



ARTE PARTICIPATIVA, TRAGÉDIA SOCIAL E DISSENSO POLÍTICO: UMA BATALHA POSSÍVEL<sup>1</sup>

Artur Correia de Freitas<sup>2</sup>

PARTICIPATORY ART, SOCIAL TRAGEDY AND POLITICAL DISSENSUS: A POSSIBLE BATTLE

ARTE PARTICIPATIVO, TRAGEDIA SOCIAL Y DISENSO POLÍTICO: UNA BATALLA POSIBLE

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.

<sup>2</sup> Pesquisador do CNPq e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7705592106667807>. ORCID: [orcid.org/0000-0003-3041-4725](http://orcid.org/0000-0003-3041-4725). E-mail: [artur.imagem@gmail.com](mailto:artur.imagem@gmail.com)

## RESUMO

Este artigo analisa a relação entre a tragédia social da agenda neoliberal e o dissenso político da arte participativa através de um caso concreto: a performance coletiva *Batalha de Orgreave*, do artista inglês Jeremy Deller. Realizada em 2001, a obra propõe, no plano da memória coletiva, a reencenação de um dos mais violentos conflitos do pós-Guerra entre as políticas neoliberais e a classe trabalhadora: o trágico ataque policial contra mineradores em greve perpetrado durante a era Margaret Thatcher, na Inglaterra, dezessete anos antes, em 1984. Para a reconstrução da batalha, Deller conta com a cooperação de cerca de mil participantes, centenas dos quais “veteranos” do conflito de origem, incluindo ex-mineradores e ex-policiais. A análise do evento é realizada a partir da teoria neo-aristotélica da “tragédia social” da socióloga Stephanie Baker, em articulação com os conceitos de “dissenso político” e “antagonismo” de Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Claire Bishop. Ao final, conclui-se que a elaboração coletiva de uma tragédia social, central em obras como essa, tem na mecânica da retração autoral um de seus prováveis limites políticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte participativa. Tragédia social. Dissenso. Batalha de Orgreave. Jeremy Deller

#### ABSTRACT

This paper analyzes the relationship between the social tragedy of the neoliberal agenda and the political dissensus of participatory art through a specific case: the collective performance *Battle of Orgreave* by Jeremy Deller. Carried out in 2001, the artwork proposes the reenactment of one of the most violent conflicts of the post-war period between neoliberal policies and the working class: the tragic police attack against striking miners perpetrated during the Thatcher era in England in 1984. For the reenactment, Deller relies on the cooperation of about a thousand participants, hundreds of whom are “veterans” of the original conflict. The analysis is based on Stephanie Baker’s “social tragedy” theory, in conjunction with the concepts of “political dissensus” and “antagonism” by Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, and Claire Bishop. In conclusion, it is argued that the collective elaboration of a social tragedy has in the mechanics of authorial retraction one of its possible political limits.

**KEYWORDS:** Participatory art. Social tragedy. Dissensus. Battle of Orgreave. Jeremy Deller

#### RESUMEN

Este artículo analiza la relación entre la tragedia social de la agenda neoliberal y el disenso político del arte participativo a través de un caso concreto: la performance colectiva *Batalha de Orgreave* del Jeremy Deller. Realizada en 2001, la obra propone la reconstrucción de uno de los conflictos más violentos de la posguerra entre las políticas neoliberales y la clase trabajadora: el trágico ataque policial contra mineros en huelga perpetrado durante la era Thatcher en Inglaterra en 1984. Para la reconstrucción, Deller cuenta con la cooperación de alrededor de mil participantes, cientos de los cuales son “veteranos” del conflicto original. El análisis se realiza a partir de la teoría de la “tragedia social” de Stephanie Baker, en articulación con los conceptos de “dissenso político” y “antagonismo” de Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe y Claire Bishop. Al final, se concluye que la elaboración colectiva de una tragedia social tiene en la mecánica de la retracción autoral uno de sus posibles límites políticos.

**PALABRAS-CLAVE:** Arte participativo. Tragedia social. Disenso. Batalla de Orgreave. Jeremy Deller

No plano dispersivo da história, há tragédias continuadas que, ora ou outra, eclodem em situações agudas de sofrimento coletivo. A produção artística, não raro, tem na dor do outro e de si uma afluente fonte retórica, geralmente atravessada em chave crítica. Em certos casos, talvez menos recorrentes, a poética do trágico não se limita ao registro dos eventos eclodidos; ela também aspira à lida da memória, e com ela à reconfiguração afetiva do dito “passado prático”, que pulsa sob a pele viva do presente (White, 2018, p. 17). É a essa forma poética que pretendo aqui me reportar.

