

CADER

N.01

NO

ÉTICA E ARTE

PARTICIPATIVA



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

ARTE

E COMU

NIDADE

DE



ARLENE
GOLDBARD

FRANÇOIS
MATARASSO

2021



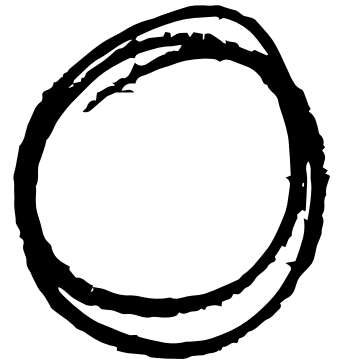
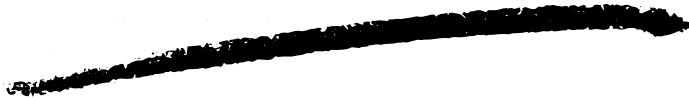
Prefácio

Este caderno nasceu de um convite para organizar uma sessão de formação prática sobre ética e arte participativa destinada a pessoas com projetos a decorrer ao abrigo da iniciativa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian. Este é um tema a que ambos nos dedicámos de um modo intensivo, em ambas as margens do oceano Atlântico, e utilizámos o período da pandemia Covid-19 para organizar algumas sessões *online* sobre o assunto. A sessão PARTIS ocorreu a 29 de janeiro de 2021, com quase uma centena de participantes ligados via Zoom, incluindo projetos com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação «la Caixa» tanto em Portugal como em Espanha.

A Fundação Gulbenkian manifestou o seu desejo de publicar um artigo sobre o assunto após o encontro, mas este pedido não é simples de satisfazer. A ética da arte participativa é um tema vastíssimo, complexo em termos filosóficos e práticos. Seria necessário escrever um livro para conseguir abordar este assunto devidamente: mesmo que dispuséssemos do tempo e da competência que isso requer, nenhum de nós dispõe do ócio para aceitar fazê-lo neste momento. Este caderno serve portanto de substituto e de lembrete, e destina-se a relembrar aos artistas que trabalham em prol da transformação social a importância que a ética tem no seu ofício, bem como a necessidade de investigar, aprofundar e, talvez mais do que tudo, conversar sobre os desafios que lhe dizem respeito.

Facultamos três acessos a esse mundo esplêndido e gratificante. Em primeiro lugar, um ensaio introdutório da autoria de François: o seu livro sobre arte participativa, publicado em 2019 pela Fundação Gulbenkian em edições portuguesa e inglesa, também contém um capítulo sobre ética. A segunda parte é um diálogo entre François e Arlene, editado a partir da transcrição da sessão PARTIS de 29 de janeiro; esperamos que sirva de auxiliar de memória para aqueles que estiveram presentes, e de pequena amostra para novos leitores. A terceira parte é um apontamento da autoria de Arlene e que complementa as oficinas sobre ética e arte participativa que a própria tem facultado, ao longo dos anos, nos Estados Unidos.

Não procurámos ser exaustivos neste breve caderno, que foi criado de um modo célere depois da sessão prática. Também não tentámos evitar quaisquer contradições: há muitas coisas sobre as quais concordamos, mas há momentos em que as nossas análises e prioridades divergem. A natureza não oficial destes textos é uma expressão consciente do carácter circunstancial de todos os debates sobre ética na arte participativa. Quando oferecemos respostas, a sua aplicabilidade deve ser testada nas circunstâncias que lhe são próprias. Mesmo que acreditemos estar certos sobre alguma coisa, isso não nos dá razão. Esta publicação tem como principal objetivo apresentar perguntas adequadas que estimulem os leitores a pensar por si.



1	Uma reflexão preliminar sobre Arte, Transformação Social e Ética	04
2	Princípios éticos	08
2.1	A nossa abordagem à ética	08
2.2	Aproximar grupos de comunidades diferentes	10
2.3	Remunerar os participantes	12
2.4	A ética da produção de conhecimento	15
2.5	A união da ética e da estética	16
2.6	Desafios da pandemia	17
3	Valores e Ética na prática da Arte Participativa	20
3.1	Cinco aspetos a recordar acerca dos desafios éticos	20
3.2	Autoconhecimento: quem somos e o que queremos?	21
3.3	Quais os seus valores e compromissos?	22
3.4	Identificar desafios éticos	24
3.5	A prática da ética	26



1

Uma reflexão preliminar sobre Arte, Transformação Social e Ética

François Matarasso

Em 2013, quando criei a iniciativa PARTIS, a Fundação Calouste Gulbenkian não podia prever que viria a servir de inspiração para tanto trabalho inédito e com valor. Ainda que tenha uma longa história em Portugal, com pioneiros como o Chapitô e a ACERT, a arte participativa ainda era um setor marginal. A sua inovação criativa, evidente no trabalho de uma nova geração de artistas portugueses, suscitou no mundo artístico estabelecido mais questões do que entusiasmo. Qual era o propósito da arte participativa? Seria simplesmente uma forma de abrir novos acessos à cultura, ou surgia como uma ameaça às normas e valores existentes? Como se poderia avaliar, ou até interpretar, o trabalho de artistas que não eram profissionais? E ainda, uma questão porventura ainda mais óbvia, seria arte ou trabalho social?

Com a terceira edição da iniciativa a decorrer (2019-2021), e uma quarta a começar em 2021 (esta última em parceria com a Fundação “la Caixa”), as respostas começam a tornar-se mais claras. Como em qualquer iniciativa deste tipo, e especialmente num que desbrave terreno desconhecido como a PARTIS, os avanços foram variados: nem todos os projetos atingiram tudo aquilo que almejavam. Mas, de um modo geral, o padrão mostrou-se elevado, e muitos dos apoios resultaram em obras que são notáveis em termos nacionais e até europeus. Os melhores projetos começaram a dar resposta a essas questões e, acima de tudo, a dissipar a dúvida que persistia sobre se se trata de arte ou de trabalho social. É as duas coisas.

O nome da iniciativa — um acrónimo de Práticas Artísticas para a Inclusão Social — foi sempre evidente. A PARTIS dedica-se à transformação social, combatendo a desigualdade e a injustiça através da redução da exclusão social. Mas isso não quer dizer que não tem ambição nem valor artístico. Pelo contrário, esta iniciativa — tal como a própria teoria da arte comunitária — assenta na noção de que a transformação social advém do trabalho artístico. São indissociáveis e apoiam-se mutuamente. Assim, por exemplo, o desenvolvimento pessoal de que jovens transgressores gozam através do seu trabalho com o Movimento de Expressão Fotográfica, tal como o novo entendimento que o público ganha quando as fotografias são exibidas, depende da qualidade artística do processo e do resultado.



A arte é uma invenção humana poderosa. Porque nos permite interpretar a realidade, comunicar ideias e tem a capacidade de estimular emoções fortes, consegue instigar coração e razão, alterando os moldes em que vemos o mundo e, portanto, como agimos nele. É por isso que filósofos, de Aristóteles a Kant e outros, lhe concederam tanta atenção, e é por isso que os detentores do poder — a aristocracia, a igreja, os partidos e as corporações — procuraram controlá-la. A atenção e o controlo podem ser formulados através da linguagem intelectual, ideológica ou didática, mas nenhum discurso sobre arte e sociedade pode evitar a ética — os princípios morais que norteiam a ação humana. O reconhecimento implícito de que a arte motiva questões éticas sempre existiu: fingir que isso não acontece raramente passa de uma tentativa de proteger direitos adquiridos por detrás de uma máscara de neutralidade.

Estas questões agudizam-se, porém, quando a transformação social é o propósito determinado da criação artística, como no caso da PARTIS. Matérias como interpretação, acesso e controlo são problematizadas por dúvidas pertencentes ao bem-estar social e à autonomia individual. Aqueles que veem na cocriação artística um roteiro para a transformação social são atraídos, de um modo inevitável, por dúvidas éticas fundamentais. Estas variam entre o deveras filosófico, como o que será o bem-estar social, e o muito prático, como a dúvida sobre quem é remunerado para criar arte participativa, quando e porquê — pontos que são desenvolvidos na próxima secção deste caderno.

