

O Museu e o Activismo Político na Arte Contemporânea

Pedro Vasconcelos Cachapuz



«The Unilever Series», 09 de Outubro de 2007 a 06 de Abril de 2008, Tate Modern,
Londres - <https://coolhunting.com/culture/doris-salcedo-s/>

UNIVERSIDADE DO PORTO | FACULDADE DE BELAS ARTES

Doutoramento em Artes Plásticas

«O Museu e o Activismo Político na Arte Contemporânea»

Tese aprovada por unanimidade em prova pública realizada em 09 de Setembro de 2025 pelo seguinte júri: Presidente, Doutora Maria José Goulão Machado, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Vogais, Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, Professor Associado da Universidade de Coimbra; Doutora Maria Eduarda Dias Neves, Professora Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto; Doutor Luís Carlos Fernandes Ribeiro, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Doutor José Carlos de Paiva e Silva, Professor Auxiliar Aposentado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos de Paiva e Silva

Co-Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eugénia Vilela

Pedro Vasconcelos Cachapuz | 2025

AGRADECIMENTOS & DEDICATÓRIA

O autor destas linhas agradece o papel exemplar da sua família durante a realização deste estudo, em especial o seu pai, António Francisco Carrelhas Cachapuz, e a sua irmã, Catarina Vasconcelos Cachapuz. Assim como o apoio incondicional dos seus amigos e amigas, particularmente a sua companheira Maria Bleck Holroyd Soares.

Dedica ainda uma palavra de agradecimento ao designer André Macedo e aos entrevistados que participaram neste projecto: Prof. Dr. Fernando José Pereira, Prof.^ª Dr.^ª Carla Cruz e Prof. Dr. Pedro Gadanho. Por último, ao orientador Prof. Dr. José Carlos de Paiva e à co-orientadora Prof.^ª Dr.^ª Eugénia Vilela.

Este trabalho é dedicado à memória dos que entretanto partiram. Da sua família, Ângela de Jesus Lourenço, António Alberto Huet de Bacelar Gonçalves, Duarte Ricardo Calheiros Alves de Brito, João Huet Viana Jorge, Maria Antonieta Huet Carrelhas, Ricardo Manuel Holroyd Soares e Vasco Moreira de Oliveira Santos. Da sua amizade, Agostinho Dias de Sousa Ribeiro, Jarmeson Benício de Sales, Maria Isabel dos Santos Silva Delgado, Maria de Lurdes Ribeiro Peixoto Alarcão e Ricardo Filipe Landolt Santos.

RESUMO

O museu apresenta-se como um dos quatros pilares que constituem o sistema da arte na sociedade burguesa, juntamente com a academia, galeria e imprensa. Mais relevante é o museu ter inaugurado a autonomia institucional da arte na sociedade secular e de ter evoluído no sentido de ser um espaço dessacralizado para a cultura e de discussão nos dias de hoje. Este museu é também um autêntico médium para os artistas cuja práxis desmaterializada do objecto artístico adopte a estrutura das instituições museológicas. Tal significa dizer que dispositivos museológicos, em particular, as instituições de arte contemporânea, estão ao serviço de uma prática efémera da arte enquanto intervenção social e política. Se é possível discutir a arte contemporânea na medida da sua institucionalização e, neste sentido, demarcar-se da museofobia da vanguarda histórica, o cruzamento desta práxis artística com a estrutura museológica não só desmaterializa o estúdio do artista como provoca a desterritorialização do museu, no limite, pondo em causa os processos de reificação cultural e económica da própria arte. De igual modo relevante é que a prática da arte socialmente engajada age no interior do museu no sentido de o abrir à comunidade e se tornar um agente de construção da democracia. Ouve-se demasiadas vezes que ninguém sabe o que é a arte contemporânea, inclusive no contexto académico onde este conceito devia ser tratado com mais rigor e de forma totalmente desinteressada. Parece que o sistema da arte, hoje em dia, não está disponível para aceitar um entendimento mais integral do conceito de arte contemporânea, apesar de existirem teses com coerência filosófica que respondem à questão de saber o que é o contemporâneo e a arte contemporânea. Esta é uma problemática longe de ser consensual frequentemente motivo de controvérsia, desde logo, em relação ao próprio conceito de arte contemporânea. Acrescente-se o caso das relações entre o museu e arte socialmente engajada. Dada a especificidade da arte socialmente engajada no âmbito da arte política, particularmente quando praticada nas instituições museológicas, justifica-se o aprofundamento da problemática da arte socialmente engajada. Por esclarecer, fica ainda a eventual desterritorialização do museu produzida pela forma distintiva dos processos colaborativos dessa prática artística mediada pela acção directa e do museu enquanto

estrutura mental. Tem, pois, sentido produzir conhecimento que contribua para identificar e caracterizar dinâmicas de desenvolvimento — quadros de referência, linhas estruturantes e eventuais dilemas — acerca da especificidade desta práxis artística no âmbito da arte contemporânea. Tal finalidade foi elaborada através de três questões de investigação, a saber: O que é a arte contemporânea? Qual a singularidade da arte socialmente engajada? Que desterritorialização do museu resulta desta prática artística ser mediada pelo museu de arte contemporânea?

O desenvolvimento destas questões teve lugar através de uma metodologia de índole qualitativa, recorrendo à análise documental de um *corpus* resultante de fontes bibliográficas e entrevistas a investigadores seniores com currículos relevantes e diferenciados no campo de estudo. Nas conclusões do estudo apresentam-se respostas tentativas em relação às diversas questões de investigação enunciadas e possíveis problemáticas para desenvolvimento futuro.

ABSTRACT

Along with academia, the gallery and the press, the museum presents itself as one of the four pillars that establish art's system in bourgeois society. Relevantly the museum has inaugurated art's institutional autonomy in secular society, evolving into a desacralized space for culture and one of discussion these days. This museum is also a true medium for artists whose dematerialized praxis of the art object adopts the structure of museum institutions. Meaning that the museum apparatus, particularly contemporary art institutions, support an ephemeral praxis of art as social and political intervention. Although it is possible to discuss contemporary art in its institutionalization, and in this sense, to detach oneself from the museophobia of the historical avant-garde, the intersection of artistic praxis with the museum apparatus not only dematerializes the artist's studio but also it causes the deterritorialization of the museum, at the limit, calling into question the processes of cultural and economic reification of art itself. Equally relevant is that the socially committed art praxis acts within the museum in the sense of opening it to the community and becoming an agent for the democracy building. Too often we hear that no one knows what contemporary art is, even in the academic context where this concept should be treated more rigorously and in a totally disinterested way. It seems that the art system is not available these days to accept a more integral understanding of the concept of contemporary art, despite the existence of thesis with philosophical coherence that answers the question of knowing what is contemporary and contemporary art. This is a problem far from being consensual and often a cause for controversy, from the outset, in relation to the very concept of contemporary art. Add the case of the relations between the museum and socially engaged art. Given the specificity of socially engaged art in the field of political art, particularly when practiced in museum institutions, it is justified to deepen the problematic of socially engaged art. Still to be clarified is the possible deterritorialization of the museum produced by the distinctive form of collaborative processes of this artistic practice mediated by direct action and of the museum as a structure as such. It therefore makes sense to produce knowledge that contributes to identifying and characterizing development dynamics — frames of reference, structuring lines and possible

dilemmas — about the specificity of this artistic praxis in the context of contemporary art. This purpose was elaborated through three research questions, namely: What is contemporary art? What is the uniqueness of socially engaged art? What deterritorialization of the museum results from this artistic practice being mediated by the museum of contemporary art? The development of these questions took place through a qualitative methodology, using the documentary analysis of a corpus resulting from bibliographic sources and interviews with senior researchers with relevant and differentiated curricula in the field of study. In the conclusions of the study tentative answers are presented in relation to the various research questions stated as well as possible problems for future development.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

- Contexto do Estudo p. 2
- Organização Metodológica p. 6

DESENVOLVIMENTO

CAPÍTULO I - Para uma Definição da Arte Contemporânea

- 1. A Ideia de Contemporâneo e Arte Contemporânea p. 13
- 2. A Pluralidade da Arte e Arte Contemporânea p. 35
- 3. A Arte Contemporânea enquanto Discursividade p. 60
- Entrevista Prof. Dr. Fernando José Pereira p. 95

CAPÍTULO II - Sobre Arte & Arte Socialmente Engajada

- 4. A Au-to-no-mia da Arte p. 112
- 5. É Participativo, Estúpido! p. 128
- 6. Da Arte Socialmente Engajada p. 164
- Entrevista Prof.^a Dr.^a Carla Cruz p. 200

CAPÍTULO III - Entre o Museu e a Práxis Social

- 7. O Museu Médiun p. 213
- 8. Dentro e Fora do Cubo Branco p. 249
- Entrevista Prof. Dr. Pedro Gadanhô p. 292

CONCLUSÃO

- Considerações Finais p. 300

BIBLIOGRAFIA

p. 317

ANEXO

p. 328

A democracia é uma guerra civil pacífica

Martin Wolf

INTRODUÇÃO

Contexto do Estudo

Considerar o passado da arte contemporânea menos político ou até mesmo apolítico, é algo que hoje se deve prevenir em face da arte contemporânea ser manifestamente política. Na realidade, a arte contemporânea reafirmou o carácter político da arte aparentemente descontinuado na arte de pós-vanguarda da segunda metade do século vinte, num processo histórico que decorre há aproximadamente trinta e cinco anos, um período de assinalável memória muito significativo da resiliência da arte contemporânea, sobretudo da sua verdade. A arte na sociedade contemporânea não é mais nem menos política do que era no passado próximo. Uma prova disso mesmo é o legado de arte política do momento fundador da arte contemporânea, ou seja, a neovanguarda. Com a revolução da arte Conceptual foi possível trabalhar um novo imaginário político da arte através da capacidade que a desmaterialização do objecto artístico tem de assimilar a acção política por inteiro. A ruptura histórica desta modalidade da arte ultrapassou alguns limites da própria arte mudar o mundo e, porventura, ajuda a resolver a dicotomia entre a arte e a política, no sentido da arte poder suportar um programa suficientemente transformador da realidade, sem que os artistas derivem para a instituição política. Um conceito representativo dessa práxis da arte, mediada pela acção directa, é designado pelo termo de escultura social. Cunhado aproximadamente em 1973 pelo artista alemão de neovanguarda Joseph Beuys (1921-1986), diga-se de passagem, um artista que se envolveu com organizações político partidárias como o Partido Verde Alemão, tal conceito ainda hoje se expressa nos artistas de arte contemporânea sob a forma de um desejo de desmaterialização implícito à arte, um certo tipo de dissolução na sociedade, entre as pessoas, no quotidiano.¹

Este estudo não deve ser confundido como uma análise específica sobre o activismo político, pois nele o activismo político quer dizer arte socialmente engajada na arte

¹ Vidokle, Anton, «Social Sculpture and the Cousins of Cosmism», in Berg, Karen van den, Jordan, Cara M. e Kleinmichel, Philipp (eds.), *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond*, Berlim, Sternberg Press, 2019, p. 200.

contemporânea. Mesmo que o desenvolvimento do tema se apresente em abstracto, sem estudos de caso, aprofundando questões mais sensíveis à teoria e crítica da arte, cabe dizer que se reconhece no activismo político uma forma importante de participação na vida pública e colectiva na comunidade, além das formas institucionais de organização política na democracia representativa como os partidos políticos. Nomeadamente, no exercício independente de um contra-poder; na mobilização e politização da sociedade civil; na actualidade e vanguardismo das suas causas; na energia da acção directa (não-violenta) e uso pertinente da desobediência civil; na determinação em conquistar os seus objectivos políticos. Embora não seja um conteúdo elaborado nesta dissertação, importa incluir uma lista de alguns colectivos de artistas empenhados no activismo político desde a neovanguarda aos dias de hoje: Grupo Rosário, Angry Arts, Art Workers Coalition, The Guerrilla Art Action Group, Black Emergency Cultural Coalition, Artists Metting for Cultural Change, Group Material, Political Art Documentation/Distribution, Artists for Nuclear Disarmament, Guerrilla Girls, Critical Art Ensemble, Gran Fury, Center for Tactical Magic, Pussy Riot.

Por outro lado, o estudo também não pode ser reduzido a um trabalho circunscrito à museologia, muito menos à performance. De facto, a arte contemporânea tem demonstrado como um programa mais dedicado a preocupações de ordem formal e estética, historicamente motivada pela liberdade individual, tem perdido terreno para uma práxis da arte comprometida com o sentido colectivo da existência, operando nos contextos sociais onde se instala, agindo como forma em vez da dedicação à forma estética, procurando resgatar o espectador da sua suposta passividade, muito comum na sociedade do consumo e do espectáculo. Alguns destes tópicos podem ser apreciados num texto indispensável acerca da arte e a sociedade, onde a arte política se inscreve. Mais concretamente, em «The Social Bases of Art» de 1936, do professor e historiador de arte norte-americano Meyer Schapiro (1904-1996), a título de exemplo: «Artist who are concerned with the world around them in its action and conflict, who ask the same questions that are asked by the impoverished masses and oppressed minorities — these artists cannot permanently devote themselves to a painting committed to the aesthetics moments of life, to spectacles designed for passive, detached individuals, or to an art of

the studio».² A prática social da arte que neste estudo serve de tema é presença habitual nos contextos institucionais da arte no contemporâneo, tal como Bienais, Documentas ou Manifestas. Ele podia ter sido trabalhado em função desses contextos, locais de intervenção artística autogeridos por artistas, em acções realizadas directamente na rua ou até na natureza longe da urbanidade. Mas não foi. A escolha do museu como contexto da arte socialmente engajada é reconhecida no potencial crítico que empresta ao tema e enriquecimento semântico com a conjuntura do museu.

O museu apresenta-se como um entre os quatros pilares que constituem o sistema da arte na sociedade burguesa,³ tal como a academia, a galeria e a imprensa. Ainda mais relevante é o facto de o museu ter inaugurado a autonomia institucional da arte na sociedade secular e de ter evoluído no sentido de ser um espaço dessacralizado da cultura e de discussão nos dias de hoje. Hoje em dia, o museu é também um autêntico médium para os artistas cuja prática desmaterializada do objecto artístico adopte a estrutura das instituições museológicas. Tal significa dizer que dispositivos museológicos, em particular, as instituições de arte contemporânea, estão ao serviço de uma prática efémera da arte enquanto intervenção social e política. Como se sabe, uma prática da arte que reformula a tripla instância da autoria, obra de arte e espectador.

Se é possível discutir a arte contemporânea na medida da sua institucionalização e, neste sentido, demarcar-se da museofobia da vanguarda histórica, por outro lado, o cruzamento da prática artística com o dispositivo museológico não só desmaterializa o estúdio do artista como provoca a desterritorialização do museu, no limite, pondo em causa os processos de reificação cultural e económica da própria arte. De igual modo relevante é a práxis da arte socialmente engajada agir no “interior” do museu no sentido de o abrir à comunidade e se tornar um agente de construção da democracia.

Ouve-se demasiadas vezes que ninguém sabe o que é a arte contemporânea, inclusive no contexto académico onde este conceito devia ser tratado com mais rigor e

² Schapiro, Meyer, «The Social Bases of Art» (1936), in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013, p. 518.

³ Ver Foster, Hal, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA - London, MIT Press, 1996, p. 173.

de forma totalmente desinteressada. Parece que o sistema da arte, hoje em dia, não está disponível para aceitar um entendimento mais integral do conceito de arte contemporânea, apesar de existirem teses com coerência filosófica que respondem à questão de saber o que é o contemporâneo e a arte contemporânea. Esta é uma problemática longe de ser consensual frequentemente motivo de controvérsia, desde logo, em relação ao próprio conceito de arte contemporânea. Acrescente-se o caso das relações entre o museu e arte socialmente engajada. Dada a especificidade da arte socialmente engajada no âmbito da arte política, particularmente quando praticada nas instituições museológicas, justifica-se o aprofundamento da problemática da arte socialmente engajada. Por esclarecer, fica ainda a eventual desterritorialização do museu produzida pela forma distintiva dos processos colaborativos dessa prática artística mediada pela acção directa e do museu enquanto estrutura mental.