Para os limites deste texto, proponho uma breve reflexão sobre a relação entre a tragédia social das políticas neoliberais e a elaboração de traumas históricos operada por parte da arte contemporânea globalizada, com destaque para a chamada arte participativa de início do século XXI. A ideia é abordar um caso concreto: a performance coletiva *Batalha de Orgreave*, do artista inglês Jeremy Deller. Realizada em 2001, a obra propõe, no plano da memória coletiva, a reencenação de um violento confronto entre as políticas neoliberais e a classe trabalhadora: o trágico ataque policial contra mineradores em greve perpetrado durante a era Thatcher, na Inglaterra, dezessete anos antes, em 1984. A dimensão trágica do evento de origem ganha contornos poéticos e patéticos desviantes, na medida em que, na proposta de Deller, a remontagem do conflito conta com cerca de mil participantes, vários deles ex-integrantes da batalha histórica.

No centro da interpretação desse evento reside uma concepção renovada de tragédia – a “tragédia social” – que aqui será posta em articulação com a ideia de “dissenso político” ou “antagonismo”. De acordo com a socióloga Stephanie Baker, a tragédia social consiste em uma performance coletiva ritualizada que, a partir do reconhecimento das causas de um sofrimento injusto, funciona ou pode funcionar como modelo para uma ação moral (Baker, 2014, pp. 2-9). A proposta básica da autora é explorar e alterar a teoria da tragédia de Aristóteles,

reelaborando-a para compreender como, na contemporaneidade, as representações públicas da dor comum se tornam significativas para certos grupos sociais.

Em Aristóteles, a poética da tragédia é parte de um repertório de gêneros narrativos. Seu texto, que não deixa de ser uma resposta inconfessa à Platão, entende a tragédia como a imitação de ações que despertam os sentimentos de terror e piedade (Aristóteles, 1973, p. 453). Trata-se, bem entendido, de uma defesa ostensiva do gênero trágico. Ao despertar tais sentimentos, a tragédia aristotélica tem por efeito a purificação catártica das emoções em jogo. É essa sua função específica. Seu objeto é a representação de uma ação completa, inteira, com começo, meio e fim (Aristóteles, 1973, p. 449). Mas sobretudo: é a codificação de uma ação moralizante, com evidente gravidade ética. Há algo de pedagógico na razão de seus atos; uma certa vocação à exemplaridade. Motivo pelo qual, o foco, em Aristóteles, tende a ser o herói arquetípico que se define como alguém isolado, único, *sui generis* – uma singularidade-modelo alienada da sociedade.

Na tragédia social, por outro lado, a crise é percebida como algo que emana de forças sociais externas, e não de conflitos internos ao indivíduo. Ao invés de se apresentar como um ser ímpar e sem igual, “o herói de uma tragédia social representa uma ordem social emergente que ocupa um espaço ambíguo às margens da sociedade” (Baker, 2014, p. 11)<sup>3</sup>. Na síntese de Stephanie Baker, um ato de sofrimento público pode ser reconhecido como uma tragédia social quando: o conflito é determinado por fatores sociais externos; a crise é acelerada por um sentimento de injustiça; há uma queixa coletiva que une uma parcela da sociedade; o acontecimento injusto é representado coletivamente como um evento icônico; e a formação de uma identidade social compartilhada desponta

---

3 “The hero of a social tragedy represents an emergent social order, occupying an ambiguous space on the margins of society”.

como a causa da ação moral (Baker, 2014, p. 38-44). São essas, em resumo, as condições necessárias para o reconhecimento de uma tragédia social.

Tais características podem ser úteis se quisermos divisar a dimensão do trágico na política e na cultura contemporâneas. É uma tragédia dessa ordem que será lembrada e, mais que tudo, revivida por meio de *Batalha de Orgreave*, de Jeremy Deller. A análise da obra será aqui um estudo de caso propício para refletirmos sobre as promessas e limitações da arte participativa. Para tanto, começarei com algumas considerações acerca das eventuais motivações políticas dessa forma de arte. Em lugar da pacificação prometida pela teoria da democracia consensual, a arte participativa será compreendida enquanto prática de dissenso e antagonismo. Autores como Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Claire Bishop nos darão algumas pistas rápidas sobre essa abordagem. Em seguida, apresentarei as principais especificidades de *Batalha de Orgreave*. Percorreremos juntos suas origens e propósitos, a insólita metodologia de Deller, o contexto de apresentação e os distintos graus de engajamento dos agentes. Ao final do texto, concluirei com algumas observações sobre o papel dos diferentes públicos na arte de participação. Será o momento de entendermos que a elaboração coletiva de uma tragédia social, central em obras como essa, tem na mecânica da retração autoral um de seus prováveis limites ideológicos.

## Dissenso e antagonismo

Dentre as diversas propriedades da arte participativa, duas delas são particularmente propícias à difusão de experiências políticas: a partilha inventiva entre o propositor e os executores, com clara contração das prerrogativas autorais em favor de certo avivamento do público; e o caráter aberto e não-especializado do trabalho executivo, que pode ser realizado, ao menos em potência, por

qualquer pessoa, e não apenas por artistas-intérpretes. A existência elementar dessas características é o principal motivo que me leva a considerar a dimensão política da participação, mesmo no caso daquelas proposições artísticas que, aparentemente, não operam com os parâmetros ostensivos da eficácia social ou da responsabilidade comunitária. Ao lidar com os impasses e as promessas da experiência vivida, proposições artísticas participativas tendem a fazer da micropolítica do cotidiano uma forma de lidar com os limites da ação coletiva (Carter, 2017, p. 7-10).