A capacidade que a arte tem de criar valor através da narração e interpretação da experiência humana está no cerne deste argumento, e os artistas comunitários procuraram sempre, com um maior ou menor envolvimento, trazer esse poder criativo para as mãos de todos, com o intuito de favorecer a emergência de sociedades mais justas e mais igualitárias. Este aspeto encaixa na definição de democracia cultural, desde que o termo se generalizou no início de década de 1970 — o fim do domínio da aristocracia, da igreja, dos partidos e das corporações na determinação do valor artístico.

Mas as questões éticas são indissociáveis da distribuição assimétrica do poder no seio da arte participativa. Se — como defendi noutra publicação¹ — estabelecermos a definição de arte participativa como arte criada por artistas profissionais e não-profissionais, então estas desigualdades estão imbuídas na prática artística. Artistas profissionais não possuem apenas um conhecimento da arte mais alargado; muitas vezes têm também outras vantagens socioeconómicas ou de formação. A isso temos de somar o facto de que os artistas profissionais são muitas vezes os instigadores de um projeto cujo propósito, financiamento, processo e resultados eles próprios determinaram, e o desequilíbrio de poder entre eles e os artistas não-profissionais que foram convidados para participar é óbvio e, de uma certa perspetiva, avassalador.



Só estabelecendo um compromisso com um raciocínio, debate e resolução éticos se pode orientar o modo como esse poder é usado, partilhado e até transferido através do processo de cocriação.

Muitos, talvez a maioria dos projetos de arte participativa têm por base um objetivo explícito de favorecer um determinado grupo de pessoas, ou até de trazer melhorias à sua vida. Quem promove esses projetos tem boas intenções, não há dúvida, mas a maior parte não se interroga acerca da questão que me tem vindo a preocupar ao longo de décadas de trabalho como artista comunitário: uma pessoa tem o direito de tentar mudar outra? Esta pergunta torna-se ainda mais complexa quando os participantes — que eu vi frequentemente surgir nas propostas como público-alvo ou comunidade-alvo — desconhecem qual a mudança que esse projeto de música ou de teatro é suposto trazer. Boas intenções não conseguem alterar a natureza de tais processos de manipulação.

A resposta não está em sonegar o potencial de desenvolvimento da arte. Aos olhos da lei francesa, não prestar auxílio a quem esteja em perigo é crime. Ainda que isso se aplique em situações extremas, essa obrigação provém de um princípio de solidariedade social que se poderia adequar de forma análoga a pessoas que sofrem de exclusão social, incluindo aquelas que os projetos PARTIS acolhem. A única solução, neste terreno minado político e moral, é reconhecer e compreender a sua importância, e, em conjunto, criar medidas que possam ser aceites por todos os implicados. É por esta razão que eu insisto que o exercício da ética é intrínseco à arte participativa e comunitária. Rejeitar isso é, na minha opinião, contrariar tudo aquilo que este trabalho representa. Foram estas dúvidas que me motivaram, há vinte e cinco anos, a publicar alguns princípios éticos de base que pudessem escorar as intervenções artísticas com propósito social. São eles:

Projetos que procuram ter um impacto social devem abordar necessidades ou desejos explícitos.

—
Não é ético instigar a mudança sem o consentimento expresso das pessoas implicadas.

—
Indivíduos e comunidades, muitas vezes com o apoio de outros, como autoridades locais, organismos públicos e coletivos artísticos, são os melhores a identificar as suas necessidades e desejos.

—
Uma parceria requer o estabelecimento de propósitos e obrigações comuns (ainda que nem todos os objetivos tenham de ser partilhados por todos os parceiros).



Aqueles que identificaram um objetivo são os mais aptos a reconhecer o momento em que esse objetivo foi atingido.

Um projeto artístico pode não ser o meio mais apropriado para atingir determinado fim².

Hoje em dia, apesar de estas máximas me parecerem limitadas e, pelo menos em certa parte, ingênuas, continuo a defender os princípios fulcrais que tentam salvaguardar. Parecem muito apropriadas para uma iniciativa como a PARTIS. Poderão servir de base à qual sobrepôr o raciocínio mais exaustivo que Arlene Goldbard apresentará na terceira parte deste caderno.

Não há muitas respostas simples para estas questões, que são inerentes a cada contexto e situação específica. Legislação, cultura e valores sociais, economia, educação e recursos, crenças e valores pessoais — tudo contribui de algum modo para tentar trilhar o percurso dos dilemas éticos na arte participativa. Mas aquilo que a alguns pode parecer cansativo e irrelevante, como matagal que é preciso desbastar antes de plantar cultivos, é para mim intrínseco à arte participativa. Só identificando esta tensão entre interesses e valores, grupos e indivíduos, podemos, em conjunto, crescer no entendimento que temos de nós próprios e dos outros. É assim que aprendemos a evitar destruir e queimar tudo em prol da agricultura industrial, e a viver de forma responsável, em comunhão com o meio ambiente que nos sustenta, respeitando todos aqueles que o dividem connosco. Dilemas éticos são uma consequência inevitável quando artistas profissionais fazem arte com não-profissionais. Estes dilemas são muitas vezes complexos, por vezes frustrantes e podem até ser perigosos — mas o mesmo se pode dizer da própria vida, e é a ética que faz da arte participativa uma prática tão criativa e estimulante.



2

Princípios éticos

Um diálogo entre Arlene Goldbard
e François Matarasso

2.1

A nossa abordagem à ética

ARLENE

Ambos trabalhamos há décadas nesta área — arte comunitária, arte participativa, existem muitas designações para o trabalho que os artistas fazem em colaboração com as comunidades. Podemos dizer que a experiência nos deu uma boa noção dos desafios fundamentais que surgem amiúde neste trabalho, e por isso temos conseguido ajudar outros a compreendê-los e a lidar com eles. E a distinguir os desafios éticos dos muitos outros desafios que surgem na prática.

FRANÇOIS

Este trabalho associa artistas profissionais e não-profissionais, e assim que isso acontece, cria-se uma desigualdade de poder. É a desigualdade de poder que gera toda a espécie de dilemas éticos, por isso não se consegue remover a ética deste trabalho.

Os artistas responsáveis pelo projeto são provavelmente quem conhece todos os interessados, todos os planos, todas as expectativas, e isso dá-lhes poder. Fazemos este trabalho porque há problemas no mundo, há aspetos para cuja melhoria pretendemos contribuir, então é verdadeiramente importante não tentar fingir que as assimetrias de poder não existem. Também não devemos ter receio de falar sobre elas. Os projetos existem para as tentar minorar ou erradicar. O cerne da arte participativa e em particular o da arte comunitária — a prática que me é mais próxima — é um processo que empodera.

Este empoderamento não significa *dar* poder a alguém. O empoderamento não pode ser oferecido. Adquirimos poder através do desenvolvimento das nossas competências, da nossa confiança, do nosso conhecimento, das nossas redes. E porque foi algo adquirido por nós, não nos pode ser retirado.

Reconhecer e lidar com desafios éticos inclui-se nisto. Imaginemos um cenário num projeto artístico em que algumas pessoas sentem que não estão a ser tratadas da forma mais correta, ou onde existem dúvidas sobre quem deve decidir acerca daquilo que irá acontecer. É precisamente através da gestão destes problemas que facultamos também o empoderamento das pessoas, precisamente porque elas aprendem que as questões éticas *podem* ser resolvidas.



Não são questões terminantes. A única coisa que será alguma vez terminante num projeto de arte participativa é *não* lidar com os dilemas éticos. Se gerirmos bem os problemas éticos, mesmo quando as pessoas não concordam com a solução, conseguem aceitar que se chegou à solução de uma forma justa.

O que defendo é que importa compreender e aceitar os desafios éticos como intrínsecos ao trabalho. Não se deve cometer o erro de pensar que os problemas éticos, as tensões políticas, os conflitos que surgem nos projetos, são aspetos que precisam de ser resolvidos para que se consiga prosseguir com o trabalho. *Resolver estes problemas faz parte do trabalho.* É assim que se faz o trabalho; é deste modo que ajudamos os outros e a nós próprios a aprender e a adquirir poder.

ARLENE

Sim, os desafios éticos surgem sempre que lidamos com seres humanos, que são criaturas de multiplicidade e complexidade, e que não veem o mundo exatamente da mesma forma. É muito natural que os desafios éticos típicos aqui nos Estados Unidos sejam diferentes daqueles que surgem em Portugal ou em Espanha ou em qualquer outra parte. Por exemplo, provavelmente o desafio mais comum nos EUA é a liberdade de expressão. Um projeto é financiado para criar um mural participativo sobre a história de uma comunidade numa parede em determinado bairro, e o mural retrata algo que traz desconforto ao patrocinador ou ao proprietário do prédio, fazendo por exemplo referência a um conflito histórico, ou representando algumas pessoas de certa forma. Mas não creio que este seja o desafio mais comum na Europa.

