na esteira do que falávamos anteriormente: temos círculos muito diferentes, habitamos meios diferentes, temos formações diferentes, etc. Então, para isso não ser uma barreira e ser um ponto de construção em conjunto, é preciso tempo e disponibilidade. Tenho pensado muito nisto sem chegar a nenhum tipo de conclusão. No Sardoal, como estávamos fora das nossas zonas de residência, habitávamos muito a vila e, de facto, conhecemos muito melhor o território e a comunidade. E não só a comunidade expectável dentro do Dentes de Leão, de uma forma

**CJ**  
*It really is a continuous construction.*

**MA**  
*Yes. With them, having more time, it would be possible for the youngsters to develop the images themselves, but critically thinking about what they're really doing.*

**BP**  
*Yes. And there we're entering a creative process, which is not the same as “knowing how to do something”.*

**CJ**  
*I also think that, as more and more time goes by, we'll understand the outcome of this whole process increasingly better. It clearly wasn't a process that left anyone unmoved. Perhaps you really need to think in the long term.*

**BP**  
*Yes, because, in the short term, it was very difficult [laughter].*

## ON THE CHALLENGES AND OPPORTUNITIES BROUGHT BY THE TERRITORIES

**MA**  
*Dentes de Leão started by questioning what participatory art is (to every single person) and how a territory can be represented in an artistic work. I remember thinking already at the time that, in any situation, the territory is always involved. I believe the place where one creates will always add something, even if not in an explicit manner, and even if not immediately.*

**CJ**  
*I still find it difficult to think about territory and community. That is to say, those words don't seem to have that much of a concrete relation to what those places are, to who those people are. I don't know. I think it is fairly easy to have an ethnographic attitude without even wanting to. It follows what we were discussing earlier: we move in very different circles, we live in different environments, we have different backgrounds, etc. So, in order for that not to be a barrier and rather something we build together, you need time and willingness. I've given this a lot of thought, and I haven't come to any conclusion. In Sardoal, since we were away from our areas of residence, we pretty much inhabited the village, and we did get to know the territory and the community a lot better. And not just the community one would expect within Dentes de Leão, in a normal way, with good and less good things. But that's part of socialising.*

normal, com coisas boas e coisas menos boas. Mas faz parte de conviver.

**MA**  
Eu acho que nem consigo distinguir um desafio de uma oportunidade. É difícil o exercício de analisar os prós e os contras.

**BP**  
Para mim, havia sempre esta sensação, desde o início, de uma expectativa de nos relacionarmos com estas pessoas e estes lugares. O facto de os jovens estarem envolvidos – e são jovens destes lugares –, foi a ponte para me conseguir relacionar com este lugar. E era essa a minha expectativa e a minha forma de olhar para a participação dos jovens no projeto. O processo podia ter sido mais espontâneo, mas foi muito organizado à partida (com uma chamada aberta exclusiva para jovens, por exemplo). Creio que isso pode ter criado alguns entraves a trabalhar uma envolvimento mais direta e profunda com outras pessoas e com os sítios.

**CJ**  
Eu, por acaso, achei interessante haver uma chamada aberta tanto para artistas como para as pessoas ditas “não-artistas”. Sabes, à partida, que as pessoas que estão ali querem estar ali, deram as suas razões. Eu sentia que eram muitas camadas às quais dar resposta: jovens, três grupos de jovens, de três territórios diferentes... Mais lidar com esses três territórios: Évora, Sardoal e Lisboa. Acrescenta-se ainda as comunidades desses territórios, mais o trabalho artístico, mais a participação, etc. Acho que foram muitas camadas e, daí, sentir-me mais perdida.

**BP**  
Sim. Eu acho que, aqui, a principal questão até é o porquê de se querer que sejam jovens. E se tivesse sido uma chamada aberta, talvez mais direta, para todas as pessoas do Sardoal e não apenas para jovens? Será que haveria menos barreiras ao envolvimento?

## DOS DESAFIOS, DAS OPORTUNIDADES... E DOS IMPACTOS

**MA**  
Tinha uma expectativa performática com o projeto. Mas os locais de residência, as diferentes áreas de trabalho do grupo e o pouco tempo com os jovens conduziram a matéria do projeto. Foi um desafio/opportunidade e consigo ver uma grande e maravilhosa sequela disso no meu trabalho. Da minha experiência no Dentes de Leão, também destaco ter ficado com a Maria do Carmo no Sardoal. É algo que levo comigo com muito carinho.

**MA**  
*I don't think I can even tell the difference between a challenge and an opportunity. It's difficult to analyse the pros and cons.*

**BP**  
*From the start, I always felt this expectation to relate to these people and these places. The youngsters being involved and coming from these places enabled me to relate to this place. And that was my expectation and the way I looked at the youngsters' participation in the project. The process could've been more spontaneous, but it was very organised in advance (with an open call exclusive to youngsters, for instance). I believe that may have caused some hindrances to working on a more direct and deeper engagement with other people and with the places.*

**CJ**  
*I actually found it interesting that there was an open call to both artists and “non-artists”. You know in advance that the people who are there wish to be there, they have given their reasons. I felt there were many layers to respond to: youngsters, three groups of youngsters, from three different territories... Plus dealing with those territories: Évora, Sardoal and Lisbon. Also the communities from those territories, the artistic work, the participation, etc. I think there were many layers, and that's why I felt more lost.*

**BP**  
*Yes. I think the main question here actually is why youngsters. What if it had been an open call, perhaps a more direct one, to everyone in Sardoal and not just youngsters? Would there have been less barriers to getting involved?*

## ON THE CHALLENGES, OPPORTUNITIES... AND IMPACTS

**MA**  
*I had a performing expectation with the project. The places of residence, the several areas where the group worked and the little time with the youngsters, however, led the substance of the project. It was a challenge/opportunity, and I can see the great and wonderful impact it has had in my work. In my experience in Dentes de Leão, I also point out having stayed with Maria do Carmo in Sardoal. That's something I'll treasure.*

**BP**  
*When I enrolled, I thought I had never worked in participatory art projects, and I had no expectation aside from wanting to plunge in and understand what this experience of art meeting participation is*

Detalhe de um dos baralhos oferecidos aos participantes no Fórum Dentes de Leão, na Culturgest, em Lisboa. Janeiro de 2023.  
Detail from one of the deck of cards given to the participants during the Dentes de Leão Forum at Culturgest in Lisbon. January of 2023.  
© Nuno Direitinho

**BP**

Quando me inscrevi, achava que nunca tinha trabalhado em projetos de artes participativas e não tinha nenhuma expectativa para além de querer mergulhar nisso e perceber que experiência é esta do encontro entre a arte e a participação. Concorro com a Maria. Hoje em dia, artisticamente, sinto-me muito rica nessa diversidade de formas de ver, de formas de trabalhar materiais, de modo de os pensar, que não só a partir do corpo.

**CJ**

O maior impacto foi mesmo a questão das relações humanas, a todos os níveis. Nunca tinha estado num projecto tão grande, em que é preciso contactar com tanta gente e tantos grupos de trabalho diferentes, com tantos géneros de afectos. Tem sido uma aprendizagem mesmo muito rica, tanto a nível afectivo como profissional – não separando necessariamente estas coisas. Pelo contrário, tens vários graus de afectos numa relação profissional. Se estás num projecto participativo, tens de acreditar no valor das relações afectivas. Acho que isso cria e promove diferentes tipos de relações.