Uma vez ativada no contexto neoliberal da arte contemporânea, a materialização desses limites habita o núcleo das relações entre a arte participativa e uma certa concepção renovada de democracia. Para Jacques Rancière (2010, p. 47), ao encarnar a visão idealista do governo do povo para o povo, a vida social democrática leva ao excesso de atividade política, que por sua vez põe em xeque os princípios de autoridade. A redução desse excesso, necessária à “boa democracia”, conduz, por seu turno, ao empoderamento egoísta da “vida privada”, caracterizado pelo reino narcísico do “individualismo de massa”, e pela conseqüente corrosão do comportamento cívico (Rancière, 2010, pp. 47-48). Como resultado, o governo democrático liberal se vê impelido a domesticar tanto os exageros do ativismo político, quanto o egoísmo do comportamento individualista. Nos termos do autor, trata-se do “paradoxo da democracia”: quanto mais a vida democrática ameaça o governo democrático, mais o segundo deve reprimir a primeira, restabelecendo assim a ordem sob a qual se assenta a própria vida que lhe ameaça (Rancière, 2010, p. 47). Para Rancière, entretanto, não há nada de estranho nessa relação. Mais do que um governo ou uma forma de vida, a democracia é a instituição da política enquanto tal, ou seja, da política enquanto paradoxo (Rancière, 2010, p. 50). Desse modo, uma vez que a fundação anárquica do político se baseia no conflito, a ideia de democracia não

pode se basear em pressupostos coletivos consensuais. Ao contrário: a “democracia implica a prática do dissenso” (Rancière, 2010, p. 54)<sup>4</sup>.

Tal entendimento de democracia está no centro dos debates artísticos recentes sobre participação. Nas últimas décadas, autores distintos como Claire Bishop, Dave Beech, Miwon Kwon ou Rosalyn Deutsche têm se oposto com certa ênfase à retórica democrática de “abertura” e “acessibilidade” que, a pretexto do envolvimento comunitário e da desejada participação do público, vem mobilizando parte do mundo da arte contemporânea (Spiers, 2011, p. 21). O que está em questão aqui é a aplicação artística da teoria da democracia consensual. Estabelecida como a crença política na possibilidade real de unidade e harmonia sociais, tal teoria acaba por atribuir à arte participativa a capacidade de prover modelos aos processos de pacificação da vida democrática (Spiers, 2011, p. 21). Em oposição a essa retórica otimista, a historiadora da arte Rosalyn Deutsche (1996, pp. 281-282) defende que a tarefa da arte na democracia não é de natureza homogênea, unânime, consensual. Longe de resolver os conflitos coletivos, ela deve, a contrário, sustentá-los (Deutsche, 1996, p. 270). Para a autora, a tese da harmonia social da democracia se assenta em dois equívocos básicos: a impossibilidade de eliminação efetiva das diferenças de classe, gênero, etnicidade e ideologia; e a improbidade inerente ao desejo de uma sociedade unitária, cujos fundamentos tendem a uma realidade totalitária e distópica (Deutsche, 1996, pp. 266-289). “Conflito, divisão e instabilidade”, conclui Deutsche (1996, p. 289), “não arruinam a esfera pública democrática; são as condições de sua existência”<sup>5</sup>.

O argumento deriva de um influente texto de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2001). Para os autores, o que põe em risco o projeto democrático

---

4 “Democracy implies a practice of dissensus”.

5 “Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere; they are the conditions of its existence”.



não é a falta de consenso racional, e sim a crença na resolução final dos conflitos. A irrealidade dessa resolução advém da impossibilidade subjetiva de totalização das identidades particulares. Desse modo, a incapacidade de eliminação empírica das diferenças teria assento em bases psíquicas reais, na medida em que não temos como abandonar por completo nossas particularidades para agir de acordo com nosso eu racional (*rational self*) (Laclau; Mouffe, 2001, p. xvii). Diante desse impasse, Laclau e Mouffe (2001, p. 125) apostam na posituação da ideia de “antagonismo”, entendida como uma forma de garantia de que a “presença do ‘Outro’” impeça a autoidentificação plena do eu consigo mesmo<sup>6</sup>.

É exatamente a essa ideia de antagonismo que Claire Bishop (2004, pp. 66-67) recorre quando defende um sentido político da ideia de participação nas práticas artísticas contemporâneas. No seu entendimento, a aceitação da presença do que não sou eu é necessária para que, em nível social, minha identidade não se represente como algo inquestionável, e assim possa assumir a potência antagônica da coletividade que, por meio da arte, se evoca, e por seu intermédio, se institui (Bishop, 2004, p. 66). Em diálogo franco com Laclau e Mouffe, mas também com a concepção de dissenso democrático de Rancière, o antagonismo crítico de Bishop (2012, pp. 26-30) reaparece uma vez mais em *Artificial Hells*, sua obra magna sobre participação.