Independentemente do dilema ético em particular, uma tarefa fundamental será a negociação das diferentes responsabilidades. Muitas vezes é preciso tentar negociar aquilo que eu chamo o *contrato legal* — o contrato que se tem com o patrocinador, que irá disponibilizar os recursos para levar a cabo o projeto — e o *contrato moral*, o seu contrato com as pessoas com quem está a trabalhar. Poderá ser necessário esclarecer a sua responsabilidade principal: se porventura surgir um conflito entre o contrato legal e o contrato moral, qual será a opção? A quem é que irá respeitar? O seu trabalho está ao serviço de quem?

Ter a capacidade de fazer isto depende de um dos passos mais importantes e fundamentais necessários para conseguir lidar com questões éticas: saber quem se é. Reconhecer os nossos valores. Saber àquilo a que vamos responder, saber como se irá decidir caso o contexto seja verdadeiramente bicudo. Por esta razão, é necessário trazer para este processo alguma consciência de nós próprios enquanto seres humanos.

É próprio do ser humano ter uma reação imediata sobre quem se gosta e em que fação se posiciona de forma instintiva num conflito. Mas o desafio de trabalhar nesta área vem de ser capaz de afirmar: «Bom, esta é a minha reação automática.



Agora vou explorar, em conjunto, a totalidade daquilo que realmente está em jogo aqui, para que consiga abarcar todos os pontos de vista, incluindo aqueles com os quais não concordo. E procurar ter em consideração todas essas histórias em simultâneo.» Na América, um obstáculo que identifiquei é o pânico de falhar. Quando os desafios éticos surgem, podem parecer falhas.

Por exemplo, artistas que trabalhem com uma comunidade podem dar por si a pensar: «Oh não, há algo que não está bem aqui. Se o ignorarmos, talvez desapareça por si e não haverá problema.» É por esta razão que eu recomendo sempre às pessoas que trabalham em arte participativa comunitária que estejam atentas àquilo que sentem no estômago. Porque aquela sensação que pode, por erro, ser interpretada como indigestão é muito provavelmente um barómetro de ansiedade muito útil que consegue sinalizar coisas importantes a ter em conta. Temos de incluir as pessoas. Temos de pôr tudo a descoberto. Nem toda a gente tem o estômago igual, claro, e o palpite «oh não» não quer forçosamente dizer que há um problema, mas impõe que se verifique e se pergunte às pessoas.

A regra é substituir o medo por abertura de espírito, passar do «oh não, isto não está a acontecer» para o «é claro que isto está a acontecer e nós vamos abraçar o desafio, e lidar com ele em conjunto».

Há só algumas coisas que importa recordar. Estejam cientes de que os desafios éticos vão surgir. Mantenham-se alerta e cultivem um estado de vigilância para os desafios no seu estado embrionário, para que os consigam abordar antes que rebentem. Pratiquem a vossa capacidade de confiar no vosso corpo para vos dar informação sobre aquilo que se passa. E nunca deixem de contestar os vossos valores, crenças, hipóteses, lealdades e responsabilidades, para evitar tomar automaticamente determinado partido.

FRANÇOIS

Mas sejam prudentes. Recordo-me sempre das instruções que se dão aos montanhistas: se estiverem perdidos no nevoeiro, deem passos curtos. Deem passos curtos e perguntem às pessoas: estão confortáveis com o rumo que estamos a tomar, antes de darmos mais um passo? Eu acho que, em termos artísticos, podemos fazer grandes avanços. Mas em termos de processo, na forma com que se trabalha com as pessoas, fico mais confortável se dermos passos pequenos.

2.2

Aproximar grupos de comunidades diferentes

ARLENE

Muitos artistas laboram em circunstâncias que envolvem diferentes grupos de pessoas, muitas vezes desconhecidos. Um enquadramento comum seria o de trabalhar com imigrantes acabados de chegar e residentes de longa



data em determinada comunidade, pessoas que falam idiomas diferentes, têm culturas e histórias diversificadas — poderão ter ideias negativas acerca umas das outras com base em estereótipos — mas que agora têm de trabalhar juntas. A questão que se põe é de quando e como se deve pô-las em contacto ou até em cooperação. E a resposta poderá ser parcialmente determinada pelas expectativas da escola, da organização ou da agência que apoia o projeto.

FRANÇOIS

É óbvio que existem sempre opiniões sobre quando e como se deve correr tais riscos na arte comunitária. Não pode haver uma resposta única para isso. Só as pessoas que estão a trabalhar em determinado projeto podem decidir qual a altura certa para correr um ou outro risco. É quando o sentimos — no estômago, como disse a Arlene — que o momento será o certo. Mas existe uma vantagem no caráter flexível da arte comunitária, onde é possível ir testando as coisas, dar passos exploratórios.

Uma das vantagens da arte é a sua capacidade de negação, no meu entendimento a possibilidade de expressar qualquer coisa através da arte e rejeitar que o fizemos, ou, melhor ainda, de refutar que o significado é aquilo que parece corresponder à nossa intenção. Isto faz da arte um lugar muito seguro, porque permite que as pessoas expressem a sua opinião de uma forma criativa para testar as reações que iriam receber. Assim sendo, eu encorajaria os artistas comunitários a não pensar que há um momento em que têm de passar da noite para o dia. Haverá muitas alturas em que irão fazer pequenas coisas, em que irão experimentar pôr um pé do lado de lá, para em seguida o retirar. Faz-se o ensaio de como resultaria juntar determinados grupos, e ajusta-se de acordo com o que se descobre, como um funambulista que vai corrigindo o equilíbrio a cada passo que dá no arame. É um processo de transição que é feito de recuos e de avanços.

A outra vantagem da prática da arte comunitária é que, se o projeto for efetivamente artístico, as pessoas poderão participar porque têm interesse na arte, e poderão, através dela, expressar coisas que têm receio de dizer de outro modo. Trabalhei em contextos de pós-guerra, em que diferentes organismos tentam estimular o trabalho intercomunitário. Um dos problemas de aplicar a um projeto a designação intercomunitária é que este irá atrair pessoas que estão à partida dispostas a atravessar essa fronteira. Mas, por vezes, nestes casos, projetos artísticos que não têm rótulo algum — que não declaram ter como objetivo juntar esses dois grupos — tornam-se um local a que todos podem aceder, porque os participantes não consideram, nem pensam que os outros o fazem, que esse passo poderá ser arriscado.

Há alguns anos, assisti a um projeto magnífico chamado «Home», no Banlieues Bleues³, nos arredores de Paris, no qual mulheres de origem migrante gravaram canções de embalar que foram depois integradas num espetáculo a que assistiram. Elas não se sentiam confortáveis em partilhar um palco com



os restantes, mas fizeram parte da sessão. As canções de embalar são comuns a todas as culturas, portanto as pessoas conseguem falar umas com as outras através dessas canções. Não conseguimos conversar no sentido literal do termo, mas conversamos a um nível mais profundo e começamos a conseguir ver a outra pessoa: «Talvez eu tenha algo em comum com esta pessoa, porque partilhamos esta experiência de cantar para os nossos filhos para os ajudar a adormecer.» Isto integra-se naquilo que eu disse sobre como se pode fazer da arte um veículo para a criação de espaços seguros onde as pessoas sentem que «sim, não há problema, eu tenho coragem suficiente para fazer isto, mesmo que ainda não tenha coragem para ir falar frontalmente com esta outra pessoa».

ARLENE

A escala também é importante. Muitas vezes, um bom projeto para servir de ponte entre duas comunidades é aquele que agrupa as pessoas em pares. Algo como pedir a miúdos oriundos de outros países que entrevistem, em vídeo, um miúdo que tenha aproximadamente a mesma idade, que seja do mesmo sexo, etc. e que pertença ao grupo autóctone em determinada escola, e vice-versa. Escolher tópicos que não sejam necessariamente complexos, tais como qual a tua comida preferida, e o que é que te mais te agrada nela? Como é que te sentes ao comê-la? Ou será que sabes a história de vida da tua avó? Onde é que ela nasceu? Como é que era a vida nesse tempo e nesse lugar?