De acordo com este quadro de argumentos, tem sentido produzir conhecimento no âmbito da teoria e crítica da arte convocando uma série de disciplinas e mobilizando áreas do conhecimento — fundamentalmente — da História da Arte, Filosofia da Arte, Teoria Política, Museologia, Semiologia e da própria Teoria e Crítica da Arte, incluindo Textos de Artista. Em particular, no âmbito das relações entre o museu e o activismo político na arte contemporânea, tendo como referência que a arte ao agir no “interior” do museu no sentido de o abrir à comunidade e de o tornar mais activo na construção da democracia, reinventando o contrato social e serviço público do museu, o estudo pretende identificar e caracterizar dinâmicas de desenvolvimento — quadros de referência, linhas estruturantes e eventuais dilemas — acerca da especificidade desta práxis artística no âmbito da arte contemporânea. De modo mais específico, e no sentido de orientar o desenvolvimento de tais finalidades, definem-se três questões de investigação:

- **O que é a arte contemporânea?**
- **Qual a singularidade da arte socialmente engajada?**
- **Que desterritorialização do museu resulta desta prática artística ser mediada pelo museu de arte contemporânea?**

Cada uma destas questões é desenvolvida separadamente nos capítulos seguintes. Para melhor contextualizar cada uma delas no quadro de problemáticas existentes sobre o tema em estudo e, simultaneamente, evitar aqui a redundância de conteúdos, optou-se por só incluir a referência a estudos estruturantes e pertinentes sobre o tema quando do desenvolvimento de cada uma dessas questões.

Na próxima secção descreve-se sucintamente o modo como se organizou metodologicamente o estudo tendo em vista dar respostas às questões de investigação formuladas.

Organização Metodológica

O desenvolvimento adequado da finalidade do estudo e de respostas às questões de investigação pressupõe a compreensão sobre significados relativos ao objecto de estudo, reflexão crítica e interpretação da informação a obter, e não a pretensão de generalização estatística, controlo de variáveis ou quantificação da informação. Pelo que a abordagem metodológica seguida foi de natureza qualitativa e interpretativa.⁴

Foram exploradas diversas fontes de informação a saber: extensa produção científica (bibliografia) pertinente e actualizada sobre a temática em estudo e entrevistas a três investigadores seniores com currículos relevantes e diferenciados no campo de estudo. Pretendeu-se assim assegurar a variedade e complementaridade das fontes de informação com vista à robustez do *corpus* do estudo, incluindo «reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção do conhecimento».⁵ O *corpus* deste estudo foi assim constituído a partir da bibliografia de referência consultada e das entrevistas realizadas aos investigadores seniores. Por se considerar que as ambas estas fontes têm o mesmo estatuto epistémico, colocaram-se

⁴ Ver Flick, Uwe, *Introdução à Pesquisa Qualitativa* (2009), trad. Joyce Elias Costa, 3ª ed., Porto Alegre, Artmed, 2009, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

as entrevistas no final de cada um dos capítulos correspondentes. A estratégia de constituição do *corpus* foi orientada pelas questões de investigação e o pressuposto é de que o *corpus* assim obtido é suficientemente representativo do campo de estudo tendo em vista dar respostas às questões de investigação.

A finalidade das entrevistas foi enriquecer a reflexão crítica sobre o campo de estudo, em particular sobre o modo como os investigadores compreendem e dão significado a singularidades do mesmo, podendo envolver os contextos em que operam. Acrescente-se que os três investigadores seniores entrevistados são portugueses, o que enriquece a diversidade de seus contributos neste trabalho (embora tal qualidade não constitua uma variável de análise). Foram seleccionados de acordo com o seu perfil científico e profissional relevante e tendencialmente alinhado com cada uma das questões de investigação, a saber: um coordenador de ciclo de estudos universitário, académico e artista (entrevista 1), uma académica e artista (entrevista 2) e um académico e curador (entrevista 3).⁶ Em anexo, apresenta-se uma síntese biográfica de cada um dos investigadores entrevistados. As entrevistas seguiram um formato semi-estruturado, não presencial e sequencial. Cada uma das entrevistas foi desenhada com vista a enriquecer a reflexão crítica sobre cada uma das questões de investigação, o que implicou que as questões colocadas a cada um dos entrevistados fossem todas diferentes (ao contrário de um questionário em que, em geral, as mesmas questões são dirigidas a todos os intervenientes); privilegiar perguntas abertas dando assim maior grau de liberdade ao entrevistado para exprimir os seus posicionamentos críticos. Não sendo entrevistas presenciais (por comum acordo com os entrevistados), as perguntas foram enviadas por correio electrónico e devidamente contextualizadas para melhor clareza do seu fundamento e propósito. As respostas escritas recebidas, usando o mesmo procedimento, facilitaram operacionalmente a análise do seu conteúdo. O desenho sequencial das perguntas foi seguido em cada entrevista e entre as diversas entrevistas; obedeceu a uma lógica própria de modo a estabelecer para cada uma das questões de investigação, tanto quanto possível, um paralelo entre o tempo de análise

⁶ Ver notas biográficas enviadas pelos entrevistados no que se segue.

da bibliografia de referência consultada e as entrevistas.⁷ Assim, à medida que da análise bibliográfica iam emergindo problemáticas e posicionamentos críticos sobre cada uma das três questões de investigação, desenharam-se perguntas pertinentes a colocar na entrevista a cada um dos três investigadores para enriquecimento do objecto de estudo (os tempos de realização de cada uma das entrevistas são referidos quando da sua apresentação nos capítulos seguintes). Foi frequente colocar perguntas intermédias visando clarificar ou elaborar alguma resposta anterior, o que alongou o processo. O processo de identificação de ideias chave do discurso dos intervenientes, por exemplo a ideia de arte política, foi guiado pela pertinência e relevância do seu conteúdo em relação às questões de investigação e correspondente quadro teórico.

Cada um dos três capítulos de desenvolvimento do estudo aborda, respectivamente, cada uma das questões de investigação, sem prejuízo de inevitáveis cruzamentos. Estão organizados em diferentes partes especificadas no índice geral do estudo. No final de cada capítulo, apresenta-se uma súmula de aspectos essenciais aí desenvolvidos. Para mais fácil identificação da tipologia das fontes bibliográficas, as referências estão organizadas no final por tipologia de documento e não por ordem alfabética dos autores. Finalmente, registe-se que o autor não segue o novo acordo ortográfico.

Na figura 1 apresenta-se um esquema metodológico do estudo em que Q1/Q2/Q3 representam as questões de investigação.

⁷ Ver Robson, Colin, *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner – Researchers*, Oxford - Cambridge MA, Blackwell Publishing, 1993, p. 19.

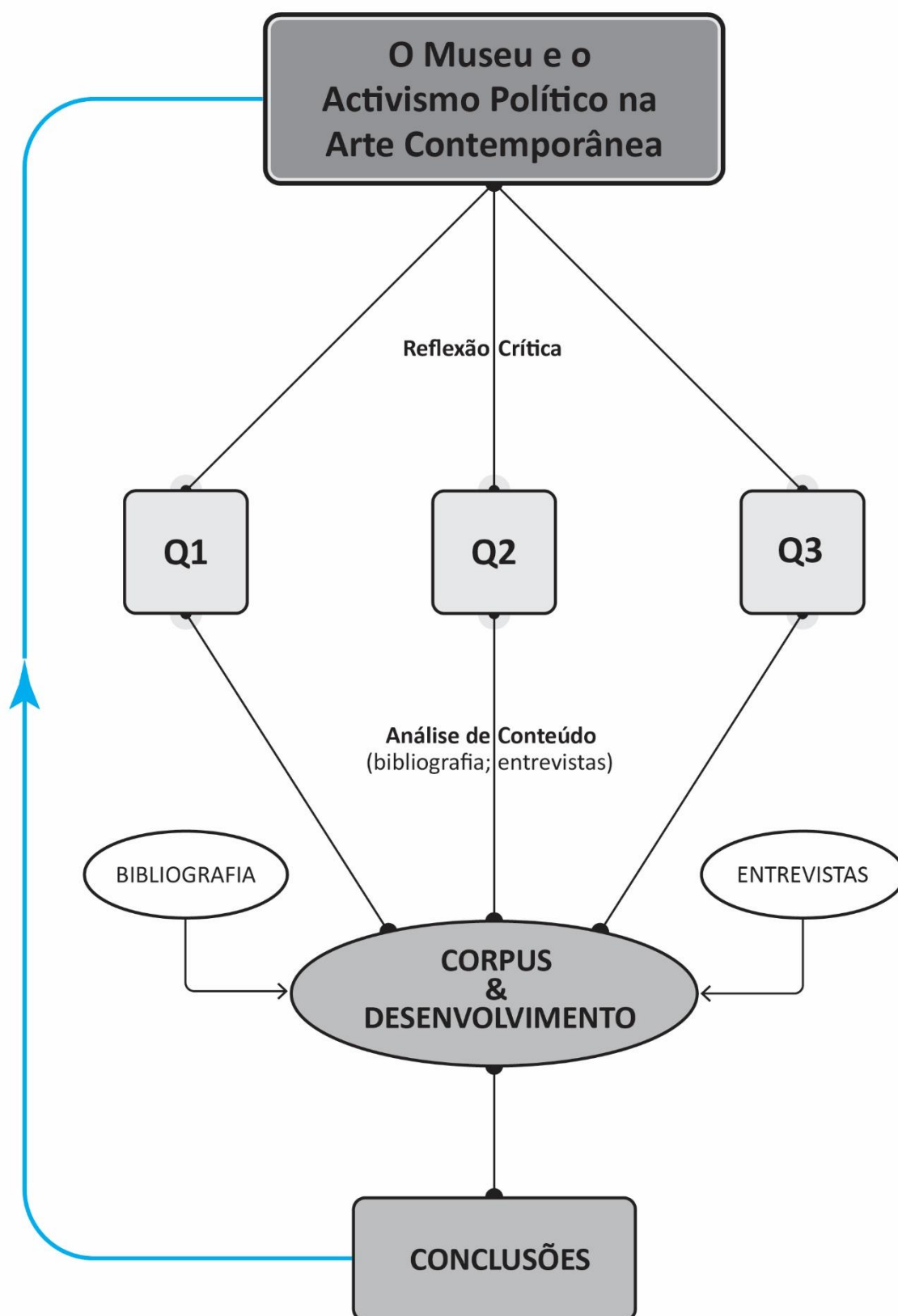


Figura 1: Esquema Metodológico

CAPÍTULO I

Para uma Definição da Arte Contemporânea



Vista da exposição «Hospicio de Utopías Fallidas», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 17 de Outubro de 2018 a 04 de Março de 2019 - Foto Pedro Cachapuz

A “financiarização” da arte disparou até para o topo da cobertura [mediática]. É como o desporto profissional - aquilo de que ouvimos falar é de dinheiro

Martha Rosler

«Escuela Perturbable», 2018

Luis Camnitzer

1. A Ideia de Contemporâneo e Arte Contemporânea

Há quem considere que a reflexão crítica dedicada à arte contemporânea durante as últimas décadas, pelo menos desde os anos noventa do século passado até aos dias de hoje, não tem conseguido produzir nenhuma resposta categórica a um enunciado que se mantém refém de uma diversidade de leituras e visões históricas. Aparentemente, ninguém é capaz de oferecer os argumentos definidores da arte contemporânea, ao ponto de tornar possível estabilizar o seu conceito face a um entendimento mais “universal”. Parece não se vislumbrar a unidade de uma tese que, através da sua coerência filosófica, responda à questão de saber o que é o contemporâneo e a arte contemporânea? Uma simples pergunta que, alegadamente, não tendo resposta antes provoca um conjunto de explicações.

Idêntico ao termo da língua inglesa *contemporary* e mais próximo do francês *contemporain*, com origens nas palavras do latim medieval e latim tardio, respectivamente, *contemporarius* e *contemporalis*,¹ uma análise etimológica sumária do termo contemporâneo — na língua portuguesa — atribui o sentido mais comum do seu significado que descende do latim tardio *contemporaneus*.² O contemporâneo está geralmente associado à experiência temporal do presente, no sentido de nomear qualquer ocorrência, vivência e existência que possam ser testemunhadas ao mesmo tempo e na actualidade. Também comunica o que pertence a um mesmo tempo. Isto é, a um mesmo período, idade, era, etc. Por isso, a qualidade de ser contemporâneo, até a sua própria condição, é ser contemporâneo de alguma coisa ou de alguém sempre na actualidade (mesmo se for alusivo ao passado, é por mera referência de já ter sido na actualidade de outro tempo). É partilhar o mesmo tempo com alguém, ou qualquer

¹ Ver Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 17.

² «**contemporâneus, a, um** (cum, temporaneus), *adj.* Contemporâneo (com dat.)»; «**contemporâlis, e** (cum, temporalis), *adj.* Contemporâneo (com dat.)» — Gomes Ferreira, António, *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora, 1995, p. 295.

coisa, no qual se possa viver o que acontece e mediante o qual nos tornamos contemporâneos uns dos outros. Eis o que conhecemos por contemporaneidade.³

Determinado pelo prefixo do latim *cum* que significa com, mesmo ou junto, o sentido de ser e estar em conjunto (conjuntamente), esta preposição tem acentuado a semântica de uma simultaneidade temporal, dada a associação estabelecida com *tempus*, de tempo, estação ou porção de tempo; assim como, devido à ligação com *temporaneus* que significa o que é oportuno, conveniente: que se faz a tempo.⁴ Ora sobre a experiência do tempo sabemos que será sempre temporária, na medida em que ela decorre, justamente, de uma passagem natural de tempo. Contudo, também sabemos que o tempo não se reduz somente à experiência de uma duração, porquanto nele também se manifesta a sua própria projecção: tanto do passado como do futuro. Ainda que importe aqui referir os antónimos do termo contemporâneo, tais como, anterior e posterior⁵ — aliás, muito esclarecedores do sentido cronológico atribuído ao conceito de contemporâneo — impõe-se reflectir sobre a ideia de contemporâneo onde, assim, parece que a experiência do tempo nela inscrita nunca se poderá traduzir para além do presente, inclusive, no já vivido, só testemunhados em si mesmo através da condição de uma copresença. Por conseguinte, dizer contemporâneo significa dizer, numa frase, coexistir (e existir) agora, no mesmo tempo, no nosso tempo.⁶

³ Cujo significado pode ser consultado nos dicionários de língua portuguesa onde se regista a combinação do sufixo -i-dade com a palavra contemporâneo. Com efeito, contemporaneidade simboliza a existência ao mesmo tempo e/ou coexistência na mesma época, como também a qualidade de contemporâneo (que é ainda designada pela qualidade ou circunstância de ser contemporâneo ou qualidade do que é contemporâneo) — Ver *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 946.

⁴ «**1. cum**, *prep.* (*abl.*) e *pref.* **1.** *Prep.* (Ideia de companhia). **1.** Com, em companhia de (...), habitar com alguém. **2.** (Acompanhamento no tempo). Ao mesmo tempo, juntamente com (...); «**1. tempus**, *öris*, *n.* **1.** Tempo (*sentido genérico*) (...). **2.** Época, momento, ocasião, tempo, hora, ano, estação (...); «**temporânëus**, *a*, *um* (**1.** *tempus*), *adj.* Que se faz a tempo (...); «**1. temporälis**, *e* (**1.** *tempus*), *adj.* **1.** Que dura um certo tempo, temporário. **2.** (*Gram.*) Temporal, que designa o tempo» — Gomes Ferreira, António, *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora, 1995, p. 324 e p. 1144.

⁵ Ver *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, *loc. cit.*

⁶ No sentido do que é recomendado pelos dicionários de língua portuguesa onde contemporâneo significa que é da mesma época ou do mesmo tempo de alguém ou de alguma coisa. É sinónimo de coetâneo e coevo. Noutra acepção, contemporâneo também simboliza que é do nosso tempo e que pertence à época actual. Neste caso, passa a ser sinónimo de actual e moderno e antónimo de antigo — Ver *Loc. cit.*

Mesmo no passado mais longínquo houveram sempre contemporâneos noutro tempo que foi a contemporaneidade de outrora. Tal como ontem, ser contemporâneo é ainda ser hoje! Um pré-requisito que não atribui por si mesmo a qualidade de ser de hoje, apesar do significado de contemporaneidade já exposto. Nesse sentido, a criação artística de hoje em dia é geradora de uma situação exemplar onde se torna possível identificar um tal desfasamento, uma vez que nem toda a arte produzida na contemporaneidade adquire o atributo de ser arte contemporânea. Por outras palavras, não é o simples facto de se fazer arte no século XXI que converte tudo aquilo que se faça em arte contemporânea, pois na contemporaneidade vigente nem todos os artistas contemporâneos são artistas criadores de arte contemporânea. O que significa dizer que a arte contemporânea também é contemporânea daquela que não é nem deve ser reconhecida enquanto tal somente por ser “nossa” contemporânea.⁷ Uma conclusão que determina, finalmente, a necessidade de saber o que é a arte contemporânea e cujo entendimento será analisado ao longo deste capítulo, à medida que forem reflectidos alguns conteúdos que possam ajudar a compreender melhor esse tema.