**BP**

Nós ainda estamos a desenvolver o *Pareidolia* para o futuro, que era algo que não esperava ou tinha dificuldade em antecipar. Por isso, creio que a continuidade de um projeto que nasce no âmbito de uma proposta participativa é bastante importante, no sentido de não ser um projeto com um início e um fim calculáveis.

**CJ**

Acho que a minha resposta vai ser muito parecida à que dei no *Linha de Terra*. De momento, interessam-me mais coisas colaborativas do que participativas. Preciso de ir para grupos mais pequenos, mais restritos de certa forma. Onde haja menos variáveis envolvidas, porque, mesmo sem se querer, quando uma pessoa trabalha sozinha, já há variáveis que não se consegue prever. Interessa-me muito que as artes não sejam uma coisa fechada sobre si própria mas também me interessa fazer esse trabalho dentro de projectos “só” artísticos, perceber o que é que pode acontecer nessas colaborações. A participação não fica esquecida e acho que poderá acontecer, mas tenho mesmo vontade de fazê-lo com grupos muito mais pequenos e, se calhar, com menos ambições à partida, para que a coisa possa ser mais orgânica.

*all about. I agree with Maria. I now artistically feel very rich with regard to that diversity of ways of looking, of ways of working the materials, of ways of thinking about them, not only based on the body.*

**CJ**

*The greatest impact really was the issue of human relations at every level. I had never taken part in such a large project, in which you must have contact with so many people and so many different work groups, with so many types of affections. It really has been a very rich learning both on an emotional and professional level (not necessarily separating the two). On the contrary, there are several degrees of affection in a professional relationship. If you're taking part in a participatory project, you must believe in the value of affective relationships. I believe that gives rise to and fosters different types of relationships.*

**BP**

*We are still developing Pareidolia for the future, which was something I didn't expect or had trouble anticipating. For that reason, I believe the continuity of a project that is born in the scope of a participatory proposal is quite important in the sense of not being a project with a calculable start and finish.*

**CJ**

*I believe my answer is going to be very similar to the one I gave in *Linha de Terra*. For the moment, I'm more interested in collaborations than participations. I need to move to smaller groups that are more limited in a way. Where there are less variables involved, because even without wanting to, when one works alone, there are already variables one can't anticipate. I find it very important for arts not to turn in on themselves, but I'm also interested in carrying out that work within projects that are “nothing but” artistic, in understanding what can happen in those collaborations. I won't leave participation behind, and I think it will happen, but I really wish to do it with much smaller groups and perhaps with less ambitions to start with, so that it may be more organic.*

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



# QUEM FOSTE NO DENTES DE LEÃO?

**WHAT PART DID YOU PLAY  
IN DENTES DE LEÃO?**



**ANTÓNIA  
HONRADO**

Escrevi, no meu pedaço de tecido da peça *Oferta*, as palavras “Tu regas-me.” Foi – e é – o balanço que me surgiu deste tempo juntos. É um balanço que se permite ser abstrato, porque ainda não há distância para balanços. Permite-me ser regada pelas pessoas tão diferentes umas das outras e de mim que participaram, como eu, nesta aventura. Cresceu mesmo muita coisa em mim – já não sou quem comecei por ser no Fórum de Abertura – e tentei regar tudo o que me pareceu ser capaz de crescer em forma de inteligência, arte, companheirismo, descoberta, espanto, urgência, amizade. No *Dentes de Leão*, eu fui... um regador.

*In my piece of cloth from the piece *Oferta*, I wrote the words “You water me”. That was – and is – the assessment of this time together that sprang to mind. It can be abstract, because there’s still not enough distance to make an evaluation. I allowed myself to be watered by the people who participated in this adventure like I did, and who were so different from each other and from me. A lot has grown in me – I’m no longer who I started out to be at the Opening Forum – and I tried to water all that seemed to me capable of growing in intelligence, art, companionship, discovery, awe, urgency, friendship. In *Dentes de Leão*, I was... a watering can.*



## ANA CRUZ

**Acho que fui bastante participativa, boa ouvinte e muito crítica.**

*I believe I was rather engaged, a good listener and very critical.*



## BEATRIZ BRANCO

**Em janeiro de 2022, estava perdida na minha própria confusão, mas, no Fórum de Abertura do Dentes de Leão, senti-me acolhida e incluída no projeto e encontrei paz nos nossos encontros semanais. Passei pela fase mais complicada da minha vida, mas dediquei-me ao projeto, por imaginar as coisas bonitas que íamos fazer ao longo deste ano. Fui a versão mais comunicativa e criativa de mim própria. Existiram momentos em que me senti perdida e a única coisa que me manteve por perto foram as pessoas, como as mediadoras e os participantes (os que sobraram). Depois de um ano de encontros aos sábados, depois de um ano a espalhar sementes por aí, estou muito grata por tudo o que aprendi neste projeto e por todos os momentos que vivi nele. O Fórum em Lisboa fez-me sentir muitas emoções bonitas e deixou-me com um sentimento de satisfação, com um sentimento de quem fez, de facto, coisas bonitas.**

*In January of 2022, I was lost in my own mess, but at the Opening Forum of Dentes de Leão I felt welcomed and included in the project, and I found peace in our weekly encounters. I went through the most difficult period in my life, but I committed to the project, because I imagined the beautiful things we were going to do throughout this year. I was the most communicative and creative version of me. There were moments when I felt lost, and the only thing that kept me around were the people, such as the mediators and the participants (the ones left). After a year of Saturday encounters, after a year of spreading seeds out there, I'm very grateful for all that I've learned in this project and for all the moments I lived. The Forum in Lisbon made me feel a lot of beautiful emotions, and I was pleased for actually having done beautiful things.*

## ARTHUR MOREIRA



**Acho que, neste projeto de artes participativas, há uma particularidade muito humana que é o entendimento do que cada um dá ao projeto: aquilo que tem para dar. Nesse sentido, eu fui aquilo que pude: falei quando achei pertinente, absteve-me quando precisei e voltei quando senti saudades. Não sei quantificar ou qualificar a minha participação no projeto, mas tenho a certeza de que participei!**

*I believe this participatory art project has a rather human uniqueness, which is the understanding of what each one brings to the project: what each one has to give. In this regard, I was what I was capable of: I spoke when I thought it was relevant, I abstained when I needed to, and I came back when I missed it. I don't know how to quantify or qualify my participation in the project, but I'm sure I participated!*





## BEATRIZ OLIVEIRA

**Fui uma peça de puzzle.**

*I was a piece of a puzzle.*



## BEATRIZ PEREIRA

**Participei no projeto Dentes de Leão, integrando a equipa de artistas, sobretudo com expectativa e desejo de explorar os possíveis e diversos caminhos que um projeto participativo pode percorrer. Não tinha grande ideia de como é que me podia posicionar nem de como é que podia contribuir para o mesmo. Neste momento, enquanto escrevo, vêm-me à cabeça palavras como individualidade, autoridade, autonomia, colaboração, expressão de identidade, autoria, conhecimento, responsabilidade, proteção, limite e risco. Muitas destas palavras estão, para mim, relacionadas com a ideia de poder e, quando associadas às palavras “arte” e “participação”, faz sentido pensá-las a partir de perguntas: como é que a arte e a participação se encontram? Que repercussões tem esse encontro na tentativa de aproximação à prática artística? Porque é que isso é uma necessidade? E é uma necessidade de quem?**

*I participated in the Dentes de Leão project as an artist. My main expectation and desire was to explore the conceivable and diverse paths a participatory project can follow. I wasn't sure as to how to place myself and contribute to it. Right now, as I write, words such as individuality, authority, autonomy, collaboration, expression of identity, authorship, knowledge, responsibility, protection, limit and risk come to mind. In my view, many of these words relate to the idea of power, and when associated to the words “art” and “participation”, it makes sense to me to think about them based on questions: How do art and participation meet? What is the impact of such an encounter on the attempt to come closer to the artistic practice? Why is that a necessity? And whose necessity is it?*