O medo dos emigrantes tem na base premissas ideológicas: eles estão a roubar os nossos empregos; eles estão a destruir a nossa língua, etc. Mas, frente a frente, as pessoas continuam a ser capazes de manter uma relação de valor, porque esse receio não se materializa na possibilidade de encontrar outro ser humano real, em toda a sua plenitude. De um para um, as pessoas não encarnam os estereótipos. Se o projeto é sobre alimentação, então talvez o evento conjunto no qual ele culmina seja pedir aos miúdos que tragam de casa algum prato tradicional, e almoçam todos juntos um dia, assistem a excertos das entrevistas em vídeo e celebram em conjunto. Este tipo de prática é muito acessível: é ao mesmo tempo divertida e relevante.

2.3

Remunerar os participantes

FRANÇOIS

A questão da recompensa aos participantes em projetos artísticos é relativamente recente, pela minha experiência, talvez pelo alargamento da prática e pelo envolvimento de um maior número de pessoas com ideias diferentes. Dá origem a diferentes dúvidas tanto em situações do dia-a-dia como, digamos, com pessoas que procuram asilo ou vivem em ambientes extremamente restritivos, como as prisões. Qualquer lembrança ou pagamento simbólico pode ter um efeito considerável nas pessoas e no projeto. No que à ética diz respeito, é um tema ambíguo e até arriscado, na minha opinião.



ARLENE

Temos de ter em conta o contexto. Importa fazer perguntas, compreender o contexto antes de criar as respostas. Como é que a remuneração de determinado participante se integra na gestão do dinheiro do projeto como um todo? Por exemplo, os artistas são remunerados? Existe um orçamento global para o projeto? Os participantes estão a par desse plano financeiro? A quem pertence o poder decisório e a responsabilidade de abordar esta questão? Será aos artistas comunitários, organizadores do projeto, à instituição que o acolhe, ou será uma decisão coletiva que os envolve a todos?

Se existe a possibilidade de ouvir a opinião dos participantes acerca deste assunto, isso seria o que eu estaria inclinada a fazer. A minha abordagem seria a de responder a tudo o que eles precisassem de saber sobre a estrutura económica do projeto para os ajudar a chegar à melhor decisão possível. O debate de um tema real que diz respeito à sua própria subsistência, tal como à do artista e à do próprio projeto é um cenário perfeito para o exercício da autodeterminação e da democracia. No meu entender, se existe abertura para essa discussão, isso é melhor do que ser o artista ou os patrocinadores a decidir em nome de todos, sem a participação deles.

FRANÇOIS

Pessoalmente, eu nunca paguei a ninguém para participar em nada feito por mim. Isso não quer dizer que não seja a coisa certa a fazer. Depende das circunstâncias. Quero lançar algumas ideias que talvez nos possam ajudar a encontrar um rumo. Yanis Varoufakis foi ministro das Finanças na Grécia. Escreveu para a filha um livro sobre economia política onde relata um episódio interessante.

Numa certa noite de verão, ele e a filha estão sentados à mesa de uma tasca situada numa ilha grega quando o capitão Kostas chega e pergunta à menina se ela pode mergulhar e ajudá-lo a desfazer o nó da âncora do seu barco, porque ele sofre de artrite e tem dificuldade em fazê-lo. A menina levanta-se, interrompendo a refeição, entra na água e desata o nó com gosto e sem hesitar um momento. Varoufakis recorda à filha a alegria que ela sentiu por poder oferecer este préstimo, e de como esse sentimento teria sido diferente caso o capitão lhe tivesse oferecido alguns euros em troca do serviço. Varoufakis fala de recursos «que preenchem a vida com uma felicidade profunda e duradoura» e de mercadorias que são vendidas por dinheiro⁴.

Aquilo a que o autor se refere é o valor empírico. A maioria daquilo que mais valorizamos na vida, como um abraço ou uma oportunidade para ajudar alguém, não é mercadoria. Dado que vivemos numa sociedade que é profundamente impulsionada pelos mercados, temos alguma dificuldade em recordar a importância das coisas para as quais não estabelecemos um preço.

O que Varoufakis afirma é que a sua filha gostou de ajudar o capitão Kostas. Caso ele lhe tivesse oferecido dez euros, provavelmente ela não teria aceitado fazê-lo, porque o dinheiro não iria compensá-la pelas roupas encharcadas e pela interrupção do jantar. Esta ocorrência foi um presente que ela pôde oferecer.



Assim, a questão essencial é como concebemos aquilo que ocorre num projeto de arte participativa? Vemos o projeto como uma tarefa ou como uma experiência, algo mais próximo daquilo que oferecemos uns aos outros porque eles nos compensam de uma forma que não é monetária?

Os artistas têm sempre de ser muito cuidadosos no que diz respeito aos pagamentos. Temos de ser capazes de reconhecer o poder que se exerce sempre que os pagamentos ocorrem. Por exemplo, conheço projetos de teatro em Itália que pagaram a migrantes para que participassem. Mas aquilo que aqui é feito com boas intenções é na verdade outro exercício de poder. Se a pessoa a quem se está a dar o dinheiro não tem dinheiro nenhum, como é que ela pode recusar? Dado que o dinheiro, que não tem grande importância para si, tem uma importância desproporcional para os participantes, isso influencia a capacidade que eles têm de implementar as suas próprias decisões no âmbito do projeto. Agora estão a ser pagos para trabalhar, então, se eles não gostarem de si ou se não quiserem que a sua história seja usada no projeto, como é que desistem? Não conseguem, porque se criou um contrato e uma dependência. Poderia até ser uma espécie de abuso de poder, apesar de as intenções terem sido as melhores. Mas na verdade, a assimetria de poder advém do facto de que eu, enquanto artista profissional, tenho mais dinheiro. Tenho um orçamento, fui financiado para fazer isto. Posso usar este dinheiro para aliciar as pessoas a fazer coisas que não fariam de outra forma. Os problemas éticos que este cenário acarreta são bastante claros.

ARLENE

Esta é uma dúvida complexa. Há uma questão talmúdica famosa sobre a caridade. Será melhor ofertar uma moeda de boa vontade e com as melhores intenções, ou dez moedas de má vontade? Muitas pessoas que conheço diriam que é melhor dar uma moeda de boa vontade e com as melhores intenções. Mas a resposta talmúdica preconiza que a caridade deve beneficiar a pessoa que recebe, e não quem dá. A condição espiritual de quem oferece no momento em que o faz não é o que mais importa. A questão fundamental é que quem recebe as moedas terá dez vezes mais dinheiro para comprar aquilo de que precisa para viver. Então eu colocaria na outra face da moeda a questão do significado da recompensa para os participantes — quer seja dinheiro ou outra coisa qualquer —, quais as formas de manifestação de apreço, de reconhecimento ou de recompensa que são importantes para eles, e de que maneira é que estas se tornam importantes? Não me sinto totalmente confortável com uma situação em que me paguem, mas estou a tentar exortar outras pessoas a tomarem um caminho que lhes permita ser generosas. É complicado.



A ética da produção de conhecimento

ARLENE

Conversamos com profissionais da arte participativa que estão a ser incentivados a — e que querem — partilhar o conhecimento resultante dos seus projetos. A ética dessa prática, principalmente a relativa ao papel desempenhado pelos participantes, pode ser complexa.

A primeira questão que me ocorre fazer é quais as formas de conhecimento que são válidas em termos sociais? E quais as que são valorizadas? Importa observar a distinção entre competência credenciada, *conhecimento credenciado* — «eu possuo graus académicos, tenho os títulos antepostos ao nome, estou autorizado a partilhar conhecimento» — e *conhecimento vivido*, aquele que frequentemente oferece informação muito mais profunda e sabedoria que advém da experiência, porque emana das pessoas que estão mais próximas do terreno, cujas mãos estão mais diretamente envolvidas no trabalho que está a ser feito.

Esta é uma daquelas questões éticas que merece ser explorada num contexto o mais vasto possível. Quais os valores sociais e políticos que são expressos por determinada forma de comunicação escrita? O que está a ser dito? Qual é o público? Como é que se sugere que o conhecimento deve interagir com esse mesmo público? Quem é visto como alguém autorizado para escrever sobre o trabalho, e de que forma é que isso contrasta com o direito que outorgamos a nós próprios, enquanto seres humanos, de usar palavras nossas e a nossa voz para falar do trabalho que estamos a desenvolver?