### Uma batalha possível

Exemplo sintomático dessa leitura é a performance coletiva *Batalha de Orgreave*, de Jeremy Deller, a qual Bishop (2012, p. 30) apresenta, sem rodeios, como a “síntese da arte participativa”<sup>7</sup>. A proposta de Deller

6 “In the case of antagonism [...] the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself”.

7 “The epitome of participatory art”.

nasce em 2001 como uma forma de elaboração artística de um trauma coletivo ocorrido dezessete anos antes, na Inglaterra. A história tem início em um dos mais violentos conflitos do pós-Guerra entre a classe trabalhadora e a agenda política neoliberal. Entre 1984 e 1985, uma imensa greve de mineradores se alastra pela Inglaterra com o objetivo de impedir o fechamento de minas de carvão, decorrente da política de desnacionalização das indústrias, implementada pela Primeira-Ministra Margareth Thatcher (Rawsthorne, 2018, pp. 156-168). No dia 18 de junho de 1984, cerca de 6 mil policiais e 5 mil grevistas protagonizam uma verdadeira batalha campal no pequeno povoado de Orgreave, condado de South Yorkshire. Quando os mineiros se reúnem para impedir a passagem de caminhões fura-greve, esquadrões policiais armados de escudos e cacetetes avançam a pé e a cavalo sobre a multidão, espancando e prendendo os manifestantes indiscriminadamente (Gilmore, 2019, pp. 612-613).

A cobertura jornalística da BBC deturpa a causalidade dos fatos, apresentando a violência desproporcional da polícia não como um ato deliberado, mas como uma reação às pedras arremessadas pelos mineiros. No parlamento, Margareth Thatcher reprova as práticas coletivas do movimento grevista, que vê como intimidatórias, e sugere pena máxima aos envolvidos (Gilmore, 2019, p. 613). Tratada como o “inimigo interno”, a figura política de sindicalistas e militantes de esquerda acirra a polarização ideológica do país. Depois de um longo julgamento, noventa e cinco mineradores e apoiadores, acusados de motim, são absolvidos mediante as evidências de provas forjadas e falso testemunho policial (Gilmore, 2019, p. 613).

Não é difícil reconhecer aqui os principais ingredientes de uma tragédia social. Se retomarmos as condições necessárias identificadas por Stephanie Baker (2014, pp. 38-44), teremos o seguinte quadro geral: o confronto é causado por fatores sociais externos (a agenda neoliberal e a desnacionalização das indústrias); a crise se precipita em razão de

um sentimento de injustiça (a impotência dos mineradores diante do fechamento das minas de carvão); há uma queixa compartilhada por um grupo social (fundamental para a reação do movimento grevista); o evento injusto é representado coletivamente como um marco narrativo (a violência policial se torna um acontecimento jurídico-midiático); e a identidade partilhada surge como a causa de certas ações morais (à memória do evento associam-se demandas urgentes por verdade e justiça). É sobre esse exato saldo histórico que, no futuro, se organizará a performance *Batalha de Orgreave*.

Jeremy Deller tem apenas dezoito anos quando acompanha na TV as cenas da polícia montada perseguindo milhares de mineiros em campo aberto. As imagens de violência e a radicalização política nelas expressas fomentam no artista o desejo de realizar uma investigação artística e historiográfica acerca do que lhe parece “uma guerra civil entre o norte e o sul do país” (Deller, 2006, p. 146)<sup>8</sup>. Anos depois, no final da década de 1990, Deller consegue recursos para sua proposta por intermédio da Artangel, uma conhecida organização londrina especializada em financiar projetos de arte contemporânea. Fundada em 1984, a empresa conta, desde 1991, com apoio direto de patrocinadores corporativos e doadores privados, e tem em seu portfólio diversos projetos de destaque, como a obra *House* (1993), de Rachel Whiteread, vencedora do Prêmio Turner de melhor artista jovem da Inglaterra (Correia, 2006, p. 107).

Por mais de um ano, Deller trabalha com a metodologia de um historiador: consulta arquivos, lê fontes históricas, assiste reportagens, coleta relatos de testemunhas e, sobretudo, entrevista inúmeros mineradores e policiais envolvidos no confronto (Correia, 2006, p. 97; Deller, 2006, p. 146). Do contato entre o artista e os moradores da região nasce *Batalha de Orgreave*, uma colossal reencenação performática do

---

8 “It seemed a civil war between the north and south of the country was taking place in all but name”.

confronto de 1984, realizada no mesmo local dezessete anos depois, em 18 de junho de 2001. Para a reconstrução da batalha, Jeremy Deller conta com a cooperação de aproximadamente mil participantes, centenas dos quais “veteranos” do conflito original, incluindo cerca de duzentos ex-mineradores, diversos ex-policiais e habitantes de Orgreave, além de centenas de membros de sociedades de reconstituição histórica contratados para o evento (Correia, 2006, p. 97). A presença dessas sociedades insere, por um lado, o conflito de 1984 na “linhagem de batalhas decisivas da história inglesa”, ao entender a resistência dos oprimidos como um evento histórico também memorável (Deller, 2006, p. 146)<sup>9</sup>. Mas é apenas com a presença ativa de ex-combatentes do confronto de origem que a proposta assume o antagonismo como um modo eficaz de agência dos conflitos inerentes à democracia neoliberal.