## BEATRIZ CÓIAS



**No Dentes de Leão, fui uma pessoa atenta e curiosa. Levo, agora, tudo o que fiquei a conhecer para o meu caminho. Tenho esperança de que nunca termine e que tenha chegado a todos como me chegou a mim. Passei de uma pessoa que pensava que conhecia todo o tipo de arte para uma pessoa que percebe que ainda existe imenso por descobrir.**

*I was an attentive and curious person in Dentes de Leão. I now take all that I got to know with me. I hope that it never ends, and that it has reached everyone the way it did me. I went from being someone who thought she knew every kind of art to someone who realises there is still much to discover.*

# BEATRIZ DIAS RODRIGUES



Neste projeto, fui, e sou, uma jovem do Sardoal que entrou apreensiva, mas que se libertou passadas poucas sessões. Tentei sempre ajudar no que podia, tentando ultrapassar os desafios propostos participando em tudo o que conseguia, dando sempre o meu máximo. Sempre fui bastante tímida e fechada, mas este projeto conseguiu "soltar-me". Agora, já apresento a minha opinião em relação às coisas e consigo ver o mundo de outra forma. Mostrou-me também o verdadeiro significado de "trabalho em equipa" e de entreatajuda. Tornei-me numa pessoa ainda mais flexível em relação aos outros e aos seus pontos de vista. Inscrever-me neste projeto foi, sem dúvida, uma das melhores decisões que já tomei e, se houvesse algo parecido, voltaria a aventurar-me sem pensar duas vezes.

*In this project, I was – and still am – a youngster from Sardoal who came in apprehensive, but loosened herself up after a few sessions. I always tried to help wherever I could, striving to overcome the challenges put forward, taking part in everything I was able to, always giving my best. I've always been rather shy and private, but this project was able to "loosen me up". Now I present my view on things, and I can see the world differently. It also showed me the true meaning of "team work" and mutual assistance. I turned into an even more flexible person in regard to others and their points of view. Enrolling in this project was without a doubt one of the best decisions I've ever made, and if there were anything similar, I'd venture myself again without giving it a second thought.*



# CARLA DIAS

A experiência como mediadora no Dentes de Leão veio provar-me a importância de ter decidido, há uns anos, vir e permanecer no interior do país, onde, por vezes, não há tantas oportunidades de aderir a projetos artísticos, por não existir (ainda) muita oferta cultural diversificada. Em contrapartida, vou encontrando por aqui uma força nos jovens que me impele a continuar a fazer projetos participativos, facilitando ferramentas que potenciam ao máximo as capacidades de cada um nestas áreas e que se vão revelando imensas e tão pertinentes no campo comunitário. É essa (e continua a fazer-se sentir) a grande força deste projeto que, através de "teias" por vezes "invisíveis aos olhos", vai tecendo futuros e caminhos que se vão revelando na grande evolução dos jovens envolvidos. Este magnífico projeto veio dar-me a oportunidade de contribuir de forma mais estruturada para a construção de algo que envolvesse de facto os jovens, num trabalho colaborativo constante com pessoas que me acrescentaram imenso a nível pessoal, social e intelectual, aprofundando, assim, esta vertente profissional de mediação cultural e artística, tão necessária nestes territórios, por vezes tão desligados e desvalorizados da/na sua própria identidade.

*The experience of being a mediator in DL proved to me the importance of having decided, a few years ago, to move to the hinterland, where sometimes one doesn't get that many chances to join art projects, because there isn't a very diversified cultural offer (yet). In contrast, I find a strength in the youngsters here that pushes me to continue to undertake participatory projects, facilitating tools that enhance everyone's abilities in these areas to the fullest, and that prove to be immense and quite relevant as far as the community goes. That is the great strength of this project (that can still be felt), which through "webs" that are sometimes "invisible to the eye" keeps weaving futures and paths that reveal themselves in the great progress of the youngsters involved. This magnificent project gave me the opportunity to contribute in a more structured way to build something that would in fact involve the youngsters, in a continuous collaborative work with people from whom I learned a lot on a personal, social and intellectual level, thus furthering this professional component of cultural and artistic mediation, which is badly needed in these territories that are sometimes still so disconnected from and unappreciated in their own identity.*



## CARLOTA JARDIM

Fui selecionada para este projeto como artista. No pensamento artístico, o tempo é um ingrediente essencial. Num projeto participativo, aprendi, ainda mais o é. Ao longo deste ano, compreendi como é importante que esse tempo seja dado ao diálogo. Participar começa quando nos conhecemos, quando percebemos o que nos trouxe até aqui e o que podemos e queremos construir em conjunto. Passar tempo a conversar nunca é tempo perdido, mas o momento de construção de uma comunidade efémera. Nela, senti-me uma peça de um puzzle complexo, onde o encaixe não é determinado por uma forma, mas por uma relação. Naturalmente, este projeto teceu uma rede de relações que não existiam à partida e que se foram encaixando pelo tempo, pela sua falta e pelo seu cumprimento. Não sei se essas relações têm nomes fixos, como “artista” ou “jovem”, mas com o vocabulário possível, individual+coletivo, envolvi-me no tangram da participação.

*I was selected for this project as an artist. Time is a key ingredient when it comes to artistic thinking. In a participatory project, I've come to learn, it is even more so. Throughout this year, I realised how important it is to make time for dialogue. Participation starts when we meet, when we realise what brought us here, and what we can and wish to build together. Spending time talking is never a waste of time, but rather the moment when one builds an ephemeral community, in which I felt like a piece of a complex jigsaw puzzle, where a relation rather than a shape determines whether you fit or not. This project obviously weaved a network of relations that were not there at the beginning and that started to fit over time. I don't know if those relations have established names such as “artist” or “youngster”, but I got involved in the tangram of participation with the available vocabulary, individual+collective.*

## CAROLINA COUTO

*Designer e assistente  
de comunicação.*

*Designer and communication  
assistant.*



## CLARA FERREIRA



A minha vida mudou muito desde o início deste projeto e consequentemente eu também. O Dentes de Leão apareceu na minha vida de uma forma inesperada, mas que acredito que me beneficiou. Sinto que tive uma participação consistente no projeto, dei o que tinha para dar. E sinto que o projeto e os participantes também me trouxeram muito. Penso que o que me afetou mais foram as diferentes interações que tive, as pessoas que conheci e também a oportunidade de integrar dois grupos de jovens diferentes (Évora e Lisboa). Todas as experiências que tive no âmbito do projeto mudaram a minha forma de pensar, por ser algo tão novo no meu dia-a-dia.