Sair em defesa da necessidade histórica de estabelecer critérios que definam a arte contemporânea, uma vez que ela é contemporânea de tudo aquilo através do qual porventura se confunde, pressupõe rebater a noção de presentismo e o culto do presente que esta promove enquanto fatalidade histórica de uma contemporaneidade encerrada sobre si mesma.

A professora e historiadora de arte inglesa Claire Bishop reconhece na ideia de presentismo o uso dominante do termo contemporâneo no contexto da arte actual. De resto, um modelo que contradiz o conceito de contemporaneidade que advoga em «Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?» de

⁷ O que no âmbito cultural se manifesta em sociedade de forma mais sensível e problemática no interior de um contexto artístico onde convivem práticas artísticas com linguagens e paradigmas diferentes, apesar de pertencerem à mesma época histórica. Este é o caso onde realmente vale a pena discutir o juízo crítico sobre a arte contemporânea. Ao invés, não se aconselha levar em consideração as actuações na contemporaneidade de reportório histórico tão comum nas ditas artes do tempo ou do espectáculo, excepto no caso de sofrerem reinterpretações à luz da arte contemporânea que conduzam a uma nova atitude valorativa.

2013. Nesse livro, a autora descreve o presentismo como um entre dois modelos críticos (opostos) da contemporaneidade, do seguinte modo: «the condition of taking our current moment as the horizon and destination of our thinking. This is the dominant usage of the term ‘contemporary’ in art today; it is underpinned by an inability to grasp our moment in its global entirety, and an acceptance of this incomprehension as a constitutive condition of the present historical era».⁸

Torna-se evidente que o presentismo é uma forma de entender a contemporaneidade onde se inscreve uma suposta falta de determinação histórica da arte contemporânea. Uma visão que ajuda a circunscrever a noção de contemporâneo, e da arte contemporânea, num espaço de puro relativismo incapaz de sobrelevar um programa coerente que ajude a definir a arte contemporânea, uma vez que o conceito de presentismo é gerador de um campo de dispersão teórica e crítica que frustra qualquer tentativa de pensar o contemporâneo, para além de um sentimento de vertigem em relação à sua própria temporalidade.

Sendo assim, a noção de arte contemporânea é descrita pelo professor de arte e arqueologia norte-americano Hal Foster através de uma síntese de argumentos que ajudaram a fundamentar um questionário sobre o tema do contemporâneo, «A Questionnaire on “The Contemporary”: 32 Responses», publicado na revista *October*, em 2009. Este questionário foi dirigido, aproximadamente, a setenta críticos e curadores sediados nos Estados Unidos da América e na Europa, identificados com esta área de investigação. As questões foram formuladas de modo a serem mais específicas para essas regiões e, curiosamente, muito poucos curadores responderam. Vejamos então a seguinte passagem que este autor deu a ler: «The category of “contemporary art” is not a new one. What is new is the sense that, in its very heterogeneity, much present practice seems to float free of historical determination, conceptual definition, and critical judgment».⁹

Diante tais argumentos, torna-se aconselhável esboçar um índice de uma práxis da arte contemporânea com muita probabilidade de vir a colher elevada qualidade hoje em

⁸ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 6.

⁹ Foster, Hal, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 3.

dia; tendo em conta, com o mais íntimo sentido pedagógico, que o desenvolvimento imaginário dos tópicos em cima elencados é o potencial gerador de uma prática artística na contemporaneidade, assim como de uma recepção crítica efectiva para a arte. Em suma, será no pensamento em torno desses argumentos que reside, eventualmente, a ordem de emancipação da arte contemporânea, no sentido de ela poder transcender a condição de uma deriva intelectual, diria, generalizada, justamente provocada pelo sentimento de presentismo. Também se deve salientar o efeito na crítica da arte motivado pelo tal vazio programático, supostamente assumido pela arte contemporânea. Deste modo, a crítica da arte só poderia ficar órfã de uma vontade de poder criticar, visto que perde também a sua possibilidade dialéctica — tanto em função do horizonte da arte de uma era, como da criação artística concreta numa sociedade.

O que para alguns é vislumbrado como circunstância histórica ideal para a arte, no sentido da arte poder finalmente celebrar uma espécie de liberdade absoluta, onde tudo vale mediante uma lógica de cada um por si e todos por ninguém ou, simplesmente, por algo que seja comum; para tantos outros, estes ideais não são e nunca foram os atributos suficientes e desejáveis na cultura da arte contemporânea. No fim de contas, quanto menos se justificar uma total ausência de critérios para a arte contemporânea, tão bem incorporada pelo espírito float free, tanto mais se potencia a práxis da arte disponível a superar uma condição social e cultural da arte que, actualmente, tem sido sobredeterminada pela atomização aparente de cada proposta artística e curatorial num campo horizontal de produção artística (como se sabe, uma tipologia através do qual o contemporâneo é sistematicamente revisto e genericamente apresentado). Hoje é normal, e notavelmente aceite, ninguém saber o que é o contemporâneo e a arte contemporânea em si mesmo. No entanto, esta indefinição histórica e conceptual não pretende anular o conhecimento que cada um, por si mesmo, produz sobre o contemporâneo e a arte contemporânea. Pois não saber o que é a arte contemporânea antes afirma, ao invés, aquilo que se julga que a arte contemporânea pode ser, uma vez que a ideia do contemporâneo enquanto noção historicamente alheada é sempre a sombra visível do que se manifesta paradoxalmente como declaração do contemporâneo e da arte contemporânea. Numa síntese, não saber o que é a arte contemporânea parece ser a forma mais pertinente de querer conhecê-la. De facto, uma

realidade que permanece refém de uma falta de agenciamento crítico cuja autoridade seja capaz de nivelar as imagens intermináveis da arte contemporânea.

Para analisar a arte contemporânea de um modo mais integral e, por isso, mais convincente, é necessário analisar um tópico fundamental — mesmo se de forma resumida — tal como a crise do agenciamento crítico dedicado hoje em dia à produção artística. De resto, um tema que é conhecido por ser um conteúdo muito comum nas discussões sobre arte contemporânea durante os últimos anos.¹⁰

Num certo sentido, as condições culturais do contemporâneo, já sintetizadas sob a cúpula de argumentos que entendem o presentismo, não favorecem a aquisição de uma autoconsciência histórica da arte contemporânea — à imagem do movimento moderno no século vinte (a título de exemplo). Com efeito, a indeterminação de um projecto de esclarecimento e auto análise da arte contemporânea não recomenda a dedicação a uma verdadeira práxis da crítica da arte na sociedade actual, cujas ordens de auto-elucidação e auto-reflexão pudessem acompanhar efectivamente o devir da criação artística. Neste caso, o campo de dispersão teórica e programática, no qual o contemporâneo e a arte contemporânea se reconhecem, não é somente o elemento gerador de uma crise inevitável da crítica da arte, como também de uma suposta crise do momento cultural que atravessamos. Uma crise mais ampla e global, onde tal dispersão teórica e programática da arte se move e faz mover. Daí que seja plausível compreender que tanto a arte contemporânea como a teoria e crítica da arte partilhem uma mesma deriva, excepto quando a criação artística constrói uma «acção prática consciente»;¹¹ quer dizer, uma práxis.

Por outro lado, uma das razões a identificar por detrás do já assinalável enfraquecimento da crítica da arte, hoje em dia, diz respeito à perda aparentemente

¹⁰ Um tópico que será revisitado ao longo deste capítulo, tanto na segunda parte, A Pluralidade da Arte e Arte Contemporânea, como na terceira, A Arte Contemporânea enquanto Discursividade. A crítica da arte, em si mesmo uma disciplina, exige mais atenção e análise crítica do que é possível realizar neste estudo, apesar de se discutir algumas questões onde ela se vê envolvida num pensamento e juízo crítico que poderiam ser mais reguladores da economia da arte contemporânea.

¹¹ Gombrowicz, Witold, *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto* (1995), trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 1996, p. 105.

insubstituível de um espaço crítico com o poder de fogo semelhante, por exemplo, ao da teoria pós-moderna, durante a segunda metade do século vinte.¹² Mais concretamente, a possibilidade de desenhar um horizonte para a arte contemporânea baseado na interpretação histórica de uma era, entre outras dimensões que pudessem legitimar a arte contemporânea, e ser capaz de promover um debate como o pós-modernismo ainda conseguiu construir em torno do seu significado, de acordo com a historiadora de arte, crítica e curadora norte americana Johanna Burton. Na medida em que, segundo esta autora, «asking that art of our own moment be taken up in specific terms — examined as history in the making, and as deeply interconnected to political, socio-economic conditions and, thus, capable of commenting on those conditions not only rigorously but powerfully — recognizes art`s capacity to intervene, persuade, criticize, and refuse. There are potential downsides to this embrace, however. If a kind of legitimacy is bestowed on too vague a notion of “contemporary” art, the field is at risk of becoming a specialty without having any foundation beyond its nominal recognition. Where, say, “postmodernism” — however disputed and multifarious its terms — was able to provide an arena for debate, the notion of “the contemporary” then functions as a nebulous marker of what can’t be approached with any common language».¹³

Na realidade, Burton vai mais longe e não se prende exclusivamente às questões relacionadas com o exercício da crítica da arte hoje em dia. Questões, aliás, já colocadas com o intuito de poder revelar uma paisagem mais panorâmica da arte contemporânea, uma vez depositado no agenciamento crítico da arte a potência de ser uma das principais manifestações na sociedade moderna que ajudam a construir o diagnóstico cultural de um período específico da arte. Será então aconselhável perceber que esta autora não desmente um certo grau de vacuidade semântica no termo contemporâneo,

¹² Para além do desinteresse generalizado na sociedade sobre o conteúdo intelectual da arte que muitas vezes se reconhece ultrapassada pelos novos estímulos das culturas emergentes na sociedade contemporânea, com tradução numa sucessiva e inevitável perda de audiência, leitores, espectadores e colecionadores; assim como de uma disponibilidade financeira que sustente e torne sustentável a prática profissional da crítica da arte em Portugal, com publicações em papel e no suporte digital especializadas em arte contemporânea.

¹³ Burton, Johanna, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, pp. 23, 24.

à imagem da carência de um sentido preciso já culturalmente identificado nos termos pós-modernismo e globalização.¹⁴

O facto de esta autora reconhecer que o debate promovido pelo pós-modernismo colheu um valor intrínseco em si mesmo enquanto movimento cultural, conduz a reflexão sobre o contemporâneo até ao argumento decisivo de poder considerar que o que se deve manifestar como possibilidade no contemporâneo é a oportunidade de se fazer práxis. Ou seja, mais do que a necessidade de se definir o conceito de arte contemporânea e do contemporâneo numa chave que, eventualmente, pudesse cristalizar a sua inteligibilidade e utopia, antes se propõe não deixar de problematizar o contemporâneo, numa palavra, de o discutir.

Para isso, Johanna Burton recorre a um tipo de argumentação muito objectiva e do seguinte modo: «As someone who writes regularly and passionately about contemporary artists, I sometimes have to remind myself that too quickly ascribing now well-trod tropes of criticality might itself be a strangely conservative act, even if also a genealogical urge with the best of intentions (...), I do wish to suggest that what the contemporary offers — when it is allowed to operate as a way of thinking broadly about the conditions for artistic production and reception we are ourselves experiencing — is the opportunity for praxis. Writing, thinking, and teaching about art whose consequences we cannot fully know provides us a kind of meta-exercise, one not dissociated from historical accounts but, rather, alive and awake to connections to be made between now and then while nonetheless aware of their utter incompatibilities».¹⁵

Dando voz e expressão à compreensão de uma era que ainda perdura na actualidade, as palavras de Burton contribuem para uma tomada de consciência perante o contemporâneo e a arte contemporânea. Mais concretamente, através da indicação de um ponto de fuga gerador de uma problematização do sentido, lá onde a lógica da

¹⁴ Ver ainda Hudson, Suzanne, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 117; onde não se sugere a necessidade de circunscrever a noção do contemporâneo através de um sentido preciso e determinável.

¹⁵ Burton, Johanna, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 24.

produção de subjectividade não se confunde, obrigatoriamente, com o relativismo conceptual enquanto fim em si mesmo. Abrir o pensamento sobre o contemporâneo e a arte contemporânea de modo a que estas categorias se formem à luz de um debate preferencialmente inconclusivo e inacabado, é, na verdade, abrir a experiência dessa reflexão ao autoquestionamento e autocrítica sistemática. Por outro lado, esta autora reconhece o papel insubstituível que a teoria e o ensino desempenham na vontade de pensar o contemporâneo e a arte contemporânea. Tal como diz, o contemporâneo inaugura a oportunidade de se fazer práxis. Contudo, uma práxis que, à medida que se dedica ao estudo, pensamento e ensino da arte, não assenta necessariamente sobre nenhum tipo de definição capaz de circunscrever e reduzir o contemporâneo e a arte contemporânea num conceito historicamente determinado e programável (apesar da importância reconhecida por Johanna Burton em submeter a contemporaneidade a um “saldo” histórico).

Visto que a proposta de uma metalinguagem não é desejável para a experiência do contemporâneo e da arte contemporânea segundo Burton, importa reter o exemplo de uma práxis cuja fundamentação também se julga poder ser decisiva para continuar a perceber o que não é contemporâneo na produção artística hoje em dia. Isto é, poder identificar o negativo da arte contemporânea para lhe devolver a luz do dia... poder reconstituí-la, poder replicá-la não como mera reprodução, imitação ou cópia mas, pelo contrário, para a poder contestar, contradizer e, até, refutar, tendo em vista a importância de existirem reajustamentos verdadeiramente pertinentes.¹⁶ De facto,

¹⁶ Uma estratégia e, fundamentalmente, uma possibilidade de pensar o contemporâneo e a arte contemporânea cujo desenvolvimento pode conhecer linhas de desdobramento baseadas na interpretação de Roland Barthes (1915-1980), nomeadamente quando questionou (entre parêntesis) se «ser moderno, não será conhecer verdadeiramente aquilo que não se pode recomeçar?» — Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 60. Pensar o que já não faz sentido para ser retomado e reescrito na contemporaneidade vigente, ou seja, a impossibilidade da arte contemporânea em vez do seu potencial, também preocupou um artista português como Leonel Moura num artigo intitulado «Como a Arte Contemporânea Deixou de Ser Contemporânea». Independentemente do reconhecimento de alguns pontos de vista apresentados por este autor serem criticáveis, a título de exemplo, uma leitura da noção de contemporâneo demasiado sustentada pelo sentido cronológico deste conceito, importa salientar as críticas que são dirigidas à arte contemporânea e ao seu sistema, onde se incluem, obviamente, as suas instituições. Em tom de balanço crítico, Moura defende que a arte contemporânea está confinada a uma lógica interna auto-referencial, de autopromoção e reprodução de derivados onde o déjà vu e o déjà fait se impõem como modelos dominantes na produção artística, em consequência de a arte contemporânea se encontrar acomodada

dizer meta-exercício não significa dizer metalinguagem ou meta-discurso. O que pressupõe não desvelar um discurso total sobre a arte contemporânea — porventura totalizador — sustentado por uma unidade cultural que, na realidade, não existe no mundo actual, ainda que o modelo de uma sociedade capitalista adoptada à escala global também produza uma tendência generalizada para a homogeneização cultural. Assumir, portanto, a descontinuidade como devir de um pensamento e, inclusive, uma narrativa não-linear da história, é também salvaguardar o risco de se formar um pensamento único no âmbito do conhecimento da arte. Pois, no limite, tal conhecimento pode ser responsável pela criação de um pensamento hegemónico imposto através de um juízo crítico supostamente universal, inspirado pelo poder da história da arte em sacralizar a arte e a cultura assim como a transformação dos seus actores em figuras sacrossantas.

Neste sentido, conceber o contemporâneo e a ideia da arte nele inscrito a partir de um pensamento anti-hegemónico é reconhecer também a ordem paradoxal de um saber que, justamente, não se reduz à *doxa*; quer dizer, à opinião corrente, geral, “provável”, mas não “verdadeira” ou “científica”, segundo Roland Barthes. Uma matéria que importa conhecer melhor.