### Realidade dirigida

Embaralhando as diferenças entre ficção e realidade, diversos antigos grevistas interpretam seus papéis com entusiasmo (Farquharson, 2001, p. 108). No calor da reencenação, não é difícil esquecer que os cacetetes da polícia são de plástico, que as pedras dos mineradores são de espuma e que o sangue que escorre sobre o campo é falso (Farquharson, 2001, p. 108). A consciência dos códigos representacionais não invalida a emoção sincera dos cânticos de guerra que ressurgem na memória coletiva: “Nós somos os mineiros unidos, nunca seremos derrotados”, gritam os ex-mineradores (Farquharson, 2001, p. 108)<sup>10</sup>. Por outro lado, a ideia de identidades estáveis se complica quando sabemos que um bom número de manifestantes se recusa a interpretar a si mesmo durante a ação (Correia, 2006, p. 106). De acordo com um dos participantes do evento,

9 “I wanted the reenactment of The Battle of Orgreave to become part of the lineage of decisive battles in English history”.

10 “We’re miners united, we’ll never be defeated”.

o artista e pesquisador David Butler, cerca de um terço dos mineiros se mostra disposto a representar o papel de policiais (Butler, 2001, p. 124).

A obra é uma operação complexa que exige a participação não apenas dos integrantes da ação, mas de outros criadores voluntários com os quais se dividem certas prerrogativas autorais. Parte dos registros do evento estão sob a responsabilidade do cineasta britânico Mike Figgis, que dirige *A Batalha de Orgreave*, documentário homônimo que intercala cenas da reencenação com imagens de arquivo e entrevistas realizadas por Deller (Figgis, 2001). A reconstituição do confronto fica a cargo de Howard Giles, um dos principais encenadores de batalhas históricas da Grã-Bretanha (Farquharson, 2001, p. 108). Na prática, Giles estuda a sequência correta dos acontecimentos originais para, por meio dela, propor, com o aval de Deller, a instrução das ações que serão executadas pelos participantes (Giles, 2014). Como resultado, a reencenação é realizada em dois atos: o primeiro, em que se estabelecem as hostilidades iniciais entre policiais e manifestantes, seguidas da recriação do notório ataque da polícia montada; e o segundo, baseado na batalha em campo aberto, quando os mineiros atiram pedras nos policiais, que por sua vez os perseguem até os arredores da vila (Correia, 2006, p. 98-100).

Para garantir um certo grau de acuidade histórica, a sequência dos acontecimentos é ensaiada em pequenos grupos na véspera do evento, em 17 de junho. No dia seguinte, a pequena localidade de Orgreave suspende suas atividades cotidianas, como em um feriado. As pessoas, no geral, estão vestidas com roupas dos anos 1980. Uma tenda oferece material explicativo. Sucessos da música pop de 1984 são executados em alto-falantes (Correia, 2006, p. 97). Crianças brincam em meio ao comércio ambulante (Bishop, 2012, p. 32). Como em uma cena surrealista, o clima festivo do entorno contrasta com a lembrança de um evento traumático. A celebração pública de um ato de resistência é também a elaboração de um revés histórico, de fundo coletivo, que sinaliza uma vitória temporária, mas evidente, da política neoliberal. O sangue falso

que se derrama e o caráter ensaiado das ações que se “repetem” não impedem, todavia, que os ex-mineiros, como participantes de um ato poético, revivam seus papéis sociais sob o espectro insolúvel do dissenso e do antagonismo de classe.

A disposição narrativa de *Batalha de Orgreave* deriva do trabalho de reconstituição histórica de Howard Giles, responsável pela elaboração das diretrizes de execução. Nessas, contudo, a taxa de conformação executiva é mínima, na medida em que a notação, aberta à performance de ex-mineradores e ex-policiais, não requer dos participantes qualquer habilidade “interpretativa”, de tipo “artístico”. O resultado poético e psicossocial da batalha que se encena, portanto, é assumidamente fortuito, tanto em nível geral quanto individual. Ao se abrir às deliberações criativas de um corpo coletivo, a obra aceita a imprevisibilidade típica da arte participativa. Quando a batalha está prestes a começar, Jeremy Deller, que caminha em meio à multidão, é interpelado por um cinegrafista: “Como estão indo as coisas?”. Um grupo de mineradores nos arredores grita cânticos de guerra obscenos, em aberta provocação às tropas policiais que se aproximam. “Está ficando interessante”, diz o artista. “Essa é a primeira vez que reunimos de fato esses dois grupos, e é difícil dizer o que vai acontecer”. E isso o incomoda? – pergunta o câmara. “Não”, responde Deller de pronto. “Dê uma olhada. Eu não estou mais no controle, na verdade. Quando você está em uma situação, uma situação real como essa, você fica um pouco animado, e também um pouco preocupado” (Figgis, 2001, diálogo a partir dos 33’34’)<sup>11</sup>.