*My life has changed a great deal since the beginning of this project, and consequently so have I. Dentes de Leão entered my life unexpectedly, but I believe it has benefited me. I feel that my participation in the project was consistent. I gave all I had to give, and I also feel that the project and the participants gave me a lot. I think what affected me the most were the several interactions I had, the people I met and also the chance to be a part of two different groups of youngsters (Évora and Lisbon). All the experiences I had in the scope of the project changed my way of thinking, given that it was all such a novelty in my everyday life.*



## DAGNY STUEDAHL

O meu autorretrato no projeto Dentes de Leão lembra-me o conto de fadas norueguês *Sjuende far i huset* (que se pode traduzir por *O Sétimo Pai na Casa*). O conto é sobre uma casa onde vivem sete gerações juntas e todos apontam para o mais velho, que é tão velho e ficou tão minúsculo que tem de estar num *bukkehorn* [instrumento escandinavo de sopro feito a partir do chifre de carneiro ou cabra] pendurado na parede. Estar distanciada do projeto por causa da COVID foi como estar pendurada naquele *bukkehorn*. Ter de estar na Noruega enquanto o projeto decorria em Portugal teve influência sobre o meu papel nele, por ser a última pessoa a saber e, por alguma razão, a que tinha a última palavra após as discussões que ocorreram em muitos locais e entre muitas pessoas. Um papel peculiar, distanciado e elevado, sabendo que a informação que tinha eram fragmentos de muitas opiniões e perspetivas de um grande número de pessoas envolvidas sobre as quais eu sabia muito pouco. Fui tanto espectadora quanto participante e venho-me perguntando se isso se assemelha às experiências dos participantes jovens.

*My self-portrait in the Dentes de Leão project reminds me of the Norwegian fairytale Sjuende far i huset (that can be translated into The Seventh Father in the House). The tale is about a house with seven generations living together, and all are pointing to the eldest one. He is so old, and has become so tiny, that he has to stay in a bukkehorn [Scandinavian wind instrument made from the horn of a ram or a goat] hanging on the wall. Being COVID-distanced from the project was like hanging in that bukkehorn. Having to stay in Norway while the project ran in Portugal influenced my role in it, as I was the last person to know, and for some reason the one who had to say the last words after the discussions taking place in many venues and between many people. A peculiar, distanced and high-hanging role, in the sense of knowing that the information I got consisted of extracts of many views and perspectives from many people involved about whom I knew very little. I was both spectator and participant, and I have been wondering if this resembles the young participants' experiences.*



## DÉBORA CRUZ

Fui estimulada pela curiosidade e pelo interesse em participar no que o Dentes de Leão propiciou alcançar. Fui uma risada, uma visão; por vezes, a crítica ou a inspiração. Mas penso que acima de tudo, no Dentes de Leão, encontrei uma família, não por sangue, mas sim por momentos, aprendizagens, conhecimentos. Fui e sou uma versão mais evoluída, crescida, responsável e conhecedora de mim mesma e estou mais consciente do que um projeto de artes colaborativas pode ser. Mas este não foi um fim. Quem fui, neste projeto, é apenas um dos pilares para quem serei.

*I was stimulated by the curiosity and interest in participating in what Dentes de Leão offered or intended to achieve. I was a laughter, a vision; at times, the criticism or the inspiration. But above all I think I found a family in Dentes de Leão; not a blood one, but one emerging from moments, learnings, knowledge. I was and am a more evolved, grown-up, responsible and self-aware version of myself, who is also more knowledgeable of what a collaborative art project can be. But this was not an end in itself. Who I was in this project is but one of the pillars of who I'll become.*



## DIOGO CARBOILA

Fui um jovem do Sardoal, presente em metade do projeto, que tentou dar ideias, ouvir os artistas e ajudar. Infelizmente, por causa de outras responsabilidades, deixei de conseguir comparecer às reuniões semanais e não vi o projeto final. Mas sinto-me orgulhoso pelo trabalho e pela dedicação que todos os jovens colocaram no projeto e fico muito contente que o Sardoal tenha conseguido crescer a nível cultural.

*I was a youngster from Sardoal who was there for half of the project, who tried to present ideas, listen to the artists and help. Unfortunately, on account of other responsibilities, I could no longer attend the weekly meetings and didn't witness the final project. But I feel pride in the work and commitment all youngsters placed in the project, and I'm very pleased that Sardoal managed to grow culture-wise.*



## ELISABETE PAIVA

Gosto de mudar de lugar, de cirandar e de ser levada pelas ideias de outras pessoas. Gosto de debate, de dissensão, de gente diferente de mim. Pequena como o dente-de-leão, persistente, dou atenção a detalhes (uma mão, uma palavra sibilada, o tom daquele silêncio, aquele aparente rabisco), porque acredito que é nos detalhes que se escondem os pensamentos e as emoções mais profundas. Talvez eu seja uma erva daninha, embora sem propriedades terapêuticas (talvez mais daquelas que provocam alguma comichão...), sempre preparada para viajar para longe numa pequena semente, à procura de novas companhias, ideias claras e campos multicolores. E assim foi. Que grande viagem...

*I like moving from place to place, wandering around and being carried away by other people's ideas. I like discussion, dissent, people unlike me. Small as a dandelion, persistent, I pay attention to detail (a hand, a hissed word, the tone of that silence, that seeming doodle), because I believe that's where the deepest thoughts and emotions hide. I may be a weed, although without therapeutic properties (perhaps more like one of those that cause some itchiness...), always prepared to travel far away in a small seed, looking for new company, clear ideas and multicoloured fields. And so it was. What a great journey...*

## EDUARDO FREITAS

Artista.

Artist.





## FILIPA BRANCO JAQUES

O projeto foi ambicioso e teve objetivos nobres. Infelizmente, devido à sua escala, sofreu muitas falhas: na distribuição de valores, na adaptação a novas propostas de ação, comunicação, sobretudo. De um ponto de vista social, diria que houve discussões interessantes entre o grupo de artistas: uma tentativa de boicote à fase de seleção, a constituição de um coletivo de artistas, uma proposta de nova redistribuição de honorários, a discussão sobre o que é (de facto) a participação e de que forma nos podemos avaliar. Fui artista, aprendiz, psicóloga, gerente, jovem, contabilista, deslocada, questionada, enfim, um pouco de tudo. Estes desafios foram oportunidades para aprender e crescer, tanto a nível profissional como pessoal. A minha participação e envolvimento partiu da vontade – sem grandes expectativas – de um maior envolvimento com outros (artistas, especialistas e criadores profissionais). Essa vontade transformou-se e obrigou-me a uma dedicação mais tenaz.

*It was an ambitious project with noble goals. Unfortunately, given its scale, it was rather flawed, especially when it comes to distributing funds, adjusting to new proposals for action and communicating. From a social point of view, I'd say there were interesting discussions among the group of artists: an attempt to boycott the selection phase, the establishment of an artist collective, a proposal to redistribute fees differently, the discussion on what participation (really) is and how we can evaluate ourselves. I was an artist, apprentice, psychologist, manager, youngster, accountant, someone displaced, someone questioned, in short, a bit of everything. These challenges were opportunities to learn and grow both on a professional and personal level. My participation and involvement stemmed from the desire to (without great expectations) further engage with others (artists, experts and professional creators). That desire changed and forced me to commit more tenaciously.*



## FILIPA COELHO

Entrei no Dentes de Leão como assistente da produção, sobretudo para apoio no terreno, nas apresentações previstas para os municípios de Évora e do Sardoal. Nunca tinha integrado um projeto que tivesse como eixo central as artes participativas. Sinto que esta experiência me enriqueceu, me abriu horizontes para o questionamento da participação de uma comunidade na criação artística e me sensibilizou para a dificuldade que é essa integração. Após a minha participação no Dentes de Leão, creio ter alcançado um olhar mais profundo e sensível sobre “participação”, tendo, agora, consciência de que, por vezes, as nuances da integração podem ser tão “suaves” que se tornam impercetíveis a olhares superficiais. Contudo, os pequenos passos conquistados na interação com comunidades de interior podem operar mudanças internas, de questionamentos e aceitação mútuos, que perdurarão no espaço, no tempo e nas pessoas por um período muito superior ao do projeto.