De acordo com este professor, semiólogo e crítico literário francês, a ordem de mediação que intervém entre o poder e a linguagem em princípio não é imediatamente política, mas sim cultural e, por isso, a *doxa* mostra-se na mediação cultural ou discursiva através da qual o poder (ou o não-poder) fala. Ou seja, a *doxa* pode manifestar-se na sociedade enquanto pensamento dominante que tanto se encontra vulgarizado na

aos interesses do mercado da arte. Numa frase, a arte contemporânea aburguesou-se, cabe dizer, perdendo a sua força renovadora e carácter inovador. No lugar deste *status quo*, oportunamente despido, Leonel Moura aponta para o futuro da arte através daquilo que apelida ser um novo tipo de arte influenciada por uma ímpar revolução científica e tecnológica decorrente nas últimas décadas. Também aqui nos confrontamos com um argumento que pode e deve ser criticado no seu discurso, apesar de nunca se poder deixar de considerar a modernidade construída pela arte mediante as sucessivas fases da revolução industrial até à data existentes. Para este artista a arte contemporânea já não representa o tempo contemporâneo e é uma arte do passado. Deve, pois, ser ultrapassada por essa nova arte do século XXI que é, diz o autor, essencialmente construtivista, positiva e visionária, uma vez que é animada pelo desejo de construir um mundo novo. Enfim, argumentos muito semelhantes à filosofia do modernismo — Ver Moura, Leonel, *Como a Arte Contemporânea Deixou de Ser Contemporânea*, Jornal Público, 24.03.2016, p. 46.

cultura de “algumas” elites (apesar de sentirem uma soberba tão particular no culto da Qualidade, presumidamente superior), como, igualmente, nas formas sempre idênticas, reificadas e banalizadas pela massificação do consumo e do espectáculo. Para Barthes, é significativo distinguir e clarificar dois tipos de discursos fundamentais na sociedade: o discurso encrático e o discurso acrático, ainda que tenha reconhecido e assumido o pedantismo no uso destes termos. A linguagem do primeiro só pode ser endoxal e a do segundo para-doxal mediante o grau de liberdade que estas linguagens estabelecem em relação à *doxa*.¹⁷

Ora sobre o contemporâneo e a arte contemporânea interessa produzir um conhecimento cujo saber se situe fora do poder, à margem deste e, declaradamente, até de contra-poder. Ao invés da linguagem endoxal do discurso encrático, de acordo com Barthes, o discurso acrático não é um discurso conforme com a *doxa*, não se marca na luz ou na sombra do poder, nem se desenvolve através dos seus múltiplos aparelhos estatais, institucionais e ideológicos. Porquanto o discurso encrático age por opressão através da ordem cultural triunfante (por isso sabemos de antemão o que encontrar tão facilmente), a linguagem paradoxal do discurso acrático age mediante a violência — cabe dizer, libertária — de uma força de ruptura que advém do facto de ser sistemática pois foi construída sobre o pensamento e não sobre uma ideologia, defende este autor.¹⁸ Que prossegue, exactamente, com a tese do discurso acrático ser, grosso modo, o do investigador, do intelectual e do escritor, em virtude de «analisá-lo é analisarmos a nós próprios na medida em que falamos: operação sempre arriscada, e que por isso mesmo teremos de empreender: que pensam o marxismo, ou o freudismo, ou o estruturalismo, ou a ciência (a das ciências ditas humanas) (...), que pensam eles do seu próprio discurso? Esta interrogação, que nunca é assumida pelo discurso do poder, é evidentemente o acto fundador de toda a análise que pretende não se exteriorizar ao seu objecto».¹⁹

¹⁷ Ver Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 97, 98.

¹⁸ Ver *ibid.*, p. 99 e p. 102.

¹⁹ *Ibid.*, p. 98. Por último, Barthes ainda salienta, tal como escreve, que o discurso acrático não é sempre declarativamente feito contra o poder. Dado o interesse muito relevante da análise seguinte, também reflectiu em especial que «a linguagem revolucionária provém da linguagem acrática antecedente; ao passar ao poder, ela conserva o seu carácter acrático enquanto existe luta activa no seio da Revolução;

Numa frase, só a linguagem paradoxal do discurso acrático corresponde verdadeiramente às expectativas de saber a arte contemporânea e o contemporâneo. Ainda que pareça demasiado trivial reafirmar o carácter inconformista da arte, uma vez que esta ideia encontra-se bastante diluída na conversação menos especializada e sem o processo de sistematização suficiente para evitar o risco de indexação à opinião corrente e geral, onde a *doxa* se manifesta naturalmente à luz de Roland Barthes; a arte pode e deve incorporar na sociedade — e no mundo — um movimento que é preferencialmente de contra, de anti ou de não-poder. Por outras palavras, o verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades incómodas.²⁰ Ou seja, a arte e os artistas devem dizer não, em vez de sim. Todos nós podemos constatar com relativa frequência na sociedade que tanto o trabalho de alguns artistas como os próprios artistas perdem interesse à medida que vão sendo integrados no sistema da arte e da cultura. Na verdade, o factor comercial e económico pesa na liberdade da arte e de alguns artistas, porquanto a experiência da liberdade, como se sabe, possui um preço. Como escreve Mário Cesariny (1923-2006): «Que afinal o que importa é não ter medo de chamar o gerente e dizer muito alto ao pé de muita gente: Gerente! Este leite está azedo!». ²¹ Escolher o plano subversivo da arte é dotá-la de uma possibilidade de protesto e reivindicação, de denúncia e contraditório, de autonomia e independência que interferem nas relações de força de uma sociedade, substancializando assim a vontade de poder da arte ser um curto-circuito político na realidade.

Neste sentido, revela-se adequado perceber se o contemporâneo usufrui de alguma vocação em si mesmo mais favorável à mediação política da arte. Aparentemente, não. Tanto a falta de uma determinação histórica possível para a arte contemporânea, como

mas logo que esta dá de si, logo que o Estado está de pé, a antiga linguagem revolucionária torna-se ela própria em doxa, discurso encrático. O discurso encrático — posto que submetemos a sua definição à mediação da doxa — não é apenas o discurso da classe no poder; classes fora do poder ou que tentam conquistá-lo por vias reformistas ou promocionais podem servir-se dele — ou pelo menos recebê-lo com consentimento» — Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 97.

²⁰ Obviamente, uma paráfrase produzida a partir do statment de Bruce Nauman: «The true artist helps the world by revealing mystic truths» — <https://www.philamuseum.org/collection/object/31965> (consultado em 04.06.2024).

²¹ Cesariny, Mário, *“os poetas” entre nós e as palavras*, Lisboa, Sony Música Portugal, 1997, Faixa 4, (0min 49s).

a vertigem do contemporâneo pelo presentismo supõem anular a possibilidade política da arte contemporânea. De facto, esta matéria pode continuar a ser questionada com os mesmos termos de sempre: o que é que promete o contemporâneo e a arte contemporânea? Qual é o outro da arte na contemporaneidade?

Não obstante a importância de responder a estas interpelações, também é relevante considerar se faz algum sentido questionar o contemporâneo nestes termos... Ainda se vislumbra alguma pertinência em formular tais perguntas na actualidade? Algum dia terá sido desde a viragem pós-moderna? Longe situa-se o momento fundador e histórico do modernismo, em rigor, há mais de um século, em que a arte foi sempre o devir outro de si mesmo mediante a dialéctica do novo e o desejo de assim se vincular e produzir uma ruptura histórica. Desde então, a arte promete confessar o seu não-ser. Independentemente do enfraquecimento natural do projecto moderno para a arte, a arte faz sonhar. E com ela isso tem-se declarado numa estreita relação com a sociedade e o mundo ao longo da história contemporânea, com maior ou menor grau de influência, intensidade e compromisso. O que significa dizer que o outro da arte tem sido simultaneamente o outro da sociedade e vice-versa, isto é, o outro da ciência, da técnica, da filosofia, do direito, da ética, da política,²² logo, do mundo. Como poderia ter sido de outra maneira?! Além de se julgar a influência mais predominante que porventura uma destas partes exerceu sobre a outra, a arte tem comandado o mundo, tal como, por sua vez, tem sido comandada pela dinâmica do mundo. Em suma, a arte é um agente histórico e hoje em dia sabe-se de antemão que é irrevogavelmente um agente histórico de mudança, de transformação e, no limite, até de revolução.

²² Uma série de saberes cuja produção de conhecimento e de cultura é mais institucionalizada, canónica e oficial na sociedade, do que outras dinâmicas sociais e culturais de um saber profano que pela sua própria natureza e acção no mundo dessacralizam o saber e descentralizam o poder. Ao lado das comunidades científicas e académicas, ao lado das instituições que estruturam uma sociedade, está o cidadão comum — as pessoas — com a sua vida social e pública, a singularidade das experiências partilhadas e os movimentos sociais e culturais que também protagonizam em sociedade. A realidade da participação cívica, ou simplesmente a vida pública e comum das pessoas, mais a esfera privada das suas vidas, também cumprem um papel que se destaca na construção do outro da arte, da sociedade e do mundo. Por último, cabe mencionar a consulta auxiliar de O Arquipélago dos Saberes para elencar a maioria das áreas de conhecimento que foram dadas a ler — Ver Caraça, João e Carrilho, Manuel Maria, «Partilha e Conhecimento», in *Colóquio Ciências*, nº 16, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 90. Assim como a releitura de alguns apontamentos da disciplina Filosofia e Espaço Público, leccionada pela Prof.^a Dr.^a Paula Cristina Pereira da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Uma vez chegado a estes termos, é necessário expor o seguinte ponto de situação. Se, por um lado, o tipo de práxis defendido por Johanna Burton, como se viu, enquanto meta-exercício do contemporâneo e da arte contemporânea, se traduz num processo de conhecimento em que a descontinuidade, a incerteza e o inacabado tomam o lugar de um modelo teórico com ambição de universalidade; por outro, outras vozes testemunham — com igual assertividade — a responsabilidade política de pensar historicamente a contemporaneidade, suplantando deste modo, aliás, como vem sendo dito, a ilusão do presentismo como ideia incontornável e dominadora no conhecimento dedicado ao contemporâneo.²³ Mais concretamente, o caminho proposto por Burton não se reduz à noção de presentismo, ainda que se encontre conciliado com um princípio de indeterminação conceptual assumido à partida. Pois defender uma forma quase experimental de perceber o contemporâneo (sem desistir de construir uma perspectiva histórica e de continuar a esclarecer as incompatibilidades próprias de um tempo onde se deseja viver olhando para o futuro) não fecha o entendimento do contemporâneo e da arte contemporânea num modelo explicativo pré-definido sem nenhum tipo de perplexidade para oferecer, como também, e por último, não prefere aderir ao sentimento de impotência teórica e crítica intrínseca à experiência de um paraíso artificial generalizado pelo culto do presentismo. Na verdade, a tese de Burton pode ser vista como uma terceira via que propõe superar uma análise polarizada entre a questão de saber ou não-saber o contemporâneo.

À imagem das reflexões sobre a contemporaneidade inspiradas pela noção de presentismo, a temporalidade contemporânea encontra-se fragmentada por uma multiplicidade de realidades e discursos que provocam uma resistência a qualquer tentativa de produzir uma narrativa de auto-identificação capaz de circunscrever o contemporâneo além da condição ensimesmada e amorfa para a qual se julga destinado. Sem outro tipo de alternativas conceptuais, o contemporâneo vê-se alienado de uma visão global do seu próprio tempo: de onde vim, onde estou, para onde vou.

²³ Como no caso de Joshua Shannon quando reclama um compromisso teórico e crítico sobre o contemporâneo de ordem histórica: «I think we have a political, even a moral, obligation to think historically about the present — to understand the art of 1989, of 2001, or of the election year of 2008. It is a practice we can enact against the seductive (I might say spectacular) fantasy of the present as the end of history, or else as the opening up of the past into hopelessly disorienting diffusion» — Shannon, Joshua, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 16.

Deste modo, a actualidade pela actualidade captura a consciência do contemporâneo com tendência para o what's new now, tal como descrito por Helen Molesworth no sentido de clarificar a opção dos museus pelo project room e pela bienal de arte contemporânea tão disseminada hoje em dia à escala global.²⁴ À parte disto, este mesmo predicado do contemporâneo parece também ser explorado pela quantidade de exposições temporárias produzidas pela maioria dos museus de arte contemporânea, como se a programação dos museus fosse ritmada pela velocidade alucinante de uma contemporaneidade, supostamente desprovida de outra experiência para além do real imediato e transitório da sociedade. Tudo passa rapidamente na era do instantâneo em que cada momento também escorrega entre os dedos daqueles que procuram sustentar — por via do tempo — a experiência de uma forma mais sólida e consistente, mesmo se através da efemeridade. Por isso mesmo “devemos” parar e perder tempo.²⁵

Independentemente do tipo de elogio que se dedique a valorizar a contemplação como meio de resistência às formas de alienação inscritas na sociedade capitalista contemporânea e, ainda, que não se vise reduzir o conceito de contemporâneo ao seu mero significado cronológico, o tempo ocupa um lugar destacado e de maior relevância no processo de entendimento da contemporaneidade e da arte contemporânea. Posto isto, o contemporâneo denuncia ter um problema efectivo com o seu próprio tempo, na medida em que não se encontra conciliado com o sentido global da temporalidade em que se anuncia. Sem o contributo especial de um pensamento prospectivo, e até de uma atitude heurística, a falta de uma efectiva consciência histórica é gerador de um beco sem saída onde, inevitavelmente, os pontos de fuga raramente se fazem sentir na problematização do contemporâneo. Contra dois tópicos principais têm sido lançadas

²⁴ Molesworth, Helen, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 112.

²⁵ Um problema incontornável na contemporaneidade, onde a vida se encontra subordinada a uma aceleração permanente e com muita experiência dedicada ao imediatismo. Sobre esta questão esteve atento o escritor egípcio Albert Cosserly (1913-2008), independentemente da referência a figuras de ordem mística e supersticiosas sugeridas por este autor: «Um idiota preguiçoso continua sempre a ser um idiota! E um preguiçoso inteligente é alguém que reflectiu acerca do mundo em que vive. Não se trata, pois, de preguiça. É tempo de reflexão. E quanto mais preguiçoso fores, mais tempo tens para reflectir. E é por isso que, no Oriente, isso se designa por filosofia oriental... A maior parte das pessoas tem tempo. Quanto mais se desce para sul, mais encontramos profetas, magos, pessoas que reflectiram sobre o mundo» — Mitrani, Michel, *Conversas Com Albert Cosserly* (1995), trad. Ana Paixão, Lisboa, Edições Antígona, 2002, p. 43.

críticas que se propõem, aqui, poder esclarecer o contemporâneo e a arte contemporânea: a noção de presentismo e a deriva intelectual assumida pela criação artística alimentada por esta noção. Enredado na temporalidade do presente e sem asas para poder voar, isto é, sem a dimensão temporal que o porvir consegue projectar, cada vez mais se manifesta na contemporaneidade um desconforto com o presente, levando à reinvenção do próprio conceito de contemporâneo no sentido deste manifestar uma certa ambivalência revelada por uma sensibilidade para o atemporal. «Paradoxically perhaps, the work that is most of its time is the work which least belongs to its time», tal como Mark Godfrey enfatiza.²⁶

Qual é o sentido do contemporâneo e o seu verdadeiro conceito são conteúdos que se estruturam num tema que já conhece uma bibliografia considerável. Com o objectivo de desenhar uma arquitectura conceptual que ajude a fortalecer a inteligibilidade do contemporâneo e da arte contemporânea, por último, seguem-se as teses de três autores distintos, onde se pensa reencontrar uma série de análises que produzem variações na experiência do tempo e da sua acção no contemporâneo — respectivamente, em Giorgio Agamben, Peter Osborne e Claire Bishop.

Em primeiro lugar, um texto seminal do professor de filosofia italiano Giorgio Agamben, «O que É o Contemporâneo?», que não se deve ignorar dada a sua importância quase canónica sobre a problemática do contemporâneo hoje em dia. Inspirado por Friedrich Nietzsche (1844-1900), em relação à tendência do contemporâneo pelo anacronismo,²⁷ Agamben apresenta um entendimento paradoxal

²⁶ Ver Godfrey, Mark, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 32.