Por vezes dá-se preferência a uma escrita académica precisamente porque os autores são credenciados. E estes podem ter razões muito positivas para quererem registar e debater a obra, partilhando-a com um público académico mais alargado. Mas se isto não for devidamente enquadrado, o efeito colateral que pode ter é considerar que as pessoas que desenvolveram o projeto não são qualificadas para contar a sua própria história, o que é prejudicial. Então, a minha pergunta é, a quem se destina a informação? Como é que se planeia usá-la? E também, haverá diferentes formas de transmitir a informação, para que a forma siga a função, para que os valores da peça escrita ou da documentação sejam fortemente congruentes, entretecidos com os valores da obra em si?

FRANÇOIS

Eu penso que há uma pergunta ainda mais fundamental: quem decide qual a informação que se quer?

Para mim, o ponto de partida consiste em envolver as pessoas com quem estou a trabalhar na determinação daquilo que queremos saber — não apenas no modo como o queremos fazer — e como pretendemos contar a história depois. Uma dúvida basilar é por que razão alguma informação tem valor, e outra informação não?



Eu comecei por ser artista comunitário. Pouco a pouco, fui passando para a área da investigação porque queria compreender melhor a ocupação a que me dedicava, mas não possuía habilitações nem formação para fazer esse tipo de trabalho. Durante muitos anos, ambicionei encontrar um ideal de pesquisa académica, e penso que o meu trabalho melhorou à medida que fui aprendendo. Mas também me apercebi de que me desviei do propósito do trabalho porque comecei a escrever de uma forma que a maioria das pessoas *não iria ler*. Este era o primeiro paradoxo.

O outro paradoxo era a minha crença inabalável de que a arte é uma forma de conhecimento. E, mesmo assim, o paradoxo é que a maior parte das pessoas que, como nós, trabalha nas artes utiliza a linguagem e os métodos das ciências sociais ou da gestão para documentar e avaliar aquilo que fazemos.

Então mudei de rumo e durante vários anos estive dedicado a uma série de projetos de investigação criativa sob o título geral «Regular Marvels»⁵ [Maravilhas Comuns]. O meu desígnio era que, caso a pessoa estivesse disposta a fazer o esforço de ler alguns milhares de palavras, não haveria linguagem nem conceitos que a pudessem excluir de forma artificial. Simultaneamente, comecei a usar os métodos da arte e da literatura, ao invés daqueles que pertencem à escrita académica, para pesquisar e expor aquilo que descobria. Trabalhei, em cada um desses projetos, com um artista visual integrado nesse processo, e comecei a convidar participantes — não-profissionais — para serem co-investigadores. Tenho esperança de que, num projeto comunitário de ópera que estou neste momento a desenvolver, alguns participantes possam entrevistar outros, porque estes irão revelar, aos seus pares, coisas que não diriam a ninguém que esteja envolvido de uma forma profissional no projeto⁶. Penso que estamos agora a começar a compreender de que forma se consegue desbloquear todos esses sistemas de criação de conhecimento. A investigadora independente Helen Kara discorreu sobre estes temas de uma forma muito interessante⁷.

2.5

A união da ética e da estética

FRANÇOIS

Eu acredito que no cerne da ética e da estética está a integridade, isto é, cada um irá ser fiel a si próprio naquilo que faz, porque se não começar por aí, nunca conseguirá alcançar um patamar favorável. Sempre acreditei que a ética do trabalho — os valores, se quiserem — transparecem na sua estética. Dito por outras palavras, é notório que o trabalho não foi feito por artistas profissionais: o seu caráter estético é diferente porque foi aberto a pessoas que têm uma sensibilidade diferente e uma formação diferente e uma panóplia diversificada de referências e de talentos e de experiências. Eu contemplei, ao longo dos anos, muitas obras que admiro mas que eu próprio nunca executaria. Mas gostaria que as pessoas, ao avaliar uma obra na qual eu estive envolvido, sentissem que esta consegue exprimir a forma como foi feita e a ética das pessoas que em conjunto a conceberam.



ARLENE

É claro que a estética tem um pendor político. Aquilo que os donos do poder consideram belo pode não ser aquilo que eu ou quem me lê acha belo. Temos sempre de lançar a questão: a estética é a da quem? Quem fará o juízo? E na minha opinião, a resposta validada é sempre dada por aqueles que estão a trabalhar. A estética que eles escolhem deve, na minha opinião, ser a que serve de inspiração à obra. E esta é uma questão ética, porque se o trabalho irá ser avaliado com base numa estética que lhe é externa — uma noção que estipula aquilo que é belo, aquilo que é significativo, que não emana dos participantes e das suas comunidades —, então os participantes não estão a ser tratados como capazes de se validar a si próprios, não lhes é dado o mesmo direito de autodeterminação que o leitor iria querer para si mesmo, e isto é uma violação ética.

Converso frequentemente sobre isto com pessoas nos Estados Unidos que financiam projetos e que pertencem a instituições artísticas de renome, aquelas de «passadeira vermelha». Estas pessoas dizem: «Grande parte deste trabalho não é grande coisa, pois não?» E eu respondo: «Pois, eu fui ao museu na semana passada e grande parte das coisas expostas nas paredes não é grande coisa, pois não?» Estas pessoas reservam para si o direito de estipular o que tem valor estético, mas parte da missão do trabalho que fazemos é desconstruir essa pretensão arrogante, para que seja possível constatar que existem muitas formas de beleza, muitos significados e muitas possibilidades.

FRANÇOIS

No Reino Unido, há uma retórica relativa às organizações que as define como «de nível mundial» quando são de excelência e trabalham de uma forma extraordinária. E eu dou por mim a romper muitas vezes essa noção em particular quando digo que, por definição, a maior parte da arte é razoável, porque razoável é precisamente sinónimo de comum. A maioria da arte está nesse nível. É muito raro fazer algo extraordinário em arte participativa. Mas o corolário disso é que o que é suficientemente bom é suficientemente bom. O significado da palavra é esse. E se o meu trabalho puder ser suficiente, então eu fico satisfeito. Por vezes terei a sorte de fazer algo que é mais do que suficiente. Mas suficientemente bom é o meu objetivo.

2.6

Desafios da pandemia

FRANÇOIS

A pandemia deu origem a muitas questões éticas, que trouxeram mudanças profundas à nossa prática. A arte comunitária tem por base a união das pessoas, a aprendizagem conjunta, a execução conjunta. Mas neste momento as pessoas têm medo de estar reunidas. Existem formas digitais para nos encontrarmos, mas nem todos têm acesso a elas. Preocupamo-nos com o perpetuar das barreiras sociais, com o negligenciar daqueles para quem a conexão social é mais necessária.



O trabalho adquiriu um sentimento de urgência, e muitas vezes o desconsolo de que aquilo que fazemos não é suficiente ou não é o mais acertado. E, claro, estas questões são comuns a todas as pessoas, não surgem apenas na nossa área.

A primeira coisa a fazer é aceitar a realidade. Nunca é útil sentirmo-nos culpados daquilo que não podemos alterar, porque nos impede de encarar as coisas que podemos mudar. Por isso temos de aceitar a situação, não podemos desrespeitar as regras e pôr em risco outras pessoas. Talvez este seja o primeiro princípio ético: não pôr os outros em risco.

Estamos a constatar que o acesso digital tem coisas boas e coisas más. Para algumas pessoas é um entrave ao acesso, porque não possuem a tecnologia ou o conhecimento ou as competências necessárias, mas para outras é uma porta de entrada. Existem projetos em que, na verdade, tem sido mais fácil permitir a participação de pessoas vulneráveis, porque não houve necessidade de as deslocar nem de trazer com elas um auxiliar que as pudesse integrar devidamente. Por isso a dinâmica alterou-se, mas isso não é necessariamente mau.

O setor tem vindo a procurar formas criativas de operar nestas circunstâncias. Existe um documento *open source* muito útil sobre o *Non-Digital Isolation Engagement* [envolvimento não-digital em isolamento], criado pela Take A Part no Reino Unido, que inclui muitas ideias e exemplos de modos de interagir com os outros que não *online*⁸. Além disso, todos são convidados a adicionar as suas ideias ao documento.

ARLENE

Adorei descobrir que existe um julgamento implícito chamado «a falácia nirvana», segundo o qual as coisas reais são comparadas com versões idealizadas que nunca poderiam existir em termos concretos. Por exemplo, a versão idealizada aqui seria um projeto totalmente permeável e transparente, onde todos, independentemente da idade, do estado de espírito, do estatuto profissional, da orientação política, dos talentos, pudessem participar de modo igual e sentir a mesma satisfação e envolvimento e um desejo análogo de continuar a trabalhar nele. Mas é óbvio que isso não existe.