*I joined Dentes de Leão as a production assistant, mainly to provide field support during the presentations scheduled for Évora and Sardoal. I had never been a part of a project whose main axis were participatory arts. I feel this experience has enriched me, opened horizons to question the participation of a community in artistic creation, and made me aware of how difficult that integration is. After participating in Dentes de Leão, I believe I now look at “participation” in a deeper and more sensitive way, and I am now aware that the nuances of integration can some times be so “soft” that they become unnoticeable to superficial glances. The hard-won small steps in the interaction with hinterland communities, however, can produce inner change, mutual questioning and acceptance, which will continue in the space, the time and the people far longer than the project.*

# HUGO LOPES

Artista.  
Artist.



# FÁBIO PÉ LEVE

Fui a pessoa que nem sempre estive presente nos encontros, mas que, quando estive, **ESTIVE**. Fui um dente-de-leão incrível.

*I didn't always attend the encounters, but when I did, I DID. I was an amazing dandelion.*



# INÊS LAMPREIA

Como desempenho funções de direção de comunicação no projeto, estou num lugar que me permite um olhar prismático, no sentido em que observo de diferentes perspectivas a execução do mesmo. Por um lado, "estou dentro", porque desenvolvo estratégias de comunicação, operacionalizo-as e analiso o seu impacto, dentro e fora do projeto. Por outro, "estou fora", porque necessito de ocupar o lugar de observadora externa e compreender as ações e mecanismos de desenvolvimento do projeto, para ir limando as respostas/possibilidades de comunicação. A mutabilidade do projeto, na sua execução, pressupôs que a comunicação fosse ela própria maleável e permeável às indefinições que foram surgindo.

*Given that my role in the project is communications manager, I have a prismatic view, in the sense that I watch it being carried out from different perspectives. On the one hand, "I'm inside", because I develop communication strategies, set them in motion and analyse their impact inside and outside the project. On the other hand, "I'm outside", because I must be an external observer and understand the actions and development mechanisms of the project to smooth fine out the answers/possibilities of communication. The changing nature of the project as it was being carried out required communication itself to be malleable and pervious to uncertainty.*



## JAMES CARLO DAVID

**A minha participação no projeto Dentes de Leão foi breve, mas cheia de boas memórias. Eu era uma pessoa tímida, tinha dificuldade em expressar os meus pensamentos em voz alta, precisando de pessoas para o fazerem por mim. Este projeto possibilitou-me ultrapassar essas dificuldades e fez com que eu me sinta confortável em falar do que penso. Estou muito grato a este projeto por me deixar participar e contribuir (contribuí pouco: I'm sorry xD) nos projetos dos artistas.**

*My participation in the Dentes de Leão project was brief, but filled with good memories. I was shy, had trouble expressing my thoughts out loud, and needed people to do it for me. This project allowed me to overcome that difficulty, and it made me feel comfortable talking about what I think. I'm very grateful to this project for allowing me to participate and contribute (not so much, I'm sorry xD) in the artists' projects.*

## LIA PALADINO MARINS

**Eu fui uma jovem, criadora,  
crítica e amiga.**

*I was a youngster, creator,  
critic and friend.*



## JOÃO BELO

**Eu fui um dos produtores do projeto (da parte da Culturgest). O Dentes de Leão deu-me a conhecer novas pessoas e formas de trabalhar no âmbito das artes participativas. Permitiu-me uma maior reflexão em torno dos temas que configuram a participação.**

*I was one of the producers of the project (on behalf of Culturgest). Dentes de Leão introduced me to new people and ways of working in the scope of the participatory arts. It enabled me to think further on the issues that shape participation.*



## JOÃO LOBATO

**Eu fui um jovem que tentou sempre ajudar todos ao máximo. No início, foi mais difícil, mas, depois, foi ficando cada vez mais simples. Tentei sempre dar a minha opinião sobre os projetos, dando claramente mais prioridade aos de que mais gostava. Não fui só eu que ajudei este projeto. O projeto também me ajudou bastante a contrariar o ser introvertido.**

*I was a youngster who always tried to help everyone as much as possible. At first, it was harder, but then it became easier and easier. I always tried to give my opinion on the projects, clearly prioritising those I liked most. It wasn't just me helping the project. The project also helped me a lot countering my introversion.*





## LUÍS COELHO GRAÇA

Sou muito reservado. Dificilmente me abro ou me exponho. Considerei o Dentes de Leão como um desafio nesse sentido. Sem dúvida que o foi. Confrontei-me muito, coloquei-me muito em causa, no projeto e no grupo. “O que é que significa o teu silêncio?” O silêncio que podia parecer um lugar seguro de se estar, mas que não era mais do que um lugar de escuta: escuta interna; escuta de qual era o meu lugar no grupo; de como me poderia encaixar; escuta do grupo; de para onde vamos e qual caminho seguimos. Perguntas que ainda persistem. Este não foi um percurso fácil, talvez por isso não me considere o mesmo desde que comecei. Profissionalmente, julgo ter aprendido algo com este projeto: ter a certeza das condições antes de aceitar entrar no barco. Pessoalmente, creio que percebi que todos temos tempos diferentes, mas todos temos algo a acrescentar. O silêncio não é totalmente confortável.

*I very much keep to myself. I hardly ever open up or expose myself. Dentes de Leão was a challenge for me in that regard. It surely was. I confronted myself a lot, I questioned myself a lot, both in the project and in the group. “What does your silence mean?” The silence that could seem a safe place to be, but that was nothing more than a listening place: inner listening; listening to what my place in the group was; to how I could fit in; group listening; to where we’re going and which path to follow. Questions that still persist. This wasn’t an easy journey, and maybe that’s why I don’t see myself in the same way since I started. Professionally, I think I learned something with this project: to be certain of the terms before accepting getting on board. Personally, I believe I realised we all have different times, but we all have something to add. Silence isn’t entirely comfortable.*



## MAFALDA FERNANDES

Algures na minha vida, foi-me tirada a inocência do que é ser criança, a inocência de andar na relva à procura daquela planta, aquela planta... Aquela planta que apanho e sopro e sonho e imagino para onde será que voou. Aqui, não fui criança, mas fui um dente-de-leão. Houve quem me tenha colhido e quem me tenha dado espaço para os meus filamentos voarem e foi, então, que começou um percurso. Para onde voei? Vai além do meu sonho e imaginação. Este sopro levou-me a andar de meias com outras pessoas que também andavam de meias enquanto discutia as mais abrangentes coisas sem saber o porquê de o estar a fazer. Mas fazia-o, porque a criança que soprava aqueles dentes-de-leão imaginou-me ali, a sentir tudo o que sentia e a expressar tudo o que expressava; imaginou-me a voar para um sítio onde muitas outras plantas destas estavam. E, assim, a sentir que pertencia.

*At some point in my life, the innocence of being a child was taken away from me, the innocence of looking in the grass for that plant, that plant... That plant that I catch and blow and dream and imagine to where it may have flown. Here, I wasn’t a child, but I was a dandelion. There were those who picked me and those who gave me space for my filaments to fly, and then a journey began. Where did I fly to? It goes beyond my dream and imagination. This blow led me to walk in socks with other people also walking in socks while I discussed the most comprehensive things without knowing why I was doing it. But I did it, because the child blowing those dandelions imagined me there, feeling everything I felt and expressing everything I expressed. She imagined me flying somewhere where there were plenty of other plants like this, and thus feeling like I belonged.*



## MARIANA MATA PASSOS

Este projeto ocupou cerca de três anos da minha vida profissional. O tempo longo, intempestivo, com algumas intermitências e muitas exigências, permitiu-me traçar vários autorretratos e rever-me em alguns dos retratos que me pintaram. No Dentes de Leão, fui e fiz muitas coisas diferentes, vesti várias camisolas e diversas fardas de trabalho. Fui lexicógrafa e procurei descobrir o significado das palavras emprestadas ao texto da candidatura, na tentativa de elaborar um glossário comum para uma ação a muitas vozes. Fui aprendiz de topógrafa e, fazendo uso de mira falante, estacas e testemunhos, e de um pequeno teodolito, dediquei-me a fazer leituras angulares verticais e horizontais ao campo da participação. Procurei, com o meu trabalho, representar o melhor possível o relevo dos territórios pessoais e transmissíveis, as curvas de nível da comunicação entre expectativas e ações, e adequar as escalas do desenho às plantas transitórias, voadoras e silvestres que são os dentes-de-leão.