²⁷ Do mesmo modo pensa Roland Barthes, por influência Nietzscheana, quando resume o contemporâneo nos seguintes termos: «O contemporâneo é o intempestivo»; tal e qual citado por Agamben em «O que É o Contemporâneo?». O que os dois procuram referir no legado da obra filosófica de Friedrich Nietzsche enquadra-se no primeiro período de desenvolvimento da vida e obra deste autor, em particular as «Considerações Intempestivas», escritas entre 1873 e 1875 (ou 1876, data também assumida por alguns autores). Agamben teve o cuidado de escrever — exactamente como se segue — que Nietzsche por intermédio desta obra quer ajustar contas com o seu tempo e tomar posição a respeito do presente. Chega mesmo a introduzir o início da segunda consideração «Utilidade e Inconveniente dos Estudos Históricos» (1874): «Esta consideração é intempestiva», cita Agamben, «porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito, qualquer coisa de que a época justamente se orgulha, ou seja a sua cultura histórica, pois penso que a todos nos devora a febre da história e que deveríamos pelo

do contemporâneo que resulta da identificação de uma extemporaneidade definidora da noção de contemporâneo que advoga. À imagem da suposição de Godfrey quando explicou o paradoxo em que ele acredita para validar a contemporaneidade da obra de arte actual, Agamben alega como ponto de partida nesse texto que «Nietzsche situa, por outras palavras, a sua pretensão à “actualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e num desfasamento. Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo, é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que outros».²⁸

Neste texto, o autor prossegue essa linha de raciocínio frisando que esta não coincidência, esta discronia, como diz, não significa que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo enquanto sujeito de uma nostalgia..., cabe dizer, de um idealismo romântico. Pelo contrário, Agamben reconhece e assume que os indivíduos não podem, não conseguem, fugir ao seu próprio tempo, porque a este pertencem irrevogavelmente.²⁹ Por isso, a «contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, *é essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo*. Os que coincidem demasiado plenamente com a época, que condizem em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, precisamente por isso, não conseguem vê-la, não podem fixar o olhar sobre ela».³⁰

Esta uma reflexão sobre o contemporâneo onde se nota o pensamento de Theodor W. Adorno (1903-1969), nomeadamente quando Adorno aconselhou à criação artística recusar o Zeitgeist (espírito do tempo), todavia sem nunca poder ser uma recusa total, sob o risco da arte não conseguir embarcar no comboio do seu próprio tempo. Não obstante a existência desta afinidade intelectual, em Giorgio Agamben, a tese exposta

menos dar-nos conta disso» — Agamben, Giorgio, *Nudez* (2009), trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 19 e p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ver Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

em «O que É o Contemporâneo?» é inaugurada com os argumentos já citados deste autor que, por sua vez, se desdobram em mais três definições do contemporâneo incluídas no mesmo texto. Contudo, é nessa primeira definição que porventura se substancializa o essencial sobre este tema. O mesmo parece ter reconhecido Fernando José Pereira ao interpretar Agamben e quando adiantou que «ser verdadeiramente contemporâneo é estar com um pé dentro e outro fora desta noção, quer dizer, estar numa posição de exterioridade em que o círculo fechado é partido e a possibilidade crítica pode aparecer» — ler entrevista a Prof. Dr. Fernando José Pereira (FJP), final do capítulo: Para Uma Definição da Arte Contemporânea, p. 95.

Em segundo lugar, as ideias do professor de filosofia inglês Peter Osborne num livro tão pertinente como «The Postconceptual Condition: Critical Essays», cujo título designa, justamente, o conceito de arte contemporânea que hoje se julga mais significativo e bastante vinculado na cultura contemporânea; isto é, uma arte pós-conceptual.³¹ Em Osborne a noção de contemporâneo é fundamentalmente uma ficção operativa resultante de uma conjunção disjuntiva de múltiplas temporalidades que nunca são verdadeiramente apreendidas pelo sujeito. Sem deixar de pensar o contemporâneo sob o prisma da globalização, este autor destaca o interesse de ver no contemporâneo a sua condição global, tal como descreve: «Today, the fiction of the contemporary is without doubt primarily a global or a planetary fiction».³²

A este respeito, Osborne acrescenta na discussão sobre o contemporâneo outra dimensão para além do tempo e que amplifica a ideia do contemporâneo com uma nova camada de complexidade. Começa por traduzir o contemporâneo no seu sentido mais comum, afirmando que «the concept of the contemporary is simply that of the coming together — hence the unity in disjunction, or better, the *living disjunctive unity* — of multiple times»,³³ na medida em que reflecte sobre o contemporâneo global enquanto categoria da filosofia do tempo histórico. Porém, Peter Osborne entende que o

³¹ Como FJP também defende ao compreender sem hesitações que se trata «de uma situação pós-conceptual (para citar o filósofo inglês Peter Osborne) aquela que a designada arte contemporânea tem desenvolvido nas últimas décadas (...). Quer dizer, a nossa herança, enquanto artistas, é a ruptura conceptual que perdura até hoje como principal força motriz das práticas artísticas contemporâneas» — Entrevista FJP, p. 100.

³² Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 39.

³³ *Ibid.*, p. 36.

problema dessa tal unidade disjuntiva da actualidade é o problema da unidade e disjunção do espaço social, ou seja, — à escala global — um problema da geopolítica. Neste sentido, remata dizendo que «*the fiction of the contemporary is necessarily a geopolitical fiction*». ³⁴

Mas de regresso à questão do tempo e suas percepções, importa acrescentar um pouco mais de luz à noção de ficção operativa em Osborne. Diz ele que «in rendering present the absent time of a unity of times, all constructions of the contemporary are *fictional*. More specifically, the contemporary is an *operative* fiction: it regulates *the division* between the present and the past (the ‘non-contemporaneous’) within the present». ³⁵ Ainda sobre este tema e de Peter Osborne, aconselha-se a leitura sobre a problemática do contemporâneo desenvolvido num outro livro de 2013, que foi precursor do único livro até agora referido deste autor. Em «*Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*», Osborne dedica um capítulo ao tema da ficção do contemporâneo e nele se encontra um excerto que é bastante elucidativo das causas por detrás da ficção operativa enquanto representação possível do mundo contemporâneo. Mantendo-se ainda a explorar as razões de ordem temporal da ficção operativa — e não de ordem espacial, mais especificamente, espaço-temporal, da ordem do que ele designa por geopoliticamente histórico (um conteúdo atrás referido e também retomado por este autor em «*The Postconceptual Condition: Critical Essays*») — Osborne expressa outra gramática da con-temporaneidade, como escreve, no sentido de se delinear o contemporâneo como «a coming together not simply ‘in` time, but *of* times: we do not just live or exist together ‘in time` with our contemporaries — as if time itself is indifferent to this existing together — but rather the present is increasingly characterized by a coming together of *different but equally ‘present`* temporalities or ‘times`, a temporal unity in disjunction, or a *disjunctive unity of present times*». ³⁶

³⁴ Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 38.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 17.

Por último, Claire Bishop uma das pensadoras da arte mais interessantes e inspiradoras no mundo contemporâneo, que se inscreve numa já muita conceituada tradição feminina no pensamento da arte no séc. XX e na qual deve ser vista enquanto ocorrência mais recente de um legado imprescindível para a teoria e crítica da arte, ao lado de Lucy R. Lippard e Rosalind E. Krauss — nascidas em 1937 e 1941, respectivamente.

Acima de tudo, Claire Bishop recusa entender o contemporâneo sob a égide do presentismo; na verdade, Bishop em «Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?» argumenta a favor de uma proposta alternativa ao presentismo, tendo em vista emancipar o contemporâneo da condição de estase imposta por esta noção. Contra a armadilha do presentismo, esta autora desenvolve outro modelo crítico, onde o «contemporary is understood as a dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality. Time and value turn out to be crucial categories at stake in formulating a notion of what I will call a 'dialectical contemporaneity', because it does not designate a style or period of the works themselves so much as an *approach* to them».³⁷

Também é pertinente reconhecer que esta categoria do contemporâneo — a contemporaneidade dialéctica — encontra-se intimamente relacionada com um modelo de museu mais radical e práticas curatoriais específicas. Mais precisamente, uma museologia radical, único conceito de museologia para Bishop correlacionado com o contemporâneo dialéctico (expressão abreviada pelo autor deste estudo). Sobre esta matéria defende: «One of the consequences of approaching institutions through this category is a rethinking of the museum, the category of art that it enshrines, and the modalities of spectatorship it produces».³⁸

Anacrónico, em Giorgio Agamben; ficcional, em Peter Osborne; dialéctico, em Claire Bishop, eis três teses do contemporâneo construídas face um entendimento mais

³⁷ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, pp. 6, 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

complexo da questão da temporalidade ou temporalidades do contemporâneo, que engendram formas da contemporaneidade ultrapassar a figura do presente pelo presente.

De acordo com os argumentos já defendidos, o contemporâneo deve libertar-se da sua condição supostamente pós-histórica. Um desígnio que pode ser alcançado se o contemporâneo projectar o seu não-lugar, isto é, a sua utopia. Como se sabe, mediante a potencialidade do presente imaginar futuros, o seu carácter prospectivo, anteriormente referido, onde se impõe também ver «no passado uma força para o futuro»,³⁹ o contemporâneo passa a se comprometer com a sua própria emancipação e, enquanto tal, a poder-se definir como categoria irreductível da arte contemporânea.

Importa dizer que tanto em Giorgio Agamben como em Peter Osborne, o contemporâneo não deixa de prometer as bases de um novo imaginário político. Em Agamben,⁴⁰ vendo a luz nas trevas da sua própria era; em Osborne — talvez com mais dificuldade —, quando se reconhece que apesar do contemporâneo ser uma ideia utópica, ela mantém o seu aspecto positivo, na medida em que se detém como um acto de imaginação produtiva e, simultaneamente, o estabelecimento de uma tarefa.⁴¹

Uma das vantagens de se comparar o contemporâneo com a arte contemporânea é poder clarificar que a arte contemporânea não se confunde indiscriminadamente com toda e qualquer criação artística que lhe é coetânea. Como já se viu, a arte contemporânea não se define pelo sentido cronológico dos seus termos, antes pela semântica do seu meta-conceito. Não se faz arte contemporânea só porque as obras de arte se tornam contemporâneas umas das outras. Por outras palavras, a

³⁹ Assim diz Georges Didi-Huberman sobre a obra de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) — Ver Didi-Huberman, Georges, *Sentir o tempo e ver a História nas imagens* (entrevista por António Guerreiro), Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 11.04.2014, p. 14.

⁴⁰ Como o próprio diz, «o contemporâneo não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história (...). É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora» — Agamben, Giorgio, *Nudez* (2009), trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 28.

⁴¹ Ver Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 23.

contemporaneidade da arte não legitima em si mesmo o conceito de arte contemporânea.

Tem sido levado em consideração a forma como a contemporaneidade pode ser condição necessária, mas nunca, em rigor, condição suficiente para a arte ser arte contemporânea. Ora FJP também se revê numa definição da arte contemporânea pela negativa. Ou seja, ensaiar uma afirmação da arte contemporânea consoante aquilo que ela não é. Diz este autor: «Aparentemente, tudo o que se produz nas práticas artísticas do nosso tempo é apelidado de contemporâneo e esse é um equívoco que se deve, também, resolver» ou «Evidentemente que sabemos que a arte contemporânea é um território com as suas regras e as suas fronteiras e que é absolutamente errado colocar debaixo desta forma de pensar e fazer a arte, toda a produção “artística” da nossa contemporaneidade. Talvez essa seja uma das mais importantes conclusões a retirar de toda esta conjuntura».⁴²

Assim também se pensa e, por último, se declara que tal alinhamento dos planetas do sistema solar não poderá ser um dia melhor observado do que “neste” hemisfério.

⁴² Entrevista FJP, p. 96 e pp. 100.

2. A Pluralidade da Arte e Arte Contemporânea

Ouve-se demasiadas vezes que ninguém sabe o que é a arte contemporânea, inclusive no contexto académico onde o seu conceito devia ser tratado com mais rigor e de forma totalmente desinteressada. Parece que o sistema da arte, hoje em dia, não está disponível para aceitar um entendimento mais integral do conceito de arte contemporânea. De facto, uma conjuntura que se espelha facilmente no mercado da arte tendo em conta que num campo horizontal de produção se aumenta exponencialmente a capacidade de legitimação de artistas e obras de arte. E, por isso mesmo, se acumulam mais dividendos na economia da arte às custas da indefinição da arte contemporânea. Nada de novo, portanto, uma vez que tudo o que é sólido continua a se dissolver no ar.

Por outro lado, pensar a arte na sociedade contemporânea segundo um eixo vertical de produção — remetendo a contemporaneidade para a tradição da arte de vanguarda do séc. XX —, pressupõe nivelar a criação artística à luz do meta-conceito de arte contemporânea e passar a intervir no espaço cultural com mais critério, maior assertividade e autoridade crítica. Uma condição que seria geradora de um princípio de diferenciação no contexto social e cultural da arte, uma consequência inevitável quando se pensa a arte contemporânea enquanto noção fechada, o que não significa dizer, ensimesmada; como se viu, quando se recusa hipotecar a arte contemporânea ao espírito float free da contemporaneidade e à condição do presentismo, a partir dos quais o contemporâneo se faz representar tantas vezes. Assim sendo, essa nova condição da arte seria capaz de provocar uma eventual menorização de alguns artistas contemporâneos, por força da arte contemporânea ser porventura mais avançada e pertinente nos dias de hoje. Neste caso, não se pode deixar de reconhecer que a arte é sempre arte, independentemente do lugar que ela ocupa na sociedade e dos estatutos culturais por esta atribuída.

Ora, abre-se na contemporaneidade um momento histórico difícil de contrariar: o séc. XXI tem atrás de si um dos séculos mais revolucionários da história, onde a arte

conheceu, cada vez melhor, o devir do seu não-ser. Quer dizer, aparentemente, a arte foi “tudo” aquilo que ainda nunca tinha sido antes. Na actualidade, as gerações contemporâneas de artistas simplesmente não têm a alternativa da anti-arte para poderem reinventar a arte. Hoje “tudo” já foi arte, embora a arte continue aberta ao seu próprio conceito. Antes de mais, na contemporaneidade não se alienou uma lição fundamental da história da arte do séc. XX — apesar de não ser exclusiva a este século —, a da arte poder ser tudo aquilo que os artistas querem fazer dela. Ou seja, para além de qualquer convenção da arte, culturalmente instituída na sociedade, a imaginação criadora dos artistas delimita a arte em primeira instância, aparentemente sem limites e em total liberdade. Como disse John Cage (1912-1992), a vanguarda é flexibilidade da mente.⁴³

Com isto se quer dizer, mais especificamente, que embora se julgue que arte na contemporaneidade seja mais redutível à arte contemporânea, não se pense que a arte contemporânea tem o propósito existencial de subsumir a diversidade na arte sob o poder dominador do conceito de arte contemporânea. Até ao ponto da arte que não se identificasse com essa categoria, no limite, deixasse de estar viva, perdesse visibilidade e recebesse indiferença cultural. Algumas destas dúvidas podem encontrar resposta nas meditações de FJP, em particular quando afirma que «o universo conhecido com arte contemporânea é um género existente na pluralidade dos fazeres do nosso tempo. Não sei se é o mais importante, se é o mais popular se é o que tem mais praticantes, sei, contudo, que é aquele que tem a maior legitimação».⁴⁴ Na realidade, não se vive nenhuma querela entre meta-contemporâneos (na ausência de melhor termo) e contemporâneos; respectivamente, entre artistas como Ângela Ferreira e José Pedro Croft — dois artistas quase da mesma idade e de excelência em cada um dos seus

⁴³ Tanto a dialéctica moderna do novo e sua semente em Charles Baudelaire (1821-1867), como os escândalos públicos da arte na modernidade e teoria de choque na Escola de Frankfurt são referências que sinalizam obrigatoriamente este tema. Não obstante, aqui se propõe uma passagem de «Kassel Não Convida à Lógica» do escritor Enrique Vila-Matas, em que se relata um depoimento polémico de Chus Martínez, curadora da Documenta 13 (2012), uma exposição quinquenal de arte muito prestigiada na contemporaneidade e que se realiza na cidade alemã de Kassel: «Em arte não se inova, isso acontece na indústria. A arte não é criativa nem inovadora. Deixemos isso para o mundo dos sapatos, dos automóveis, da aeronáutica, é um vocabulário industrial. A arte faz, e cada um que se amane» — Vila-Matas, Enrique, *Kassel Não Convida à Lógica*, trad. Miranda das Neves, Lisboa, Teodolito, 2014, p. 48.

⁴⁴ Entrevista FJP, p. 96.

programas. Antes se vive num estado de pluralidade consentida da arte e perante o qual, sem vacilar sobre o objectivo do contemporâneo dialéctico, Claire Bishop declara que «the ultimate aim is to disrupt the relativist pluralism of the current moment, in which all styles and beliefs are considered equally valid, and to move towards a more sharply politicized understanding of where we can and should be heading».⁴⁵

Retomando o ponto de vista de um suposto poder de fogo da arte contemporânea, o *ethos* da arte contemporânea não tem a ilusão de minorizar a arte que não é arte contemporânea. Aqui importa sublinhar que a arte contemporânea se inscreve na tradição da arte do séc XX que rebateu — justamente — o estatuto de alta e baixa cultura, as noções de bom gosto e kitsch, o culto de uma arte superior das elites e a banalidade da cultura de massas, isto é, a cultura popular urbana da sociedade de consumo. Com efeito, faz sentido olhar para a vocação democrática e democratizadora da arte contemporânea. E ainda notar que cada modalidade da arte só pode ser validada consoante a especificidade do programa de arte em causa. Cada tipo de arte tem as suas próprias condições e princípios orientadores, movendo e fazendo-se mover através de uma filosofia que é intrínseca à proposta de arte escolhida pelos seus autores.⁴⁶

Em suma, há boa arte ou não. De facto, a recepção da arte pede essa atitude valorativa, como pensa Theodor W. Adorno,⁴⁷ que se encontra necessariamente associada à fruição da obra de arte. Quantas vezes as obras de arte foram aprovadas só depois de terem sido compreendidas?! De resto, existe arte contemporânea com pouco

⁴⁵ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 23.