O nosso juiz interior dá origem àquilo a que se chama ansiedade de desempenho, que nos impossibilita de oferecer a nossa força criativa de um modo completamente solto, dado que existe um segundo canal no nosso cérebro que está ocupado em criticar aquilo que eu estou a fazer à medida que o vou fazendo. Ainda que qualquer tarefa esteja sujeita a críticas — todos conseguimos dizer, por vezes, que demos um passo em falso — a verdade é que, na maioria dos casos, todos estamos a dar o nosso melhor. E ter uma voz crítica dentro da nossa cabeça enquanto estamos a trabalhar não nos ajuda propriamente a conseguir dar o nosso melhor.



Para mim, a questão ética é: conseguirei comprometer-me com o presente, independentemente das condições que me oferece? Conseguirei garantir que irei dar tudo aquilo que tenho naquele momento, dadas as circunstâncias altamente imperfeitas que envolvem o encargo? E se a resposta é positiva, se consigo aceitar o compromisso, e se consigo amparar-me a mim própria nesse compromisso e orientar-me no sentido de manter esse compromisso, entregar-me por inteiro, em todas as minhas dimensões — física, emocional, intelectual, espiritual — ao trabalho, então irei ser capaz de dar o meu melhor para minimizar o fosso digital que impera nestas circunstâncias extraordinárias, e o empreendimento irá ser significativo para as pessoas.

Um conceito que é útil neste período é a possibilidade de desenvolver um trabalho *híbrido*, em parte digital e em parte não. Por exemplo, um projeto com um núcleo central que faz as reuniões *online*, e em que cada pessoa nesse núcleo central é responsável por contactar telefonicamente outros participantes para os incluir no projeto. Isto multiplica os níveis de participação no projeto, as formas relevantes em que o maior número de pessoas possível consegue efetivamente ter algo a dizer, expressar aquilo que pensa e sente, para inspirar o trabalho que o artista está a desenvolver e sentir que faz parte dele. Depois temos de encontrar uma forma de restituir aquilo que o projeto gerou às pessoas. O princípio ético em causa aqui é o da reciprocidade, para que todas as pessoas que foram ouvidas ao telefone possam sentir-se igualmente responsáveis e tão bem acerca dos resultados do projeto quanto aquelas que conseguiram ligar-se através do Zoom. Eu procuro sempre este hibridismo: uma forma de as pessoas poderem escrever, fotografar-se a si mesmas, fazer alguma coisa que seja menor do que uma participação digital em pleno, mas que seja incorporada com integridade naquilo que é gerado nos meios digitais, e à qual seja atribuído o mesmo valor.

FRANÇOIS

Dado os desafios deste período, algumas ações que tenho visto não produziram nenhuma obra de arte significativa. Aquilo em que nos temos concentrado é no contacto — manter o contacto com pessoas vulneráveis, por vezes através de cartas, outras vezes através do telefone. Há um grande número de organizações que despenderam um esforço e uma energia incalculáveis durante o confinamento apenas para se manterem em contacto com as pessoas. Quando estamos numa situação destas, por vezes a nossa expectativa daquilo que podemos fazer altera-se. É possível que a coisa mais importante que possamos fazer pelos outros neste momento seja sermos gentis e estarmos presentes. E poderemos voltar a fazer teatro mais tarde.



3

Valores e Ética na prática da Arte Participativa

Arlene Goldbard

Os valores e a ética não são algo definitivo. Como tantas outras coisas de valor — a excelência, o amor e a democracia, por exemplo — estes surgem da colaboração e da negociação, da experiência da vida real. É por esta razão que os valores e a ética que moldam o nosso trabalho dependem de quem somos e daquilo que estamos a tentar fazer: aquilo que é o mais acertado para determinado grupo de pessoas e circunstâncias pode ser bastante inconveniente noutros casos.

A chave está em conseguir avaliar cada situação e em responder com perícia e flexibilidade. Essa perícia adquire-se através da prática. Refletir e debater o tema dos valores e da ética reforça o nosso autoconhecimento e dá-nos «músculo» ético para abraçar desafios futuros. Se nos familiarizarmos com estas questões tornamo-nos mais presentes, mais competentes, mais criativos. Depois, quando os desafios éticos surgem — e é certo que irão surgir —, se nos conhecermos a nós mesmos, se explorarmos em conjunto o significado e o valor da situação que se nos apresenta e chegarmos a uma conclusão partilhada sobre aquilo que está em causa, seremos capazes de encontrar resoluções mutuamente aceitáveis e seguir em frente.

3.1

Cinco aspetos a recordar acerca dos desafios éticos

Esta oficina está ancorada em cinco princípios:

1

O autoconhecimento ético mais importante de que os artistas que trabalham com comunidades precisam é a capacidade de reconhecer os seus próprios valores e obrigações, a quem têm de responder, porquê e como.

2

A aptidão ética mais importante de que os artistas que trabalham com comunidades precisam é a consciência, a sensibilidade de detetar um desafio ético antes de este deflagrar, gerando um conflito de grande escala.



3

O propósito ético mais importante que os artistas que trabalham com comunidades devem dominar é a capacidade de revelar a complexidade total de cada situação, incluindo as suas contradições e ambiguidades.

4

A competência ética mais importante de que os artistas que trabalham com comunidades precisam é a aptidão para conseguir, num desafio ético, envolver os participantes de um modo que seja elucidativo para todos, e transformar aquela situação num momento de verdadeira aprendizagem, alargando ao máximo o seu espectro de possibilidades.

5

A melhor resolução possível é aquela que reorienta as soluções de forma a que todos sejam ouvidos, respeitados e incluídos no resultado final. Temos tendência para pensar em resolução em termos de «quem ganha e quem perde». Alguns conflitos têm de ser resolvidos assim, mas, muitas vezes, há uma resolução que admite que todos se sintam respeitados.

3.2

Autoconhecimento: quem somos e o que queremos?

Quer veja o seu trabalho como educação ou como execução artística, como associação comunitária ou até como prática espiritual, a sua abordagem irá depender da razão pela qual escolheu dedicar-se a ele:

Escolheu este trabalho para ganhar a vida, para desenvolver e expressar os seus talentos, para mudar o mundo, para ganhar poder, para repartir poder, ou por outras razões?

×

Vê o seu trabalho como um modo de despertar consciências, de sarar feridas, de adquirir competências, de criar valor, de criar beleza, de cumprir uma tarefa, ou algo mais?

×

Vê as suas relações profissionais como parcerias entre pares, como um vínculo aluno-professor (ou professor-aluno), como uma função altruísta, como estando ao serviço dos seus interesses pessoais, ou algo diferente?

×

Tem mais parecenças com um etnógrafo, com um mágico, com um jardineiro, com um rabi, com um treinador, com um modelo a seguir, com um tutor, com um progenitor, com um funcionário, ou com outro profissional?



Não é necessário dar uma resposta única. Mas a constelação de respostas ímpar de cada pessoa tem uma enorme influência na forma como ela sente e se relaciona com os outros.

Já passou pela experiência de realizar a mesma tarefa por dois motivos totalmente diferentes, alterando por completo os seus sentimentos em relação à mesma? Comparemos descascar batatas num refeitório a troco do salário mínimo ou preparar o jantar para a pessoa que mais ama no mundo. Comparemos a maçada de dobrar, fechar em envelopes e pôr selos em correspondência que não nos diz nada com a alegria e a excitação de enviar convites para a festa de aniversário ou de fim de curso de um ente querido. Até as tarefas mais comuns e entediadas se tornam especiais quando as executamos com um propósito mais elevado. Quais são os seus propósitos supremos?

Do mesmo modo, «trabalhar com as comunidades» pode ter vários significados. Existe frequentemente uma suposição *a priori*: «a comunidade», «o artista» e «o formador» são entidades cujas ações são expectáveis. O artista «liga-se» à comunidade do mesmo modo que uma fonte de energia elétrica se liga a uma tomada. Desenvolvemos protocolos para essa ligação: por exemplo, seguir um processo de avaliação da comunidade que inclui reuniões e apelos para garantir que não se ergue um mural numa parede onde não seja bem-vindo, que imagens que sejam ofensivas para as pessoas não sejam impostas àquelas que terão de olhar para elas diariamente.