O testemunho do artista em pleno campo de batalha, à beira da luta corporal que se anuncia, é uma evidência da relativização dos privilégios

---

11 “How is it going?”. “It’s going interesting”. “What’s that mean?”. “Wow. This is the first time we’ve actually got these two groups together, and it’s difficult to say what’s gonna happen. [...] Look at it. I’m not in charge anymore, really. As you would be in a situation, in a real situation like this, you’d be a bit excited and a bit worried as well”. Excertos de conversa entre Jeremy Deller e um cinegrafista a partir dos 33’34’.

autorais. Além da partilha criativa deliberada entre Jeremy Deller, Mike Figgis e Howard Giles, *Batalha de Orgreave* também requer um grau elevado de agência do público, que atende de formas distintas aos próprios impulsos, seja esmurrando um policial, seja incendiando um automóvel, seja ainda encarnando com satisfação o algoz que se precipita a cavalo sobre a multidão assustada. Embora aparentemente controladas por dispositivos ficcionais, as cenas de ódio e violência que se seguem não escondem a franca brutalidade das emoções que as animam.

### Notas finais sobre público, participação e autoria

Apesar das diferenças de contexto, propósito e escala, as obras participativas sugerem uma reavaliação sobre o que se entende por “público de arte”. Partindo do pressuposto de que a partilha autoral e o engajamento coletivo constituem o núcleo político da arte de participação, gostaria de finalizar este texto com algumas observações sobre os diferentes papéis dos envolvidos nessa forma de arte. De maneira geral, o público, na agência participativa, não apenas percebe, explora ou manipula um dado objeto ou ambiente poético, como ele tende a ser, em alguma medida, o próprio executor da obra. Em obras participativas de alta complexidade, as distintas funcionalidades do “público” variam de acordo com as múltiplas formas de envolvimento emocional e perceptivo, sendo que os participantes tendem a se dividir conforme a natureza das funções que executam, sejam elas mais próximas ou mais distantes das prerrogativas autorais (Arden, 2014, p. 104-105; Birchall, 2017, p. 57).

No caso de *Batalha de Orgreave*, criadores como o cineasta Mike Figgis e o encenador Howard Giles, por exemplo, cumprem papéis abertamente inventivos e coautorais, com impacto direto na estrutura da performance. Quanto aos integrantes da reencenação, as diferenças são bastante significativas. A atuação conjunta e simultânea de ex-mineiros, ex-policiais e membros de sociedades de reconstituição histórica não

dilui os distintos graus de envolvimento afetivo e político de cada grupo ou indivíduo, o que afinal reitera o caráter dissensual, antagônico, da proposta. Ademais, há também aqueles que testemunham a batalha *in loco*, sem participar diretamente do conflito. São, por assim dizer, o “público” estrito do evento: moradores locais, fãs de reencenações históricas e frequentadores do mundo da arte – um conjunto eclético de pessoas que comparece a Orgreave por diferentes razões (Butler, 2001, p. 124). Por último, há ainda o “público” final, formado por visitantes de museus e galerias de arte que se deparam, por exemplo, com *O arquivo da Batalha de Orgreave* (2001), uma instalação de Jeremy Deller composta por textos, documentos, objetos, vídeos e outros materiais de arquivo que apresentam a obra de origem (Wilson, 2012, s.p.). Incorporada ao acervo da Tate Modern em 2005, tal instalação-arquivo é desde então exposta em diversas instituições, como a galeria John Hansard, a Modern Art Oxford, a Tate Britain, entre outras (The Battle, s.d.).

O público da arte participativa, portanto, pode abranger até três instâncias: os executores, sem os quais a obra não se realiza; as testemunhas da execução, que podem ou não ser os próprios executores; e os visitantes de exposições, que se deparam com o arquivo da ação. Em termos funcionais, os executores são evidentemente obrigatórios, e tem por modelo prioritário de agência a participação, ao passo que as testemunhas e os visitantes são eventuais, episódicos, e seu grau de agência, de acordo com o caso, varia entre a contemplação, a exploração e a interação. Além disso, do ponto de vista dos propositores, a obra participativa pode pressupor tanto um público já acostumado com os códigos da arte contemporânea, quanto um público mais amplo, pouco afeito às dinâmicas profissionais da produção artística, sendo inclusive recorrentes as propostas que buscam, justamente, romper com as discrepâncias que existem entre o mundo da arte e o público leigo (Arden, 2014, p. 105).