⁴⁶ Sobre esta problemática veja-se como Pierre Bonnard (1867-1947), pintor Nabi do fin de siècle, empenhado no desenvolvimento da pintura após o Impressionismo, em 1937 considerou que «quando eu e os meus amigos adoptámos o programa de cor dos impressionistas para trabalharmos a partir dele queríamos ir para além das impressões naturalistas da cor — afinal, a arte não é a natureza —, queríamos uma composição mais rigorosa. Havia também muito mais a extrair da cor como forma de expressão. Mas os acontecimentos anteciparam-se, a sociedade estava pronta para aceitar o Cubismo e o Surrealismo antes de nós termos alcançado aquilo que entendêramos ser o nosso objectivo... De certa forma, havíamos ficado em suspenso» — Thomson, Belinda, *Pós-Impressionismo* (1988), trad. Catarina Madureira Villamariz, Lisboa, Editorial Presença, 1999, pp. 73, 74.

⁴⁷ «Na arte, mais do que em qualquer outro lugar, é justo falar de valores. Toda a obra de arte, como um mimo, diz: “Estou bem, ou não?”. A resposta será uma atitude valorativa» — Adorno, Theodor W., *Experiência e Criação Artística: Paralipómenos à 'Teoria Estética'* (1970), trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 12.

ou nenhum valor como na arte em geral, e também há obras de arte com menos força e desinteressantes na arte contemporânea, tal como nas outras práticas artísticas conhecidas.

A arte no contemporâneo tem sido marcada, com efeito, pela pluralidade. Todavia, mais do que um contexto plural na criação artística — uma situação que a arte foi conhecendo ao longo da sua história, indiscutivelmente potenciada na época da modernidade e pelas vanguardas culturais da arte do séc. XX —, a pluralidade da arte, hoje em dia, configura-se enquanto fim em si mesmo da arte, ou seja, como condição aparentemente absoluta da arte. E, tudo isto, num tempo que apesar de ainda ser a extensão natural do fim da ideologia e condição pós-histórica, tem vindo a reconhecer a necessidade de questionar sucessivamente estas mesmas noções, por forma a conseguir imaginar outros futuros.⁴⁸

À luz dos critérios exemplarmente elencados por Hal Foster, a saber, a ausência de uma determinação histórica, definição conceptual e juízo crítico da arte contemporânea, o estado da arte só pode revelar a força de nenhum paradigma da arte no contemporâneo, pois nele se inscreve a verdade do não-paradigma. Por isso é justamente plural a arte no contemporâneo. Mas quanto à arte contemporânea... ela também se identifica com essa mesma verdade? Cabe agora contestar este regime de atomização da arte, sob a imagem da arte plural, onde a arte se encontra aparentemente arredada de uma atitude mais aglutinadora do seu próprio devir, tendo em conta a presença de um dilema filosófico que se forma impreterivelmente quando o princípio da pluralidade é posto em causa nas sociedades livres e democráticas.

Sendo assim, questionar a pluralidade em democracia arrasta consigo uma série de dúvidas que não podem ser ignoradas. Por isso se deve interrogar quais são as principais implicações de ordem política que advêm de uma crítica à ideia de pluralidade?

⁴⁸ Um tópico em que se destacam os seguintes aspectos de uma nova realidade em curso: continuidade do desenvolvimento técnico-científico que inaugurou uma quarta revolução industrial; explosões eleitorais de partidos de direita populista ultraconservadora que, no caso europeu, se reveem na tradição fascista e nacionalista europeia; eterno retorno da “guerra-fria” e formação de um cenário distópico de uma terceira guerra mundial.

Em primeiro lugar, a ideia de pluralidade é fundamental na garantia da liberdade e construção de uma sociedade democrática. Não é por acaso que, a título de exemplo, o critério da pluralidade nos meios de comunicação social se afigura entre os mais importantes na avaliação das democracias no mundo actual — sendo que o dito quarto poder se encarrega de formar as opiniões públicas e de influenciar consecutivamente os escrutínios políticos partilhados no jogo da democracia. Por outras palavras, preste-se atenção ao peso que a ideia de pluralidade ocupa logo no início da Constituição Portuguesa, no Artigo 2º, Estado de Direito Democrático, em Princípios Fundamentais da Constituição da República Portuguesa (Sétima Revisão Constitucional): «A República Portuguesa é um Estado de Direito Democrático, baseado na soberania popular, no pluralismo de expressão e organização política democráticas, no respeito e na garantia de efectivação dos direitos e liberdades fundamentais e na separação e interdependência de poderes, visando a realização da democracia económica, social e cultural e o aprofundamento da democracia participativa».⁴⁹

Eis alguns exemplos suficientemente expressivos para se reconhecer o lugar que a pluralidade ocupa nas sociedades democráticas contemporâneas e o papel decisivo que ela desempenha no *perpetuum mobile* da democracia. Um regime político aberto por natureza e que leva a democracia a nunca poder ser dada por adquirida em termos absolutos. Ora, justamente, se a pluralidade é morada da democracia, ela também incorpora a vulnerabilidade da própria democracia, quando se transforma na porta de entrada de forças políticas antidemocráticas, desde que a democracia não se encontre suficientemente robusta e blindada para se proteger dessas mesmas ameaças.

Não obstante, outros preferem revelar para além do valor da pluralidade uma característica ainda mais capital na saúde da democracia, baseada na função política que o antagonismo cumpre numa sociedade democrática. Neste caso, o conceito de pluralidade é visto apenas como um fim em si mesmo e incapaz de corresponder às verdadeiras exigências políticas da democracia. Uma convicção passível de ser discutida, uma vez que a pluralidade é condição *sine qua non* do antagonismo político numa sociedade livre e democrática. Isto é, a pluralidade transporta sempre no seu próprio

⁴⁹ Constituição da República Portuguesa, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2021, p. 10.

seio a experiência do contraditório e da discórdia, numa palavra, o dissenso. Por conseguinte, se para a democracia não é desejável nem sequer admissível desvalorizar o antagonismo político nas sociedades, da mesma maneira não se aconselha subestimar a importância da pluralidade nessas mesmas sociedades e, no limite, a potência política do consenso, lá onde a práxis política em democracia se encontre bloqueada.⁵⁰

Alienar a pluralidade numa sociedade, entre outras, a pluralidade de expressão, a pluralidade cultural, política, religiosa, de género e identidade, só pode significar alienar a própria democracia. Neste sentido, a pluralidade encontra-se intimamente vinculada aos valores da paz e da tolerância, imprescindíveis para a demanda da coesão social e busca de uma sociedade mais inclusiva e harmoniosa. Por outro lado, sem a pluralidade uma sociedade torna-se forçosamente mais monótona, cinzenta e mais pobre de experiência. Também mais próxima de ser uma sociedade de regime totalitário, do medo e da vigilância, sob a ordem autocrática do pensamento e partido único, em que o destino do antagonismo, qualquer antagonismo — a história ensina — tem sido o campo de trabalho forçado, reeducação e morte. Na verdade, tal entendimento do não-princípio da pluralidade exige que se aceite como Judith Butler uma lição que deve a Hannah Arendt (1906-1975), uma filósofa como ela: «Que a ideia de pluralidade era essencial ao nosso modo de viver juntos politicamente. Que a pluralidade não podia ser suprimida. Se tentamos suprimir a pluralidade tornamo-nos genocidas. Isso parece-me absolutamente crucial».⁵¹ Daí que numa comunidade mais plural não se espera poder silenciar.

⁵⁰ Sobre o consenso ou a paciência de saber convergir através do diálogo e do compromisso institucional, as vontades políticas naturalmente antagónicas e concorrentes numa sociedade, inclusive nos momentos mais críticos como num processo democrático em curso, olhe-se com atenção para Portugal que depois da revolução de 25 de Abril de 1974 e durante os primeiros passos da sua actual democracia, se declarava através do Major Ernesto Melo Antunes (1933-1999), Drº Rui Vilar, Drº José da Silva Lopes (1932-2015), Drº Vítor Constâncio e Drª Maria de Lurdes Pintasilgo (1930-2004), no Programa de Política Económica e Social (1975), o seguinte: «A impaciência levada ao extremo conduz, necessariamente, a decisões apressadas e pouco amadurecidas, que serão um factor negativo na edificação de uma nova sociedade. A ultra-impaciência é um fenómeno contra-revolucionário que favorecerá, em qualquer caso, as forças da reacção e nunca as forças do progresso» — <https://marxists.org/portugues/tematica/25-abril/prog-pol-eco-soc.pdf>, p. 2 (consultado em 21.06.2024).

⁵¹ Ushpiz, Ada, *Vita Activa: The Spirit of Hannah Arendt*, Israel/Canada, Intuitive Pictures - Au Films, 2015, (1h 47min).

Em segundo lugar, acrescenta-se uma implicação de ordem filosófica quando se critica a ideia de pluralidade que, tal como a anterior, também se manifesta politicamente numa sociedade. Uma das conclusões mais interessantes a retirar do conhecimento da linguagem, diz respeito à aliança indissociável entre linguagem e pensamento. Tal como Roman Jakobson (1896-1982) deixa bem claro, uma língua define-se não por aquilo que permite dizer, mas por aquilo que obriga a dizer.⁵² Ou seja, a linguagem que, segundo Roland Barthes, é uma legislação e a língua é o seu código, obriga a pensar de uma certa maneira e, neste sentido, a linguagem é a trama do pensamento.⁵³ Tal como a linguagem, a experiência da pluralidade também se estabelece como condição do pensamento. Não enquanto trama, como na linguagem, mas agora enquanto passagem, pois na experiência da pluralidade reside sempre uma possível abertura ao outro. Mas, afinal, em que medida o outro pode influenciar a dinâmica do pensamento? O outro traz consigo a potência de cada um se tornar outro de si mesmo e visa afirmar na experiência da alteridade, quer dizer, da dependência «de um frente-a-frente que impede que a diferença seja reduzida ao *mesmo*»,⁵⁴ a possibilidade de um novo devir e de uma tolerância radical no modo como recebemos o outro. «O *Outro* é, com efeito, o que nos fascina, mas é também o que aparece e *perturba* o “nosso mundo” ao interromper e questionar o nosso universo de sentido, na medida em que não se deixa cifrar ou classificar nas nossas redes conceptuais. O *outro* é, então e simultaneamente, o paradoxo e o comum na origem do pensável, já que é o que nos perturba e nos afecta».⁵⁵ Por conseguinte, o outro é essa presença indivisível que se insinua na vivência de cada um e que pode inaugurar através da experiência da alteridade e sua vivência radicada na diferença, logo, na pluralidade, um saber porvir e

⁵² Ver Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 99.

⁵³ Segundo uma análise assente no materialismo, o pensamento depende da operação da linguagem na qualidade de único modo de ser do pensamento. Neste sentido, a linguagem é entendida como sendo, simultaneamente, realidade e realização do pensamento. Quer dizer, o pensamento em função da estrutura mental de uma língua consubstancia a linguagem e ambas se confundem num movimento convergente. Uma vez que uma língua é uma estrutura mental que obriga a dizer de uma certa maneira, é que uma mudança na língua induz a uma mudança no pensamento e vice-versa. Por isso, a linguagem e o pensamento são indissociáveis. Ver Cachapuz, Pedro, *Arte e Comunicação, experiência da Linguagem enquanto substância*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012, p. 26 e p. 34.

⁵⁴ Cristina Pereira, Paula, *condição humana e condição urbana*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, p. 91.

⁵⁵ *Ibid.*, p.95.

inesperado, para além do que já se encontrava aparentemente sabido ou até cristalizado. Com a abertura ao outro também se mantém viva a vontade que se traduz num saber enriquecido pela experiência de mundo e criado pela atitude de olhar «*por cima* do que há, *por cima* do que está aí, *por cima* do que se vê e *por cima* do já pensado, já que pensar implica acolher uma cisão no mais profundo do nosso ser; uma diferença em relação ao que somos e ao que sabemos para afirmarmos o pensar em articulação com a continuidade qualitativa do querer: a alternativa para pensar de outro modo, a alternativa para conceber e imaginar de outra maneira, perturbando as *logologias* que herdámos e as que ainda nos esperam».⁵⁶

Por maioria de razões, a arte contemporânea a partir do momento que em se assume como práxis da arte específica na contemporaneidade, não recusa nenhum contexto plural da arte. Opõe-se, sim, ao regime da pluralidade pela pluralidade da arte que remete a arte contemporânea irremediavelmente para a condição de ser apenas uma entre as demais modalidades da arte existentes na contemporaneidade. O que significa dizer e, principalmente, aceitar que a arte contemporânea reivindica para si mesmo uma categoria especial no contemporâneo, consubstanciada até nos próprios termos em que se anuncia: o nome contemporâneo. Portanto, como vem sendo dito, na contemporaneidade coincidem arte contemporânea e arte que não é arte contemporânea, por oposição às teses da pluralidade da arte contemporânea e suas tendências virtuosas de fazerem convergir a arte para um horizonte mais lato — ideias que forçosamente representam o conhecimento da arte de um ponto de vista diferente do assumido neste estudo.⁵⁷

⁵⁶ Cristina Pereira, Paula, *condição humana e condição urbana*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, p. 98.

⁵⁷ Como no caso de Luísa Soares de Oliveira que abraçou recentemente a atomização da arte no contemporâneo enquanto noção definidora do estado da arte. Em texto crítico publicado no jornal Público, esta autora admite que os discursos individuais, em particular, as introversões dos artistas, são a norma de toda a arte internacional, numa era em que todas as utopias artísticas faliram. À imagem do séc. XX (a título de exemplo), se é verdade que na contemporaneidade não existem movimentos de artistas, escolas e grupos estilisticamente organizados, como esta autora afirma, a arte não tem que ser necessariamente presidida pelo individualismo conformista de cada artista, no lugar da narrativa da arte contemporânea que oferece um meio de emancipação dessa premissa alegadamente eclética da arte hoje em dia — Ver Soares de Oliveira, Luísa, *O fim do orgulhosamente sós*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 21.06.2024, p. 12.

Um dos pensadores que costuma ser mais reconhecido entre os defensores da condição histórica da pluralidade da arte é o professor de filosofia e crítico de arte norte-americano Arthur C. Danto (1924-2013). Neste sentido, ele declara objectivamente: «It is true that art today is pluralistic».⁵⁸ Uma asserção fundamentada neste autor pela tese do fim da arte, em meados dos anos oitenta do séc. XX, que não significa o fim, o esgotamento ou a erradicação da arte enquanto criação e prática no mundo, mas antes e somente o fim de um certo entendimento da arte no interior da tradição ocidental. Como já assinalado anteriormente, o séc. XX produziu uma revolução sem precedentes na história da arte, que abriu uma fissura na ontologia da arte. Sustentada por uma liberdade radical de pensamento e acção na práxis artística, tal como num contexto mais alargado às restantes artes e cultura, a arte hoje pode ser “tudo” aquilo que ela decidir e mostrar em sociedade. Por outras palavras, a arte deixou de enfrentar qualquer tipo de constrangimentos estilísticos ou filosóficos, até ao limite da arte e realidade se “fundirem” numa mesma aparência — pois o real da arte agora sem nenhum tipo de mediação estética e pré-conceito cultural transcendeu definitivamente a tradição da arte enquanto mimeses do mundo. Como se sabe, a arte desde o ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968) pode ser tão banal como qualquer objecto trivial de produção industrial pré-existente na realidade. Até se poderia afirmar que, a partir desse momento, arte e realidade chocaram de frente com um grau de violência suficiente para imprimir na arte a memória indelével da sua própria fatalidade. Eis alguns argumentos que explicam de modo abreviado o fim da arte para Danto na era supostamente pós-histórica, onde aos artistas nada mais resta do que poder filosofar através de meios visuais.⁵⁹

Contudo, Arthur C. Danto em «What Art Is» não se mostra plenamente convencido com tal destino da arte e da filosofia da arte, insistindo em questionar a ausência de uma definição da arte e uma total dissolução da arte na vida. A partir de Marcel Duchamp, compete dizer, o artista mais importante do séc. XX, Danto considera que «all twenty of the readymades that Duchamp created took objects out of the Lebenswelt

⁵⁸ Danto, Arthur C., *What Art Is*, New Haven - London, Yale University Press, 2013, p. xii.