Os mesmos métodos podem ser seguidos como um dever detestável ou como uma encarnação de um sentimento mais elevado. Quando nos conhecemos a nós próprios e reconhecemos aquilo que nos move e o nosso propósito, temos mais força para garantir que as nossas ações dão corpo aos desígnios que mais valorizamos. Há muito espaço de manobra no que diz respeito à identidade e à prática em si. Mas há algo absoluto: todas as pessoas com quem trabalha merecem beneficiar da sua presença plena e do seu propósito mais distinto. Por mais fenomenal que seja a sua carreira enquanto artista, se não for capaz de fazer do «trabalho com a comunidade» uma expressão de apreço e de respeito, o melhor será encontrar outro local para investir o seu talento.

3.3

Quais os seus valores e compromissos?

Consegue reconhecer os seus valores pessoais e intenções? É fácil achar que sim, mas procure aprofundar a questão: tem uma vaga noção ou uma clareza absoluta? Para terem impacto, os artistas que trabalham com a comunidade têm de ter certezas relativamente à sua postura. Há princípios básicos que são típicos deste trabalho e é natural que estes choquem com os princípios dominantes



que os contrariam. Por exemplo, aqui estão algumas declarações de valor que podem levar a conflitos de valores ou a desafios éticos — estes são apresentados no meu novo livro *New Creative Community: The Art of Cultural Development* [Nova Comunidade Criativa: a Arte do Desenvolvimento Cultural], no capítulo «Theory from Practice» [Da Prática à Teoria]:

A análise crítica dos valores culturais pode revelar mensagens opressivas que foram assimiladas pelos membros de comunidades marginalizadas. A participação em projetos de arte comunitária leva a que as pessoas se conheçam melhor, e por vezes esse conhecimento dá-lhes ânimo para se erguerem e fazerem ouvir a sua voz. Alguns não irão gostar de ouvir o que elas têm para dizer.

×

Práticas sociais ativas e concretas reforçam a nossa capacidade de integração num discurso democrático e na vida comunitária, ao passo que o excesso de atividades passivas e desacompanhadas enfraquece as pessoas. A participação em projetos de arte comunitária pode servir de preparação para outras formas de ação social e de participação democrática, por isso pode ser vista como uma forma de agitação social.

×

A sociedade irá sempre progredir através da expansão do diálogo e da participação ativa das comunidades e dos grupos na exploração e resolução das questões sociais. Nem todos querem que a definição do rumo da sociedade seja aberta a todos nós. Quando a prática da arte comunitária ajuda a ampliar vozes marginalizadas, aqueles que acreditam que um bom cidadão é aquele que acata e cumpre as regras em silêncio podem levantar objeções.

×

A autodeterminação é um fator essencial para a dignificação e para a presença social de todas as comunidades. Quando membros de comunidades marginalizadas usam a arte comunitária para defender os seus direitos e aspirações, os donos do poder podem ficar nervosos.

×

Um dos objetivos do trabalho de desenvolvimento cultural comunitário é disseminar a liberdade para todos, desde que a definição de liberdade de nenhuma comunidade colida com os direitos humanos fundamentais dos outros. Numa sociedade culturalmente diversa, valores opostos podem dar origem a conflitos: conservadores podem defender que homens e mulheres devem ocupar zonas separadas da plateia num evento, preservando o decoro de ambos os géneros; mas os defensores do igualitarismo podem opor-se a isto, rebatendo que esta separação é uma violação da sua liberdade de associação.



×

Um dos objetivos do trabalho de desenvolvimento cultural comunitário é promover a igualdade de oportunidades junto dos grupos e comunidades, ajudando a corrigir assimetrias onde quer que estas existam. A injustiça costuma ser um bom incentivo, mas alguns fornecedores de recursos podem não gostar de chamar a atenção para os problemas ou de que se faça pressão para que se corrijam. Podem querer que todas as mensagens sejam positivas e que se ignore aquilo que está mal.

O que é que estes princípios representam para si? Concorda com estas afirmações, ou há algumas que lhe parecem erradas? Quais os valores fundamentais que regulam o seu trabalho? Aproveite um período mais calmo para escrever alguns apontamentos e regresse a eles de tempos a tempos para ver se o seu sentimento se alterou.

3.4

Identificar desafios éticos

Embora estejamos todos ligados, cada um de nós é único. Vemos o mundo através de uma lente singular que é definida pela experiência, pela aptidão e pela crença. Logo, o ser humano em comunidade revela um potencial quase inesgotável para dar origem a desafios éticos. O surgimento de um conflito ou de um desafio não é um erro nem uma falha; é uma inevitabilidade. Pode contar com isso; aceite-o; aprenda com ele. Mas não deve sentir que está a falhar quando isso acontece.

Uma armadilha comum no trabalho colaborativo é não nos libertarmos do medo de falhar num domínio que se alimenta de tentativas e erros, o que pode levar a que desvalorizemos indícios que não devem ser ignorados. O nosso corpo é, muitas vezes, um guia mais certo do que a nossa mente. Se estiver atento às suas próprias respostas, assim que o pressentimento «oh não» der sinal ao seu estômago, irá acolhê-lo como um primeiro alerta, ao invés de se convencer a si mesmo de que não é nada. Quanto mais cedo conseguir envolver a sua consciência num desafio ético em crescimento, menores serão as probabilidades de este alastrar e de se transformar numa catástrofe de grande escala.

Aqui estão alguns exemplos de desafios éticos comuns que surgem no contexto da prática artística comunitária:

Liberdade de expressão. Provavelmente o desafio mais comum, este surge por norma quando um artefacto ou uma atuação inclui conteúdo que vem melindrar alguém. O incómodo pode ser maior quando esse alguém é detentor de algum poder no destino do projeto — um financiador, um quadro executivo ou membro



da direção de determinada organização, um político, alguém com visibilidade nos meios de comunicação social ou um grupo de defesa. Como é que se equilibra o contrato legal que se firmou com o financiador ou com o empregador com o contrato moral, implícito, que se tem com os membros da comunidade? Esta é uma questão fulcral para qualquer pessoa que trabalhe com comunidades: a quem é que se tem de responder, e como?

Limites individuais. A prática artística comunitária traz muito frequentemente à tona material de teor privado. Os participantes podem ser convidados a partilhar a história das suas vidas ou os seus sentimentos mais profundos acerca do modo em que determinado problema os afeta, às suas famílias, aos seus grupos. O artista que trabalha com comunidades é responsável por garantir que ninguém é forçado a uma intimidade precoce ou desprotegida, e, ao mesmo tempo, tem de conseguir proporcionar um ambiente de respeito, que acolhe com compreensão tudo aquilo que as pessoas escolhem partilhar. Como se equilibra reciprocidade e confidencialidade? Proteção e expressão?

Identidade. Até as pessoas mais amáveis poderão vir a encontrar, com surpresa, laivos de preconceito agarrados ao seu discurso. O que acontece quando o vocabulário de um dos grupos inclui termos cuja utilização outro grupo condena? O que acontece quando membros de determinado grupo adotam um código moral que é considerado pernicioso por outro, como quando jovens que foram educados no sentido de abominar relações entre o mesmo sexo são depois integrados num projeto com miúdos gay ou miúdas lésbicas? O que acontece quando membros de um grupo têm ideias fixas acerca do modo com que mulheres e crianças se devem comportar, e estas parecem demasiado restritivas aos olhos de outros membros da comunidade?

Apropriação cultural. A apropriação faz parte de muitas artes: os artistas de *hip hop* incluem *samples* de outros artistas na sua música; Marcel Duchamp chamou a algumas das suas obras *readymades*, exibindo numa galeria um urinol como escultura à qual deu o título *Fonte*. O sentido hiperbólico que o termo apropriação passou a acarretar é o de roubo cultural. A acusação é feita com frequência a artistas — mas também a empresários e corporações — que adotam e tiram dividendos de algo que é emblemático de uma cultura que não a sua. Todas as culturas contemporâneas pedem empréstimos e dão elementos à troca, tanto ao passado como umas às outras: imagine-se se só aos descendentes de africanos fosse permitido tocar música *jazz*, se a ópera estivesse reservada aos italianos, e se só os judeus pudessem fazer *bagels*. Mas há uma diferença entre intercâmbio e exploração, entre partilhar histórias e rapinar a história de outrem para obter lucro; esta diferença é ampliada quando a cultura que é explorada foi marginalizada e oprimida sob outros aspetos. Quem tem o direito de contar a sua história, e como?