Na agência participativa, a questão da autoria é fundamentalmente ambígua. De um lado, é evidente que a participação, enquanto recurso poético, implica, em graus variados, a cessão voluntária de controle autoral. O próprio desejo de delegar importantes decisões executivas aos participantes sinaliza a dimensão também política da obra (Costello, 2021, pp. 40-41). É apenas na partilha deliberativa que os corpos podem assumir um compromisso comum, coletivo, e que um drama trágico, para além da dimensão estrita dos percalços do indivíduo, pode se revelar como uma tragédia, de fato, *social*. Na qualidade de agentes temporários de uma dada situação micropolítica, os executores não estão isentos de responsabilidade, na medida em que seus atos têm ou podem ter efeitos diretos sobre os demais participantes. O aumento da agência do público, portanto, é proporcional à limitação dos privilégios exclusivos do artista-autor.

Por outro lado, cumpre enfatizar que a retração autoral da arte participativa é apenas relativa. Seja nas páginas de um catálogo ou na etiqueta de um museu, a simples apresentação de uma obra como a “produção” de um artista nominal é um indício sociológico elementar acerca do funcionamento da autoria. Mas é o caminho inverso que me interessa. Uma vez considerado o trânsito público de uma obra, quais são os momentos que, à revelia dos compartilhamentos criativos e do acaso, aparentemente reafirmam a hierarquia de um nome próprio? Em linhas gerais, a autoria na arte participativa é reafirmada tanto no início quanto no fim da operação. No início, porque é ali, antes de qualquer execução, que o artista, como autor de uma proposta inventiva, impõe a precedência de seu nome. E no fim, porque é esse o momento em que o artista eventualmente define a representação pública de uma obra que, uma vez concluída, passa a ser “sua”, inclusive em termos jurídicos. É o que ocorre, por exemplo, com a instalação *O arquivo da Batalha de Orgreave*, de Jeremy Deller, e com diversas outras montagens similares, caracterizadas pelo controle público, narrativo e expográfico do evento

finalizado. Desse modo, embora obras participativas impliquem públicos múltiplos e execuções em algum grau imprevisíveis, o fato é que nelas a função-autor – esse célebre conceito de Michel Foucault (2009, p. 288) – tanto renuncia ao poder, quanto o reivindica: após perder temporariamente o controle sobre a execução, é comum que o artista, ao final do evento, retorne à condição autoral de início, selecionando tanto o arquivo da obra quanto as suas formas de circulação (Bishop, 2012, p. 237).

O desejo de aumento da participação do público no ato inventivo, deliberativo, é um sintoma da crise do conceito de artista soberano, e de sua respectiva centralidade, enquanto autor singular, no jogo da arte. Uma vez contestado como a fonte única de onde emanam os privilégios sobre a ideia de “obra”, o propositor da agência participativa ressurge em suspeição, recalibrado em um novo manto semântico. Ao invés de um “artista”, ele é agora um “instigador”, “provocador”, “animador” (Costello, 2021, p. 40), um “agenciador”, “fomentador” (Basbaum, 2021, p. 137), ou ainda um “facilitador”, “coordenador”, “gerenciador”, “diretor”, “educador” (Kwon, 2002, p. 31-51) e assim por diante. Para a historiadora da arte Miwon Kwon (2002, p. 107), tal retórica participativa deriva de uma aspiração política concreta, mas genérica, uma espécie de impulso humanista liberal que pretende “democratizar” a arte e suas relações. A partir de uma agenda pluralista e inclusiva, o que ali se almeja, idealmente, é uma partilha autoral que seja capaz de mudar o foco do artista para o público, do objeto para o processo, da produção para a recepção (Kwon, 2002, p. 106). Em outras palavras, o que se quer, no limite, é a abolição plena da autoridade do artista e o revigoramento criativo das “pessoas reais” (*real people*) situadas à margem do mundo da arte (Kwon, 2002, p. 107).

O caso, contudo, é que tal ideia de participação apresenta algumas dificuldades para entregar o que promete (Beech, 2008, p. 1). Embora a participação do público pressuponha o processo de elaboração psíquica e coletiva de uma dada tragédia social, o fato é que, em obras como *Batalha*

de *Orgreave*, a afirmação da autoria nominal, ao fim e ao cabo, tem o efeito de relativizar os poderes reparadores desse processo. Propostas desse tipo simplesmente não têm como corrigir a concentração de poder, o elitismo cultural e as profundas desigualdades das sociedades contemporâneas – e não há qualquer problema nisso, evidentemente. Como pontua Dave Beech (2008, p. 1), “seria injusto esperar que uma única obra de arte superasse tais males sistêmicos”<sup>12</sup>. Ainda que aberta ao corpo coletivo e à imprevisibilidade executiva, a agência da participação é incapaz de desafiar de fato, em uma obra pontual, as distinções históricas que separam o artista do seu público, ou o mundo da arte da vida social, sobretudo se tivermos em mente a marca autoral que se reafirma, como vimos, tanto no início (proposição) quanto no fim (arquivo) da operação em curso. O herói de uma tragédia social não é uma singularidade arquetípica, como no modelo aristotélico, mas uma ordem social subalternizada e emergente. É somente quando tememos pelo destino dos mineradores e os identificamos como alguém “como nós”, que o regime trágico cumpre sua função simbólica e nos incita a refletir sobre as consequências éticas da ação (Baker, 2014, p. 13).