*This project took roughly three years of my professional life. A long, untimely period with a few interruptions and numerous demands that enabled me to sketch several self-portraits and recognise my self in some of the portraits people painted of me. In Dentes de Leão, I was and did many different things, I took on numerous jobs and I wore several uniforms. I was a lexicographer and tried to find the meaning of the words borrowed from the application text, in an attempt to come up with a common glossary for an action involving many voices. I was an apprentice topographer, and making use of a staff, stakes, testimonies and a small theodolite I dedicated myself to making angle readings that were vertical and horizontal to the field of participation. With my work, I tried my best to represent the topography of personal and transmissible territories, and the level curves of the communication between expectations and actions, and to adjust the scales of the drawing to the dandelions, which are transient, flying and wild plants.*



## MARIA ABRANTES

Artista.

Artist.



## MARTA ALMADA

**Membro da equipa de produção nos territórios do Sardoal (Ciclo de Artes Participativas e Campo Aberto) e de Lisboa (Fórum Dentes de Leão). A produção resulta da ação de corpos invisíveis que cumprem a missão de fazer acontecer. Uma energia coesa, de bastidores e de retaguarda, que cuida do detalhe, assegura as necessidades de todos, cria soluções e integra os imprevistos. Fui uma partícula invisível a convergir em rede para uma ação visível e coletiva.**

*Member of the production team in the territories of Sardoal (Participatory Arts Cycle and Open Field) and Lisbon (Dentes de Leão Forum). Production is the result of invisible bodies fulfilling their mission of making things happen. A cohesive energy found behind the scenes and in the rearguard, taking care of details, meeting everyone's needs, coming up with solutions and handling contingencies. I was an invisible particle in a network converging to a visible and collective action.*



## MICAELA MORGADO

Foi uma experiência desafiante, frustrante e, por vezes, angustiante. No entanto, considero que foi muito importante passar por tudo isto para o meu futuro como artista/pessoa (não será a mesma coisa?). Além dos projetos artísticos que foram criados em conjunto, o que mais me marcou no Dentes de Leão foi, sem dúvida, as pessoas que conheci e com quem trabalhei e cresci. O cuidado com o outro será sempre o ponto mais positivo que retirarei deste projeto.

*It was a challenging, frustrating and at times distressing experience. Nevertheless, I think it was very important to go through all this for my future as an artist/person (isn't it the same thing?). Aside from the artistic projects created together, what struck me the most in Dentes de Leão was undoubtedly the people I met and with whom I worked and grew. Caring for the other will always be the most positive aspect I take from this project.*

## NAZARÉ SOUSA

**Pensadora.**

*Thinker.*



## MIGUEL CANAVERDE

Apesar de apenas estar presente em alguns momentos do projeto, senti uma certa construção de narrativa. Ao longo dos momentos em que eu e a Marta Salazar acompanhámos o processo – com um dispositivo meramente observacional e com a utilização da câmara de filmar como nossa ferramenta de diálogo –, senti uma evolução do grupo como um todo e a sua participação na nossa presença fez com que este arquivo coletivo ganhasse um significado, pois também me fez refletir sobre como a nossa forma de interação poderia acontecer face ao projeto e como as trocas de práticas participativas entre várias disciplinas são importantes como um todo.

*In spite of only being there at times during the project, I felt there was a certain amount of narrative building. In those moments when Marta Salazar and I followed the process – merely resorting to observation and using the video camera as our dialogue tool –, I felt the group as a whole advanced, and the way they participated in our presence gave meaning to this collective archive, for it also made me reflect upon the way in which we could interact in the scope of this project, and how exchanging participatory practices among several disciplines is important as a whole.*

## MIGUEL CORREIA PEDRO



O Dentes de Leão constituiu, em Évora, um ponto de partida sem uma finalidade imediata, assumindo-se este território como elemento mediador e facilitador entre recursos, pessoas e jovens com vontade de experimentar uma forma diferente de explorar a arte e os respetivos processos de reflexão, criação e formação. Diz-se que as sementes do dente-de-leão têm grande capacidade de dispersão e adaptação a qualquer tipo de solo. Creio termos acolhido algumas no nosso que, a seu tempo, germinarão.

*In Évora, Dentes de Leão was a starting point with no immediate purpose, a mediating and facilitating element between resources, people and youngsters with the desire to try out a different way to explore art and its thought, creation and education processes. It is said that dandelion seeds are greatly capable of scattering and adapting to any kind of soil. I believe we welcomed a few in ours, and that they will sprout in due time.*



## MURILO OLIVEIRA

No Dentes de Leão, fui várias versões de mim mesmo. Iniciei este projeto sendo um jovem estudante no último ano do secundário, em busca de concretizar o meu sonho de ser ator e com o objetivo de, com este projeto, construir novas relações, ganhar confiança em mim e na minha opinião e buscar tudo o que ele me podia ensinar. Ao longo deste ano de projeto, venho vivendo as mudanças mais significativas na minha vida desde que entrei na universidade: viver longe de casa e assumir as responsabilidades que, por tanto tempo, temi e neguei. O Dentes de Leão fez parte desse processo de mudança e amadurecimento, proporcionando a cada encontro uma nova experiência e uma nova aprendizagem, que permitiram ser quem sou hoje: um jovem que vem aprendendo, graças ao projeto, a comunicar em público sem medos, a propor ideias, a ultrapassar a timidez e a criar laços como os que criei e fortaleci. Por tudo o que vivi aqui, estou extremamente grato.

*I was several versions of myself in Dentes de Leão. I started this project as a high school senior, seeking to achieve my dream of becoming an actor, and aiming at building new relationships, gaining trust in myself and in my views, and looking for everything it could teach me. Throughout the year that project lasted, I've experienced the most significant changes in my life since I entered university: living away from home and taking on the responsibilities I feared and denied for so long. Dentes de Leão was part of that process of change and maturation. Each encounter offered a new experience and a new learning, which enabled me to be who I am today: a youngster who, thanks to this project, has been learning to speak in public without fear, propose ideas, overcome shyness, and forge ties such as those I established and strengthened. I'm extremely grateful for all that I experienced here.*



## PATRÍCIA FREIRE

**Julgo ter conseguido traduzir e mediar sem exagerado envolvimento emocional, criando novas pontes e estratégias. Após algum tempo de trabalho, sinto-me grata pela equipa de mediação/coordenação funcionar tão bem e ser apaixonante o envolvimento de cada jovem e de cada uma de nós.**

*I believe I was able to translate and mediate without excessive emotional involvement, building new bridges and strategies. After some time working, I'm grateful that the mediation/coordination team works so well,, and for each youngster and each of us to be so passionately involved.*