⁵⁹ Ver Queirós, Luís Miguel, *O filósofo que assinalou o fim da arte tal como foi entendida no Ocidente*, *Jornal Público*, 28.10.2013, pp. 26, 27.

and elevated them to works of art, which subtracted from the concept of art everything having to do with craftsmanship and touch and, above all, the artist's eye. Finally, there was more to the abuse of beauty than simply the Dada decision to punish the bourgeoisie for its decision to go to war, consigning to their death millions of young men on the battlefields of Europe. So the readymade was by far more than a joke. Small wonder that Duchamp said, "I'm not at all sure that the concept of the readymade isn't the most important single idea to come out of my work." It certainly entailed problems for philosophers like myself concerned with defining art. Where are the boundaries of art? What distinguishes art from anything else, if anything can be art? We are left with the not very consoling idea that just because anything *can be* art, it doesn't follow that everything is art. Duchamp managed to condemn pretty much the entire history of aesthetics, from Plato to the present». ⁶⁰

Apesar do pensamento deste autor não se inscrever na tradição modernista, lá onde se afirmou uma investigação da arte sob a linha da redução, no sentido de se poder atribuir a especificidade medial para cada uma das disciplinas da arte, em Danto ainda se anuncia algum nível de preocupação com a essência da arte e sua natureza universal, tal como o modernismo nos seus próprios termos também expressou durante o seu projecto histórico. Admitindo a dificuldade de conseguir antever o futuro da arte neste segundo milénio, este autor analisa que a revolução da arte do séc. XX criou a dificuldade de se encontrar uma definição para a arte e, por consequência, de se conseguir responder à pergunta original: o que é a arte? Perante uma abertura total ou quase total do campo da arte e seu sentido, ou seja, o legado irreversível da arte de vanguarda do séc. XX, mais a constatação da arte se tornar aparentemente indiscernível da realidade — embora confesse que no interior da tese do fim da arte, em 1984, se encontrou o lapso de não ter percebido que a diferença capital entre arte e realidade é de ordem invisível —, ⁶¹ Arthur C. Danto prefere, afinal, ocupar-se com o reverso dessa pergunta, questionando o que é que a arte é?! Na língua inglesa, *what art is?*

⁶⁰ Danto, Arthur C., *What Art Is*, New Haven - London, Yale University Press, 2013, p. 26.

⁶¹ Ver *ibid.*, p. 49.

Em busca do que julga serem propriedades universais das obras de arte que para Danto podem ser interpretadas em cada obra à luz de uma categoria transhistórica,⁶² assume uma posição essencialista no âmbito da pluralidade da arte, defendendo que nem tudo pode ser arte. Por um lado, reconhece no conceito de pluralidade o papel de ainda conseguir definir a arte hoje em dia e, em face disso, é levado a admitir o argumento da arte enquanto conceito aberto de si mesmo, publicado no artigo «The Role of Theory in Aesthetics» de Morris Weitz (1916-1981), em 1956. Não obstante, mantém a necessidade de se atribuir um conceito fechado para a arte: «At best, art is an open concept. My view is that it has to be a closed concept. There must be some overarching properties that explain why art in some form is universal».⁶³ Por outro lado, também se manifesta desacreditado com a atitude anti-essencialista por detrás da Teoria Institucional da arte de George Dickie (1926-2020) que se sobrepôs durante os anos sessenta no séc. XX, diz Danto, ao pressuposto de Weitz de julgar a arte como um conceito aberto. Não interessa pensar sobre o poder de legitimação do sistema da arte na sociedade, constituído pelo conjunto das suas instituições, agentes, redes de trabalho e pessoas com maior ou menor influência no mundo da arte, onde cabe acrescentar o público que participa efectivamente no processo de recepção da arte, pois deve existir alguma razão em si mesmo inerente à arte que leva os membros do chamado art world a validar numa coisa, no limite, “qualquer” coisa, o estatuto de obra de arte. «The problem is that philosophers, of all people, conclude that art is an open concept because they cannot find a set of common visual properties. I think they stopped looking, since I know of at least two properties inherent in artworks, and these then belong to the definition of art. All we need to do is hunt around a bit and find a property that works of art have in common. (...) You want to have an open mind, rather than an open concept».⁶⁴

⁶² A título de exemplo, quando diz: «The definition has to capture the universal artness of artworks, irrespective of when they were made or will be made» — Danto, Arthur C., *What Art Is*, New Haven - London, Yale University Press, 2013, pp. 40, 41.

⁶³ *Ibid.*, p. xii.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

Sem deixar de salientar a antinomia das segundas vanguardas do séc. XX ou simplesmente, neovanguarda, terem dependido da autoridade das instituições artísticas, em particular, o museu, e da própria Teoria Institucional da arte para que o seu trabalho fosse visto enquanto arte, ao mesmo tempo que protagonizavam uma crítica ao museu e com a Crítica Institucional a desconstrução do sistema da arte, encontra-se Hal Foster em 1985, no texto «Against Pluralism» do livro «Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics» — uma publicação contemporânea da tese do fim da arte de Arthur C. Danto. Diz Foster que esse impasse da arte de neovanguarda se traduziu na continuidade de uma prática tanto realizada contra a Teoria Institucional da arte como a favor do seu próprio nome.

Uma questão que, antes de mais, leva à necessidade de reafirmar a influência histórica de Marcel Duchamp no desenvolvimento da arte depois da segunda guerra mundial, em especial o ready-made não assistido «Fontaine» de 1917, sob o pseudónimo de R. Mutt, quando se fala de Teoria Institucional da arte e Crítica Institucional. Tal como declarou Duchamp, «Le choix des ready-mades est toujours basé sur l'indifférence visuelle, en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût».⁶⁵ Um statement que ajuda a fundamentar o ready-made por articular os argumentos de um processo de nomeação, actividade não retiniana e suspensão do juízo de gosto. Tais argumentos são orientadores da mudança de paradigma produzidas pelo ready-made nas instâncias da autoria, obra de arte e espectador e que se encontram resumidas enquanto práxis da apropriação e da contemplação activa — um conceito de contemplação inscrito na concepção de serem os espectadores que fazem as imagens em Duchamp. Apesar do conceito de détournement ser o coração do ready-made, o processo de nomeação, a actividade não retiniana e a suspensão do juízo de gosto, uma vez mais se sobrepõem como agentes de definição do ready-made. No caso específico do processo de nomeação, importa esclarecer que em «Fontaine», ele não se diminui a uma mera estratégia de legitimação, porquanto nesta obra foi operada uma estratégia de legitimação em que também se manifestou, justamente, o poder legislador da arte e ideologia do espaço da arte — uma expressão inspirada em Brian O`Doherty (1928-2022). Neste sentido, a Teoria Institucional da arte e a Crítica

⁶⁵ *Dada*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2005, p. 383.

Institucional de forma mais radical reencontram Marcel Duchamp e assim se fecha o ciclo que em «Fontaine» se configura como matéria de causa institucional da arte.⁶⁶ Todavia, o ready-made é apresentado sob a imagem de um acto de pensamento e pura decisão do artista,⁶⁷ cuja “forma sensível” se reduz à mediação material (objectual) subsidiária da ideia. Por conseguinte, o ready-made duchampiano deu corpo à semente histórica da arte como ideia, por outras palavras, arte Conceptual. Uma vez que o ready-made trabalhou uma semântica que se dedica particularmente ao interesse, de facto o ready-made só pode ser interessante ou não..., o ready-made abriu uma linha de fuga na convenção da arte e questionou o que é a arte (?), tal como o que é que a arte é?! Como se sabe, art is the definition of art, respondeu Joseph Kosuth, um artista pioneiro da arte Conceptual norte americana, um continente para onde Marcel Duchamp já tinha previsto o futuro da arte, no início do séc. XX, antevendo de um modo assombroso o descentramento da arte dita ocidental do continente europeu. Por outro lado, essa proposição de Kosuth significa dizer que tal conceito da arte continua a ser diferido da arte para arte. O que leva ao paradoxo de se interpretar uma categoria que ainda se inscreve no interior da “autonomia” da arte, apesar da arte Conceptual possuir uma força de subversão letal contra essa cultura da arte, em particular da autonomia estética de onde desertou.

Tal como Arthur C. Danto, Hal Foster reconhece num mundo bipolar ainda dividido entre duas grandes potências, a estadunidense capitalista e a soviética comunista, que o pluralismo determina o estado da arte — uma asserção ainda identificada na contemporaneidade —, pois «no style or even mode of art is dominant and no critical position is orthodox».⁶⁸ Contudo, para Foster este posicionamento mais não passa de um álibi conveniente para defender o *status quo* do sistema da arte e uma reacção ao “agito” de uma verdadeira mudança. Se identifica na condição do pluralismo a tendência

⁶⁶ Uma matéria incluída entre as três principais questões levantadas pelo ready-made que são potencialmente de foro ontológico (o que é a arte?), epistemológico (como conhecemos a arte?) e institucional (quem determina a arte?) — Ver Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain e Buchloh, Benjamin H. D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 128.

⁶⁷ Ver Duchamp, Marcel, «The Richard Mutt Case», in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013, p. 252.

⁶⁸ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 13.

geral para absorver o argumento, no sentido da arte e da crítica da arte se tornarem finalmente impotentes perante a sua própria dispersão, Foster também clarifica que a condição do pluralismo não deixa de promover uma gama alargada de antagonismo.⁶⁹ Aqui se reconhecem dois pontos de vista relevantes que têm sido destacados neste estudo. Em primeiro lugar, a necessidade de criticar o relativismo conceptual dominante no pensamento da arte hoje em dia; em segundo, distinguir que o antagonismo se encontra no interior do pluralismo, no sentido de que uma sociedade plural é necessariamente uma sociedade mais livre e democrática, verdadeiramente incompatível com a realidade do totalitarismo — a sociedade da imposição de um consenso único e absoluto.

Para Hal Foster, o contexto institucional da arte foi para a neovanguarda apenas uma parte de um problema maior contra o qual esta nova vaga tomou partido. Mais precisamente, o desejo de libertação do programa auto-referencial modernista conduziu a uma total rejeição da lógica de uma arte pura e autocentrada, segundo o legado da autonomia estética da arte advogada pelo modernismo tardio, abrindo as alas para a estética do não-artístico, isto é, da anti-arte e consequente abertura do campo da arte e suas diversas linguagens, fruto desse novo espaço crítico da arte assumidamente impuro, subversivo e marginal. Este autor também explica que aquilo que começou por ser um deslocamento mais específico das formas de arte, ou seja, a renovação da obra de arte no contexto da pós-modernidade - desde que o pós-modernismo seja circunscrito a partir do fim da segunda guerra mundial até à queda do muro de Berlim em 1989 - acabou por liderar a passagem para uma dispersão geral da arte que se tornou a primeira condição do pluralismo da arte. Para além disso, Foster evidencia dois factores preponderantes neste diagnóstico e ainda pertinentes, cabe dizer, para se pensar a arte no contemporâneo. O primeiro diz respeito ao impacto do mercado da arte concebido como mero investimento que absorveu (tardiamente) a arte

⁶⁹ Face ao estado de pluralismo da arte, Foster ainda incita à necessidade de se assumir uma atitude anticonformista e expõe objectivamente os motivos cruciais subjacentes ao texto «Against Pluralism»: insistir que o pluralismo é um problema, especificar que é condicionado e sujeito a mudança e, por último, apontar para a necessidade de uma crítica cogente, isto é, categórica — Ver Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 13.

efémera desenvolvida pela neovanguarda,⁷⁰ para voltar a privilegiar com voracidade a escolha de obras mais perenes; como se sabe, derivado ao movimento internacional de recuperação de postulados da arte a partir dos anos oitenta do séc. XX. O segundo factor relevante na consolidação da pluralidade da arte é a proliferação de escolas de arte. Diz Foster que «schools so numerous and isolate as to be unaware that they constitute a new academy. For the market to be open to many styles, the strict criteria of late modernism had to be dismissed. Similarly, for art schools to multiply so, the strict definition of art forms had to be break down».⁷¹

Como referido anteriormente, seria de esperar da academia hoje em dia um papel mais determinante na clarificação e definição da arte contemporânea, ao invés de reafirmar o campo horizontal de criação e pensamento da arte no contemporâneo — um terreno fértil para o pluralismo da arte florescer. Não obstante, algumas dúvidas se levantam quando questionamos o argumento também sinalizado por Foster.

Em «Against Pluralism», Hal Foster parte do princípio que a academia enquanto instituição alicerçadora do sistema da arte, tal como o museu, por exemplo, detém na sociedade contemporânea mais poder de legitimação de novos agentes no contexto profissional da arte do que o chamado mundo da arte. Desde os anos noventa do século passado, tanto a curadoria, que tem vindo a ocupar a função de arbitragem cultural até então mais reconhecida no papel do crítico de arte, como o poder do dinheiro no mercado da arte hoje em dia, perante o qual o museu também pode perder a sua

⁷⁰ Um aspecto muito relevante na história social da arte durante o capitalismo do séc. XX, relativamente ao mercado da arte e ligações da arte com o dinheiro. Nomeadamente, pensar na utopia política da arte Conceptual que começou por associar à desmaterialização do objecto artístico um projecto maior de resistência ao mercado da arte e ao circuito comercial da galeria. O que significa dizer que a condição de uma arte efémera e não-objectual acolheu o ideal de poder desmaterializar a obra de arte como mercadoria, isto é, como bem transacionável na economia da arte. É bem conhecido a influência de uma década tão revolucionária como os anos sessenta do séc. XX numa geração de jovens artistas conceptuais, responsáveis por um dos movimentos de arte mais libertário e progressista na história da arte universal. A título de exemplo, o testemunho sobre a confessada “pobreza” em que Marina Abramovic e Ulay (1943-2020) se encontravam no final da década de setenta desse mesmo século, revertida mais tarde através da produção e comercialização de documentos fotográficos das performances, serve agora como exemplo para representar essa atitude irreverente e contestatária, de resto também inspirada pelo rock and roll.

⁷¹ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, pp. 14, 15.

desejada independência, exercem um poder de legitimação e validação da arte muito mais dominante do que a suposta liberdade intelectual, aprofundada num espírito crítico desinteressado com capacidade de investigação e construção de um conhecimento assente na produção “científica” da academia. Mesmo que FJP valorize a independência dos artistas imbuídos na lógica da investigação académica da arte e destaque com igual optimismo que o «artworld começa a reconhecer a importância de artistas que, por razões diversas, optaram por se envolver com a investigação e, muitas vezes, inclusive, tornaram-se docentes nas Universidades. Exemplo maior desta afirmação é a recente constatação de alguns dos vencedores do principal prémio mundial para as artes plásticas, o Turner Prize, ter sido obtido por artistas com estas características»,⁷² não só o sistema da arte no seu conjunto continua a perpetuar mecanismos de exclusão, somente sublimados pelo processo de recuperação de artistas e obras mais tarde iluminadas,⁷³ como os artistas sabem de antemão que devido ao descentramento da academia no sistema da arte a evolução profissional das suas carreiras, independentemente do grau de autonomia crítica que venham a alcançar ou valor artístico da sua Obra, dependerá sempre dessa outra realidade para lá da academia que é o mundo da arte com o seu poder de escolha e decisão, relações de interesse, jogos de poder, erotismo e corte palaciana.

O dito mundo da arte é então o mundo real da sobrevivência em que o Homem se manifesta humano, demasiado humano como sempre, com todos os seus defeitos e virtudes, mas onde também se dignificam a fraternidade e espírito de cooperação enquanto expressões irredutíveis do modo de ser humano em comunidade. Porém, o mundo da arte forma-se enquanto círculo social restrito dentro do sistema da arte, bastante mais fechado do que um jovem artista imagina quando procura se integrar na vida profissional da arte e respectiva partilha de riqueza na sociedade. Na verdade, não basta ter asas para voar, é preciso que deixem voar. Independentemente do valor

⁷² Entrevista FJP, p. 103.

⁷³ Onde se crê que o próprio FJP seja um dos artistas merecedores de uma justa valorização do seu trabalho, sob a condição de uma investigação curatorial que aprofunde e exponha a sua Obra numas das mais prestigiadas instituições de arte contemporânea portuguesa ou estrangeira; assim como Manuel Alvess (1939-2009) ainda obteve, antes de falecer, pela mão do curador João Fernandes — um curador efectivamente fiel ao conhecimento da arte contemporânea no contexto da pluralidade da arte hoje em dia.

intrínseco de um artista ou outro tipo de agente cultural, é preciso ser aceite pelo mundo da arte e fazer da vida social dentro do mundo da arte um modo de vida de artista, que não raras as vezes se torna vida familiar. Ao contrário de outros sectores da economia onde as entidades empregadoras se dirigem à academia para captar os “melhores”, na arte tal parece não acontecer. Porque não é dado como adquirido esse poder de legitimação da academia sobre o mundo da arte que na prática se impõe sobre a avaliação académica. À imagem da conclusão muito lúcida de António Lobo Antunes, a sociedade trata os artistas de duas maneiras: ou os vomita ou os engole.