Por outro lado, é evidente que os sentimentos altruístas de piedade, evocados pela representação do sofrimento imerecido, são no mínimo problematizados quando vemos alguns ex-mineradores interpretando, de forma dissensual, o papel da polícia, ou quando entendemos que a experiência trágica do herói social só existe, em obra, a partir da mediação do artista-autor, que como tal assume, contraditoriamente, a condição monádica do herói vitorioso. São esses, enfim, alguns dos obstáculos à arte de participação. Uma das formas de lidar com as promessas e as limitações desse modo de agência é considerar, a cada caso, os graus de escolha e controle que se abrem aos envolvidos no evento (Beech,

---

12 “It would be unfair to expect a single artwork to overcome such systemic ills”.

2008, p. 3). A participação é sempre voluntária? Os participantes são todos iguais entre si? As funções que exercem diferem das do artista-propositor? Suas ações envolvem algum tipo concreto de coautoria ou limitam-se a cumprir um papel narrativo pontual e predeterminado? Não tenho a pretensão de responder a essas perguntas, mas gostaria que o leitor as levasse consigo.

## Referências

ARDEN, Holly. Participatory art and the impossible public. **Art & the Public Sphere**, vol. 3, n. 2, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Os Pensadores – Aristóteles. São Paulo: Victor Civita, 1973.

BAKER, Stephanie Alice. **Social tragedy**: the power of myth, ritual, and emotion in the new media ecology. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte [2002]. In: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000-2020)**. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.

BEECH, Dave. Include me out! **Art Monthly**, n. 315, abr. 2008.

BIRCHALL, Michael. Situating participatory art between process and practice. **Arken Bulletin**, Arken Museum of Modern Art, vol. 7, 2017.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**, vol. 110, Fall 2004.

BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London; New York: Verso, 2012.

BUTLER, David. Battle of Orgreave. **a-n Magazine for Artists**, set. 2001.

CARTER, Kristen. Lygia Clark and the logics of participation after “failed” revolt. **Excursions**, vol. 7, n. 1, 2017.

CORREIA, Alice. Interpreting Jeremy Deller’s The Battle of Orgreave. **Visual Culture in Britain**, vol. 7, n. 2, 2006.

COSTELLO, Diarmuid. On the very idea of a “political” work of art. **The Journal of Political Philosophy**, vol. 29, n. 1, 2021.

DELLER, Jeremy. The battle of Orgreave [2002]. In: BISHOP, Claire (ed.). **Participation**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: art and spatial politics**. Cambridge; London: MIT Press, 1996.

FARQUHARSON, Alex. Jeremy Deller: the Battle of Orgreave. **Frieze**, n. 61, set. 2001.

FIGGIS, Mike. **The Battle of Orgreave**, vídeo, sonoro, color., 63’15”, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/3ncrWxnxLjg>

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969]. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GILES, Howard. The Battle of Orgreave, June 18 1984. **EventPlan**, 5 nov. 2014. Disponível em: [www.eventplan.co.uk](http://www.eventplan.co.uk)

GILMORE, Joanna. Lessons from Orgreave: police power and the criminalization of protest. **Journal of Law and Society**, vol. 46, n. 4, dez. 2019.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT Press, 2002.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics**. 2<sup>nd</sup> ed. London: Verso, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. Does democracy mean something? [2007]. In: **Dissensus: on politics and aesthetics**. New York: Bloomsbury, 2010.

RAWSTHORNE, Phil. Implementing the Ridley Report: the role of Thatcher's policy unit during the miners' strike of 1984–1985. **International Labor and Working-Class History**, n. 94, 2018.

SPIERS, Amy. **The limits of sociability**: an exploration of the possibilities and pitfalls of participatory art. Dissertação (Mestrado em Artes), University of Melbourne, 2011.

THE BATTLE of Orgreave. **Artangel**, Londres, s.d. Disponível em: [www.artangel.org.uk](http://www.artangel.org.uk)

WHITE, Hayden. O passado prático. **ArtCultura**, Uberlândia, vol. 20, n. 37, jul.-dez. 2018 [2010].

WILSON, Andrew. **Jeremy Deller**: The Battle of Orgreave Archive (an injury to one is an injury to all). *Tate*, London, October 2012, sem paginação. Disponível em: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Data de submissão: 14/02/2024

Data de aceite: 04/07/2024

Data de publicação: 05/09/2024