O papel do artista. Como se define a fronteira entre o direito que o artista tem de se expressar de uma forma criativa e a imposição aos outros das suas ideias ou estética pessoais? Alguns artistas tentam ser facilitadores invisíveis, prestando assistência aos participantes sem exercer sobre eles a sua influência subjetiva; outros veem a sua formação e talento como fundamentais para o desenvolvimento de um projeto; outros consideram que a reciprocidade é o foco central, um equilíbrio de trocas e partilha. Como se conciliam estas opiniões?

3.5

A prática da ética

Na próxima vez que se aperceber de um dilema ou desafio ético que surja no trabalho com uma comunidade, dedique algum tempo a explorá-lo por inteiro. Sozinho ou em grupo, concentre a sua atenção em cada uma destas questões, até que sinta que a conseguiu compreender na sua totalidade e está preparado para a abordar em conjunto com os outros:

1

Qual é o problema? Quais são as partes em conflito? Descreva o problema de uma forma imparcial de acordo com a perspetiva de cada facção, sem o deturpar nem favorecer qualquer um dos lados. Procure que o seu relato de cada perspetiva ofereça uma descrição que represente cada pessoa da forma mais justa possível (ao invés de apresentar uma caricatura). O que é que cada facção considera essencial, e quais os elementos que são secundários ou irrelevantes?

2

Como é que o problema se apresenta à luz dos seus próprios valores e compromissos? Será que os seus sentimentos o encaminham para dar preferência a determinada forma de ver a questão? Haverá algum aspeto que poderá estar a descurar porque vai de encontro a uma das suas teorias fundamentais ou convicções de base?

3

Faça uma lista de todas e quaisquer observações que lhe ocorrem acerca do assunto, indo além daquilo que foi dito pelas facções envolvidas no conflito. Imagine que acabou de chegar de outro planeta: como é que o seu olhar totalmente novo observa a questão? Terá alguma semelhança com outro tipo de caso? O que poderá estar a escapar às pessoas envolvidas? Haverá algo que tenham dificuldade em perceber? Quais os preconceitos delas? Inclua tudo aquilo que lhe vem à cabeça, mesmo que algumas das suas notas sejam claramente contraditórias. Consegue encontrar uma forma de reconstituir ou de transformar o problema para que se torne menos polarizador?



4

Faça uma lista de todas as soluções possíveis, quer lhe agradem ou não. Pondere as implicações de cada uma: qual o efeito que cada uma irá ter na comunidade, como irá ser recebida pelas partes interessadas, e, à medida que sopesa cada possível solução, qual o seu sentimento em relação a ela?

5

Por fim, dedique algum tempo a idealizar formas de partilhar toda esta informação com as pessoas envolvidas. Como poderá garantir que estas questões são exploradas ao máximo e do modo mais justo possível? Isto poderá requerer alguma capacidade criativa: Será que é possível escrever um guião? Criar um fórum de teatro que aborde o assunto? Facultar um diálogo em rede? Pedir a pessoas respeitáveis que representem certos elementos da discórdia numa assembleia geral? Transformá-las num despique de *spoken word*? Como é que a questão se pode tornar uma oportunidade para todos aprenderem mais, aperfeiçoarem a compreensão mútua e ter o melhor resultado possível?

Boa sorte! Espero que consiga sempre conhecer-se bem, que escolha agir com compaixão e solicitude, e que possa inspirar os outros a fazer o mesmo.

¹ Matarasso, F., 2019, *A Restless Art*, London: Calouste Gulbenkian Foundation, p. 48

² Matarasso, F. 1996, *Defining Values, Evaluating Arts Programmes*, Stroud: Comedia, p. 24

³ <https://www.banlieuesbleues.org>

⁴ Varoufakis, Y., 2017, *Talking to My Daughter, A Brief History of Capitalism*, Random House, p. 28

⁵ <https://regularmarvels.com/completed/>

⁶ <https://www.traction-project.eu>

⁷ <https://helenkara.com>

⁸ <https://docs.google.com/document/d/1fiMx4BWWQ-stUAPVO4pwqU6iQhbbIqzgLx7cB6E1FrY/edit#>



Biografias

ARLENE GOLDBARD

Arlene Goldbard é uma escritora, palestrante, consultora, ativista cultural e artista visual que vive no Novo México, EUA, cujo foco é o território de interseção entre cultura, política e espiritualidade. Entre os seus livros editados encontram-se *The Wave*, *The Culture of Possibility: Art, Artists & The Future*; *New Creative Community: The Art of Cultural Development*; *Community, Culture and Globalization*; *Crossroads: Reflections on the Politics of Culture*; and *Clarity*. Os seus ensaios foram amplamente divulgados. Trabalhou com públicos académicos e comunitários nos EUA e na Europa e foi consultora de organizações comunitárias, grupos de comunicação social independentes, instituições de ensino superior e financiadores e legisladores públicos e privados. De 2012 a 2019, Arlene foi Chief Policy Wonk do USDAC – U.S. Department of Arts and Culture. De 2008 a 2019, foi Presidente do Conselho de Administração do The Shalom Center. www.arlenegoldbard.com

FRANCOIS MATARASSO

Francois Matarasso (1958) é um artista comunitário cujo trabalho engloba projetos criativos, investigação e escrita. As suas publicações sobre arte participativa incluem *Regular Marvels* (1994), *Use or Ornament?* (1997), *Where We Dream* (2012) e *A Restless Art / Uma Arte Irrequieta* (2019), esta última com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. O autor vive atualmente em França e tem experiência de trabalho em numerosos países europeus. Mais informação disponível em: www.parliamentofdreams.com

François e Arlene nunca se encontraram pessoalmente, mas há muito que se familiarizam com o trabalho um do outro. Começaram a colaborar online em 2019, promovendo conversas e criando publicações sobre a ética da prática artística participativa, o potencial para a criação de empregos no serviço público – como aconteceu com a WPA nos Estados Unidos, nos anos 1930 – e outros assuntos relacionados com as artes comunitárias e a democracia cultural. Desde 2021 produzem o podcast “A Culture of Possibility”. Ouça-o no miaaw.net ou no [iTunes](https://www.apple.com/itunes/).



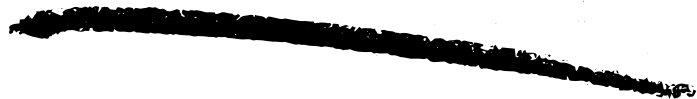
CADERNOS ARTE E COMUNIDADE

A Fundação Calouste Gulbenkian tem como principal desígnio contribuir para a construção de uma sociedade coesa, que ofereça iguais oportunidades e que promova o bem-estar e a qualidade de vida dos grupos mais vulneráveis. Nesse sentido, desde há mais de uma década que a Fundação tem vindo a valorizar o papel das artes – através dos seus processos de cocriação que estimulam a participação de todos – enquanto meio privilegiado de promoção da mudança e da transformação social.

Este caminho ganhou maior expressão em 2013, através da criação da iniciativa PARTIS, e, em 2020, foi reforçada com o lançamento da iniciativa PARTIS & Art for Change, em parceria com a Fundação “la Caixa”, potenciando o trabalho que ambas as fundações desenvolvem nesta área há já vários anos de apoio a projetos artísticos com impacto social.

Com estas iniciativas, a Fundação pretende evidenciar o papel cívico da arte e da cultura em Portugal, convicta de que a democratização do acesso e a participação de todos na criação e na fruição artística e cultural são chaves para a construção de comunidades mais sustentáveis, coesas e justas.

Os Cadernos *Arte e Comunidade* visam partilhar reflexões e aprendizagens das iniciativas PARTIS & Art for Change com todos os que se empenham em alargar o horizonte das artes, renovando a esperança no nosso futuro em comum.



PROGRAMA GULBENKIAN DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

DIRETOR Luís de Melo Jerónimo

GESTORES INICIATIVAS PARTIS Hugo de Seabra, Narcisa Costa

CADERNO N. 01 ÉTICA E ARTE PARTICIPATIVA

AUTORES Arlene Goldbard e François Matarasso

PRODUÇÃO EDITORIAL Narcisa Costa, Clara Vilar

TRADUÇÃO Madalena Caramona

CONCEÇÃO GRÁFICA Andreia Constantino

CADER
NOS



ARTE
E COMU
NIDADE
DE

GULBENKIAN.PT