## PEDRO FAZENDA

**Escultor, diretor técnico para as residências na Pó de Vir a Ser, participante ativo em muitos momentos, a diversos níveis, orientador em *workshop* e noutras situações. Este ponto de partida formal foi alterado quer pelo estabelecimento de relações só possíveis neste âmbito, quer pela evolução da dinâmica da ação, quer ainda pelo crescimento enquanto criador artístico. A transformação extremamente positiva que verifiquei ao longo deste ano e meio, em mim e nas pessoas que participaram, torna evidente a qualidade destas ações. O financiamento, possibilitando a abertura necessária para não ter de se definir um objetivo pré planeado, criando uma ação verdadeiramente orgânica, foi um pontapé de saída para o que se segue. Obrigado a todos pela possibilidade de trabalharmos e crescermos juntos.**

*Sculptor, technical director for the residencies at Pó de Vir a Ser, active participant on many occasions on several levels, and guide during workshops and at other times. This formal starting point changed either due to the establishment of relationships only possible in this scope, or the development of the action dynamics, or my growth as artistic creator. The extremely positive change I witnessed over the course of this year and a half, both in me and in the people who participated, renders the quality of these actions obvious. The funding provided the necessary opening to not have to define a goal planned in advance, thus producing a truly organic action, and it was the kickstart for what comes next. Thank you all for the opportunity to work and grow together.*

## PEDRO ROSA



No nosso território, o projeto Dentes de Leão assumiu-se não só como uma iniciativa fraturante e disruptiva relativamente à forma de pensar a arte apenas enquanto objeto de contemplação mas sobretudo como uma oportunidade para envolver a comunidade em processos criativos e de reflexão, aumentando o seu sentido de pertença sobre os resultados alcançados. A ligação dos nossos jovens a este projeto de artes participativas foi certamente a oportunidade mais significativa que tiveram de se envolver num processo criativo, nomeadamente de sentir que a sua opinião e capacidade de influência podem condicionar a forma como os artistas sentem e se exprimem perante o território. É inequívoco que as sementes do Dentes de Leão voaram para bem longe e que a sua passagem irá resultar na germinação de novas ideias muito em breve, seja pelo desassossego que provocaram nos jovens, seja pelo impacto que os artistas tiveram na nossa comunidade.

*In our territory, the Dentes de Leão project was not only a divisive and disruptive initiative concerning the way one thinks of art only as a contemplation object, but mostly an opportunity to involve the community in creative and thinking processes, thus increasing its sense of ownership over the results achieved. The connection our youngsters established with this participatory art project was certainly the most significant chance they had to engage in a creative process, and namely to feel that their views and ability to influence can affect the way in which the artists feel and express vis-à-vis the territory. The Dentes de Leão seeds unequivocally flew far away, and their passing by will very soon result in new ideas sprouting, either because of the unrest they caused in the youngsters, or because of the impact the artists had in our community.*

## PHOENIX



Este projeto tem sido importante para projetar o meu futuro de uma forma positiva. No início estava com muitas dúvidas na área a seguir no ensino secundário e o Dentes de Leão ajudou a encontrar caminhos que fizessem sentido para mim (académicos e pessoais). O Dentes de Leão permitiu que eu me afirmasse como sou verdadeiramente, física e psicologicamente, encontrando um espaço de liberdade e criatividade junto com os amigos que fiz (mediadoras, jovens e artistas). Espero manter contacto com todas as pessoas maravilhosas que conheci neste caminho e que haja um “Dentes de Leão Segunda Temporada”, contagiando mais gente a inscrever-se, agora que este projeto é mais falado e conhecido.

*This project has been important for me to plan my future in a positive manner. At first, I had many doubts as to which area to choose in high school, and Dentes de Leão helped me find (academic and personal) paths that made sense to me, and it allowed me to assert myself as I truly am on a physical and psychological level, as I discovered a space of freedom and creativity together with the people with whom I became friends (mediators, youngsters and artists). I expect to stay I touch with all the wonderful people I met during this journey, and I hope there will be a “second season” of Dentes de Leão, leading more people to apply, now that this project is more talked-about and better known.*



## RAFAEL F. VIEIRA

**Eu fui um produtor, um produtor muito logístico e administrativo. Um pouco mais do que gosto, mas fui um produtor do projeto muito motivado para que houvesse condições para as práticas de produção artística e criação participativa. No âmbito de um projeto burocraticamente muito exigente e de enorme complexidade de equipas e quantidade de estruturas e pessoas envolvidas, fui naturalmente concentrando a minha energia nas prioridades básicas de produção mas também operacionalizando os processos de mediação entre as diversas esferas envolvidas. Consequentemente, distanciei-me, involuntariamente e mais do que perspetivava, dos processos de criação e de participação. Não obstante, embrenhei-me completamente no projeto durante mais de um ano e acompanhei com regozijo as sinergias criadas, as fluências e influências estimuladas e, sobretudo, a crescente produção participativa.**

*I was a producer, a very logistic and administrative producer. A little too much for my taste, but I was a project producer greatly motivated to ensure the necessary conditions for artistic production and participatory creation practices. In the scope of a project that was bureaucratically very demanding, and highly complex in regard to teams and the number of institutions and people involved, I naturally focused my energy on the key priorities of production, but I also operationalised the mediation processes between the several fields involved. I therefore distanced myself, involuntarily and more than I anticipated, from the creation and participation processes. Notwithstanding, I immersed myself deep into the project for over a year, and I rejoiced with the synergies created, the fluences and influences stimulated, and above all the growing participatory production.*



## RAGNHILDUR STEFÁNSDÓTTIR

**Sou um dente-de-leão. Primeiro, era uma semente e não tinha a certeza daquilo em que me iria tornar. Cresci, descobri que era um dente-de-leão e, depois, apercebi-me de que era um entre muitos. Passei a fazer parte da sociedade de dentes-de-leão e, juntos, formámos uma equipa deles. Éramos mais fortes e capazes de conseguir mais juntos do que individualmente. Tinha as minhas dúvidas em relação ao meu contributo para o trabalho de equipa. Esperava desabrochar como muitos dos outros dentes-de-leão. Acontecimentos inevitáveis como a pandemia, uma onda de calor, atrasos e cancelamentos de voos, etc. afetaram drasticamente a minha vida de dente-de-leão do Ártico. Por vezes, senti que não era capaz de fazer tanto quanto queria e ficava nervosa e frustrada. Por vezes, senti-me uma estranha ou à margem. Por outro lado, senti muitas vezes uma boa ligação aos outros dentes-de-leão. Cada um deles é um indivíduo belo e precioso e tenho orgulho em fazer parte da sua comunidade.**

*I am a dandelion. First, I was a seed and was not sure who or what I would become. I grew to know that I was a dandelion. I then realized I was one of many dandelions. I became part of the dandelion society. And together we created a team of dandelions. We were stronger and could accomplish more together than as individuals. I had my doubts concerning my contribution to the teamwork. I hoped to bloom as many of the other dandelions. The inevitable events such as the world epidemic, a heat wave, flight delays and cancelations, etc. affected my life drastically as an Arctic dandelion. Sometimes, I felt I was not able to do as much as I wanted to, and I became nervous and frustrated. I sometimes felt as an outsider or on the edge. On the other hand, I often felt very well connected to the other dandelions. Each of them is a beautiful, precious individual, and I am proud to be part of their community.*



## RAQUEL RIBEIRO DOS SANTOS

Juntamente com a Mariana Mata Passos e a Elisabete Paiva, fui arquiteta do que viria a ser o suporte de criação da comunidade Dentes de Leão. Juntas, identificámos as necessidades e os objetivos que tínhamos em comum no trabalho de programação relacional que cada uma já fazia. Depois, já com a Dagny Stuedahl e a Ragnhildur Stefánsdóttir, desenhámos sobre os alicerces desses objetivos uma proposta de estrutura de acolhimento de jovens, artistas e agentes culturais. Durante a implementação do projeto, fui coordenadora e, acima de tudo, observadora dos modos como essa estrutura ia sendo vivida, manejada e apropriada por cada participante. Apesar das provações de trabalhar com uma equipa pequena, tentei ser cuidadora e ouvinte, crendo que tanto os momentos de conflito velado quanto os de ampla partilha são tão catalisadores quanto criadores das práticas culturais contemporâneas nacionais.

*Together with Mariana Mata Passos and Elisabete Paiva, I was the architect of what would become the creative medium for the Dentes de Leão community. The three of us identified the needs and goals we had in common in the relational programming work each of us was already developing on their own. Then, already including Dagny Stuedahl and Ragnhildur Stefánsdóttir, we put together a proposal for a structure to host youngsters, artists and cultural agents based on those goals. As the project was being executed, I became its coordinator, and most importantly I watched how each participant experienced, handled and appropriated that structure. Despite the hardships of working with a small team, I tried to care and listen, believing that the moments of both hidden conflict and broad sharing act as catalysts for, as much as they create, national contemporary cultural practices.*



## RODRIGO PEREIRA

Artista.  
Artist.



## SARA ANJO

Artista.  
Artist.





## SARA ABRANTES

Cheguei ao Dentes de Leão já ele começava discretamente a brotar do solo. Cuidei que despontasse, procurando ter a clarividência necessária para o perceber e integrar, definindo e cumprindo um conjunto de metodologias à altura da delicadeza da sua forma e das suas raízes. Procurei identificar, inspirar e gerir novas formas de pensar e fazer num campo fértil para as artes participativas, atendendo à multiplicidade de protagonistas envolvidos, de diversas áreas, escalas e idades, que convocaram e reclamaram diferentes olhares, projeções, aspirações. Dei tréguas ao desconhecido e agarrei o desafio desta enorme encruzilhada, sem reparar no modo como o contorno destes lugares se transformava em parte da minha história enquanto esperava a sensação justa e concreta de que o projeto havia feito sentido e o seu caminho.

*When I arrived at Dentes de Leão, it was already discreetly sprouting. I cared for it as it emerged, trying to have the necessary clairvoyance to understand and include it, establishing and complying with a set of methodologies living up to the delicacy of its shape and roots. I tried to identify, inspire and manage new ways of thinking and doing in a fertile ground for participatory arts, taking into account the plethora of protagonists involved, who varied in field, scale and age, and who evoked and claimed different looks, forecasts and aspirations. I called a truce with the unknown and embraced the challenge of this huge crossroads, not noticing the way in which the contour of these places turned into a part of my history as I awaited the righteous and real feeling that the project had made sense and gone down its path.*



## SINDRI LEIFSSON

Enquanto artista no Dentes de Leão, centrei-me em criar experiências tácteis que envolvessem o público e esbatessem as fronteiras entre artista e participante. Procurei criar espaços onde os indivíduos pudessem explorar e expressar as suas próprias perspetivas em vez de respeitarem uma narrativa ou mensagem estipulada. Tentei que o meu trabalho fosse colaborativo por natureza, envolvendo um leque de vozes e pontos de vista. Acredito que a arte deveria ser acessível a todos e que a participação é um aspecto fundamental dessa acessibilidade. Ao capacitar indivíduos para se envolverem no processo artístico e no seu resultado contínuo – e para eles contribuírem –, espero criar experiências relevantes e transformadoras que incentivem a criatividade, a ligação e a compreensão.

*As an artist in Dentes de Leão, my focus was on creating tactile experiences that engage the audience and blur the lines between artist and participant. I strove to create spaces where individuals could explore and express their own perspectives, rather than conforming to a prescribed narrative or message. I tried to make my work collaborative in its nature, involving a range of voices and viewpoints. I believe that art should be accessible to all, and that participation is a key aspect of that accessibility. By empowering individuals to engage with and contribute to the artistic process, as well as the ongoing result, I hope to create meaningful and transformative experiences that promote creativity, connection and understanding.*

## 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



# 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 – Ensaaios 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*

SardoaI \* 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 SardoaI, 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](http://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](http://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](http://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](http://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](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](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.

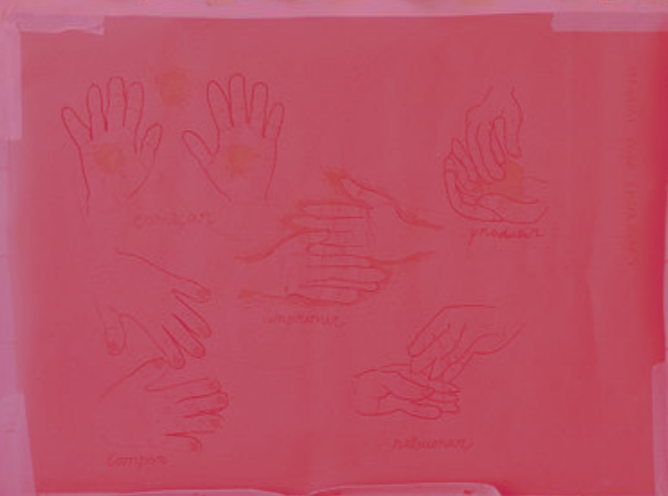
Culture, understood as the central point of the social, stands in opposition to the understanding that it is civilization that creates the sources for culture. This opposite view establishes the core argument of the well-known theories proposed by German sociologist Ferdinand Tönnies in 1887. He argued 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-



A row of ten vertical orange cards with handwritten text in Portuguese, likely serving as a checklist or notes for the project.



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](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](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”<sup>1</sup>. 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)*

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

<sup>1</sup> “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 regular<sup>2</sup>, 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

<sup>2</sup>Para 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.

<sup>2</sup>Aside 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 Margem<sup>3</sup>, 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 Lusofonia<sup>4</sup>, 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 Ibisco<sup>5</sup>, primeiro no município de Loures (na Quinta da Fonte e na Quinta do Mocho) e depois

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 Margem<sup>3</sup>, 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 Lusofonia<sup>4</sup>. 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 Ibisco<sup>5</sup>, 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

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 Meio<sup>6</sup>, 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 2021<sup>7</sup>.

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.

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 Meio<sup>6</sup>, 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 2021<sup>7</sup>.

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,

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

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

<sup>4</sup> <https://sonsdalusofonia.com/opa/>

<sup>4</sup> <https://sonsdalusofonia.com/opa/>

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

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

<sup>6</sup> [https://www.artemrede.pt/pt\\_pt/meio-no-meio-microsite/](https://www.artemrede.pt/pt_pt/meio-no-meio-microsite/)

<sup>6</sup> [https://www.artemrede.pt/pt\\_pt/meio-no-meio-microsite/](https://www.artemrede.pt/pt_pt/meio-no-meio-microsite/)

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

<sup>7</sup> <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 Portugal<sup>8</sup>. 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 association<sup>8</sup>. 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*

<sup>8</sup> <https://batotoyetu.pt/>

<sup>8</sup> <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 Crescente<sup>9</sup>, 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 Crescente<sup>9</sup>, 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.*

<sup>9</sup> <https://4crescente.com/blog/>

<sup>9</sup> <https://4crescente.com/blog/>



## BIBLIOGRAFIA

Beck-Domžalska, M. (ed.) (2019). *Cultural statistics (2019 edition)*. Luxembourg: 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 Sécio

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