Também atenta ao fenómeno contemporâneo desse novo tipo de academização da arte e dos artistas, que nunca deve ser confundido com a velha noção de uma arte académica, contra a qual se formaram tanto a modernidade da arte oitocentista como o próprio modernismo, mais concretamente, os movimentos da chamada vanguarda histórica durante as primeiras décadas do séc. XX, esteve Claire Bishop na sua conferência «Déjà Vu: Contemporary Art and the Ghosts of Modernism», proferida no auditório da Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, em 17 de Junho de 2016 no Porto. Dissertando sobre a recuperação do legado do modernismo depois do colapso das narrativas pós-modernas, segundo esta autora um movimento de recuperação protagonizado pelo aumento exponencial de ciclos de estudo com nível de doutoramento em artes plásticas no Ocidente, Bishop não deixou de frisar que a academia não iria produzir bons manifestos de arte contemporânea, dada a natureza do trabalho académico. Dificilmente poder-se-ia estar mais de acordo, uma vez que não é próprio da natureza da investigação académica produzir uma verdade com tom panfletário e incendiada pela chama do poder de fogo dos manifestos de arte. Contudo, pode ser radical como os manifestos de arte mais inflamados, no sentido etimológico da palavra radical (raiz), o que significaria que deve pensar sobre a raiz dos problemas para se tornar igualmente disruptiva e programática.

Com certeza que a academia desempenha um papel social determinante na formação de agentes culturais, onde os artistas também se incluem, assim como na necessária sustentação do espaço crítico da arte contemporânea hoje em dia. Um desígnio que será mais facilmente alcançado através de um discurso crítico mais assertivo e categórico no tempo da pluralidade da arte, baseado numa teoria da arte com maior consentimento

colectivo que não se reduza a uma mera prática de advocacia da arte contemporânea (considerando alguns termos usados por Hal Foster). E também cabe na academia acomodar a arte na sua pluralidade, no verdadeiro sentido democrático deste termo, em nome de um serviço público inclusivo, promotor da alteridade e defensor da liberdade. No entanto, a arte contemporânea exige um grau de especialidade incompatível com o princípio de equivalência de “todas” as práticas artísticas de hoje em dia, à luz da pluralidade da arte. De facto, a arte contemporânea conduz a academia para o futuro de uma nova escola de arte, tal como se pôde encontrar em curso no Doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).⁷⁴

Uma das melhores provas de cedência ao pluralismo da arte reside na constatação de poucos artistas e críticos de arte em 1985 terem sentido a ausência de um discurso da arte mais assertivo e categórico, cogente, como diz Foster. A verdade é que tal situação, denunciada por este autor, ainda se agravou mais passados quarenta anos, ao invés de ter sido revertida efectivamente na cultura da arte. Por isso se pode afirmar hoje: a pluralidade da arte é o novo normal da arte. Uma condição da arte no século XXI que nasceu do fim da arte de vanguarda no século passado — razão primordial por detrás da pluralidade da arte, muito para além da opção crítica de se abdicar da autonomia da arte, da alegada dissolução da arte na realidade ou retorno ao real da arte. Mais concretamente, o pluralismo da arte é hoje apreendido como se fosse o TINA

⁷⁴ Ainda sobre a pressuposta dicotomia entre manifestos de arte contemporânea e academia, importa acrescentar que um investigador académico pode não se comprometer com o seu trabalho tal como um artista e até deve procurar analisar com o máximo de imparcialidade e isenção possíveis. Assim se espera um saber que seja rigoroso, crítico e independente, numa palavra, “científico”, com liberdade de pensamento e sem deixar de transportar consigo a construção de uma subjectividade. É da vontade do investigador problematizar os temas e as questões e estar disponível para discutir os seus próprios fundamentos de uma forma que só pode ser antidogmática e desinteressada. Por outro lado, a academia vai sempre acomodar um campo muito alargado de temas e interesses no domínio da arte. Pois o mais importante é como é que os objectos de estudos são desenvolvidos, sob que estrutura de conhecimento se constrói e justifica a argumentação para poderem ser validados pela academia. Se ao tema é dada relevância mais ainda é ao método, o que faz com que a academia seja naturalmente um espaço de grande abertura de conteúdos para serem investigados. Com efeito, o poder de legitimação da academia acolhe naturalmente a arte na sua pluralidade, mais próxima da dispersão contemporânea da arte do que um conceito fechado da arte exigido pela arte contemporânea.

da arte; isto é, there is no alternative para a arte na contemporaneidade. Daí a actualidade do texto «Against Pluralism» de Hal Foster, cuja primeira versão foi publicada na revista *Art in America*, sob o título «The Problem of Pluralism», em 1982.

Neste autor, o pluralismo da arte representa um novo conformismo instituído tanto na arte como na política e define-se pelo princípio de fazer equivaler várias modalidades de arte que se tornam mais ou menos válidas — igualmente sem importância —, dando origem a um movimento que anula o potencial dialéctico da arte. Como escreve: «Art becomes an arena not of dialectical dialogue but of vested interests, of licensed sects: in lieu of culture we have cults».⁷⁵ Apresentada enquanto liberdade de escolha, a pluralidade da arte joga a favor do “mercado livre” e, diz Foster, também concebe a arte como “algo” natural. Ora a arte e a liberdade costumam depender de convenções, já transgredidas na arte por atitudes, inclusive, anarquistas, pelo efeito de choque e escândalo público. Por outro lado, perante tal aspecto supostamente natural da arte importa acrescentar e recordar que entre cultura e natureza existe uma diferença fundamental. Ao contrário da cultura onde facto e valor não coincidem, daí a convenção, contra-convenção ou anti-convenção, na natureza facto e valor coincidem em absoluto e por isso ela é sempre original. De acordo com este autor, esta pseudo-naturalidade da arte liberta a arte de constrangimentos “inaturais”, ou seja, a história e a política para Foster. Por conseguinte, este modelo de liberdade da arte, ainda hoje vivenciada por algumas franjas no contexto plural da arte, encerra-se num movimento maior de fim da ideologia e da dialéctica. A partir daqui, prossegue Foster, entra-se num estado de graça onde a generalidade das práticas artísticas são aceites e validadas de um modo extraordinário e uma vez que a pluralidade da arte também se alimenta do fim de formulações relativas aos sistemas de representação, modelos críticos e períodos históricos da arte, todas estas mortes são vitais para o pluralismo da arte.

À luz do que tem vindo a ser desenvolvido, este tal estado de graça criticado por Foster reinscreve uma explicação ulterior neste estudo que, finalmente, pode ser vista como simulacro do conceito de arte contemporânea, na medida em que as palavras deste autor continuam a pôr em causa o que para alguns é vislumbrado como

⁷⁵ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 15.

circunstância histórica ideal para arte, no sentido da arte poder finalmente celebrar uma espécie de liberdade absoluta, onde tudo vale mediante uma lógica de cada um por si e todos por ninguém ou, simplesmente, por algo que seja comum. Foster reage ao pluralismo da arte mediante uma crítica ao individualismo, talvez nunca tão exacerbado socialmente como no capitalismo global contemporâneo. Nomeadamente, a uma concepção da arte dominada por um subjectivismo sem qualquer estratégia crítica da sociedade, como ainda praticada, ressalva o autor, pelo surrealismo e pelo Expressionismo Abstracto — recorde-se como Álvaro Lapa (1939-2006) assinava mais que uma vez os seus quadros —, levando Foster a escrever o seguinte: «To be unaware of historical or social limits is not to be free of them; one is all the more subjected. Yet in much art today the liberation from history and society is effected by a turn to the self — as if the self were *not* informed by history, as if it were still opposed as a term to society. This is an old plaint: the turn of the individual inward, the retreat from politics to psychology».⁷⁶

Demarcando-se do chamado pós-modernismo neoconservador, uma das correntes estruturais do pós-modernismo, ademais sistematizadas por Hal Foster no texto «(Post)Modern Polemics»,⁷⁷ este autor critica o que descreve ser um falso retorno à história promovido por esta facção pós-moderna, também associada à já referida recuperação de postulados da arte e aos artistas italianos transvanguardistas — um conceito de pós-modernismo mais europeu do que norte-americano, cujo seu principal porta voz, Achille Bonito Oliva, Foster cita sucessivamente em «Against Pluralism». A análise de Foster é clara e clarividente. Após o fim da arte de vanguarda no séc. XX e de uma lógica mais dialéctica da arte que se comprometia com formas históricas da arte — ou renunciava a história da arte, tal como John Cage e o seu ideal de compor música que não fosse contaminada pela história — para assim as poder desconstruir e até romper com a tradição mediante uma nova forma de arte, ele identifica a presença de uma arte regressiva, uma espécie de arte de vanguarda recuada, que descontextualiza e reifica um conjunto de revivalismos da tradição e da história da arte, dando origem a um movimento ahistórico da arte que resulta num prazer estético como falsa consciência

⁷⁶ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 17.

⁷⁷ Ver *ibid.*, pp. 119, 137.

ou vice-versa. «This “return to history” is ahistorical for three reasons: the context of history is disregarded, its continuum is disavowed, and conflictual forms of art and modes of production are falsely resolved in pastiche. (...) To see other *periods* as mirrors of our own is to turn history into narcissism; to see other *styles* as open to our own is to turn history into a dream. But such is the dream of pluralist: he seems to sleepwalk in the museum».⁷⁸

Para este autor, a ausência de uma arte crítica dedicada a rever radicalmente as convenções de uma dada forma de arte também produz o efeito de esvaziar o presente; cabe dizer, às custas de um ecletismo cultural que uma vez mais provou não estar à altura da modernidade de uma era, quase à imagem do ecletismo oitocentista contra o qual se afirmou o movimento moderno de arquitectura e design. Foster clarifica: «The present in art has a strange form, at once full and empty, and a strange tense, a sort of neo-now moment of “arrière-avant-gardism.” Many artists borrow promiscuously from both historical and modern art. But these references rarely engage the source — let alone the present — deeply. And the typical artist *is* often “foot-loose in time, culture and metaphor”: a dilettante because he thinks that, as he entertains the past, he is beyond the exigency of the present; a dunce because he assumes a delusion; and a dangling man because historical moment — our present problematic — is lost».⁷⁹ Em relação a esta crise do tempo presente e da história, já enformada pelo fim das grandes narrativas e teoria pós-moderna, inclusive a teoria da arquitectura, este autor notou a perda do pensamento dialéctico como enfraquecimento de uma resposta filosófica mais capaz de se relacionar com uma crise cultural; muito semelhante a Claire Bishop que se encontra comprometida com o pensamento dialéctico ao defender a sua contra-proposta de uma contemporaneidade dialéctica e museologia radical em 2013, pondo em causa o conceito do presentismo como interpretação dominante do contemporâneo e da arte na contemporaneidade. Por outro lado, se o pós-modernismo neoconservador provocou no seu tempo um esvaziamento do presente, esse movimento não só se constituiu enquanto rejeição de uma arte radical, oposta à tal arte regressiva inscrita

⁷⁸ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, pp. 16, 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

nessa corrente de pós-modernismo, como também da própria radicalidade através da arte.⁸⁰

Uma ideia da arte baseada numa espécie de vanguarda recuada que só soube trabalhar em função de retornos e referências, considera Foster, no lugar das transgressões utópicas e anarquistas da arte de vanguarda do séc. XX,⁸¹ sob a ordem do revivalismo da grande história da arte, contornando muitas vezes o coração da herança modernista, arrastando consigo o culto das disciplinas artísticas mais tradicionais e velhos mitos associados à figura do artista e à obra de arte, tal como a genialidade da autoria, o *métier* da prática artística e a criação da obra-prima — aspectos da arte totalmente implodidos pela arte Conceptual, de resto, ainda sua contemporânea — que, na realidade, retraíram a potencialidade de fazer nascer do tempo presente as suas próprias imaginações políticas, como chama o artista conceptual Luis Camnitzer, e forças históricas mais progressistas. Se é verdade que, hoje em dia, a arte contemporânea — pelo contrário — se estrutura através do legado da neovanguarda e, com efeito, pode ser vista como igualmente enredada num ciclo de referências e retornos, onde o *déjà vu* e *déjà fait* aparecem como pré-condição da arte contemporânea (o tal embaraço da arte contemporânea descrito por António Pinto Ribeiro ou como a arte contemporânea deixou de ser contemporânea por Leonel Moura, ambos em 2016),⁸² para Hal Foster o pluralismo tende a remover da arte, da cultura e da sociedade as reivindicações suscitadas pela crítica e pelo espírito inconformista da mudança. Por conseguinte, este autor defende que uma polémica contra o pluralismo não apela a verdades antigas, antes apela à invenção de novas verdades ou, mais precisamente, a reinventar verdades antigas radicalmente, tal como pensa em «Against Pluralism».⁸³ «If this is not done, these old truths simply return, debased or disguised (as the general conservatism of present culture makes clear). Many modernist premises are now eroded. The impulse toward autonomy, the desire for pure presence in art, the concept of negative commitment (...) — these and other tenets must

⁸⁰ Ver Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 30.

⁸¹ Ver *ibid.*, p. 23.

⁸² Ver Moura, Leonel, *Como a Arte Contemporânea Deixou de Ser Contemporânea*, Jornal Público, 24.03.2016, p. 46 e Pinto Ribeiro, António, *O Embaraço da Arte Contemporânea*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 21.10. 2016, p. 31.

⁸³ Ver Foster, Hal, *op. cit.*, p. 26 e p. 31.

be rethought or rejected. But the need for critical art, the desire for radical change — are these premises invalid too? Are we quite sure that such avant-garde motives are obsolete? Granted, the logic of the avant garde often did seem foreclosed. But pluralism answers with a foreclosure — an indifference — of its own, one that absorbs radical art no less than it entertains regressive art. This, then, is the crucial issue that faces both art and criticism today: how to retain (or restore) a radicality to art without a new foreclosure or dogmatism. Such foreclosure, it is now clear, can come of a postmodern “return to history” no less than of a modern “reductionism”». ⁸⁴

À luz de Arthur C. Danto e Hal Foster, a condição da arte no contemporâneo é plural, na medida em que ainda é um conceito em aberto; cabe dizer, hoje em dia mais do que nunca devido ao contexto do contemporâneo global. No entanto, querer definir a arte contemporânea não parece ser compatível com o pluralismo relativista mais ou menos instituído no sistema da arte que acaba por derivar num movimento de homogeneização das modalidades da arte, uma vez abraçado o princípio de equivalência geral intrínseco à pluralidade consentida da arte. Com efeito, a arte contemporânea contesta essa noção de pluralidade da arte, apesar de defender a vida plural da arte numa sociedade livre e democrática. Outra posição não seria de esperar de uma ética da arte sustentada pelo devir da arte mais progressista da história recente, em particular, pela radicalidade estética da arte, e da própria arte, desde a modernidade até aos dias de hoje. Neste sentido, a pluralidade da arte não deve ser vista enquanto anátema da arte contemporânea, mas talvez o pluralismo da arte o possa ser... O que importa salientar é que o conceito de arte contemporânea se configura como um *mise en abyme* da arte no contemporâneo. Ou seja, a arte contemporânea — entendida no seu verdadeiro conceito, isto é, enquanto noção fechada no universo da pluralidade da arte — funciona como um enquadramento dentro do enquadramento maior da arte no contemporâneo. Daí alguns dos equívocos e ilusões sobre o significado do conceito de arte contemporânea.

⁸⁴ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, pp. 31, 32.

Como se viu, questionar a pluralidade da arte implica discutir um dilema crucial inerente à filosofia deste tema, nomeadamente as consequências de ordem política e social quando se critica e, no limite, se julga suprimir a ideia de pluralidade numa sociedade livre e democrática. Em Arthur C. Danto essa questão não se coloca com a mesma veemência como em Hal Foster. Não obstante, revelou-se ser bastante paradoxal entender que Danto — um dos autores mais associados ao conformismo da pluralidade da arte — no fim de contas também esteve interessado num conceito de arte mais fechado, tal como defendido neste estudo sobre a arte contemporânea. Porém, neste autor, esse conceito é desenvolvido à luz de um pensamento essencialista da arte que não descola de uma epistemologia do modernismo. Mais precisamente, na forma como procurou definir o ser universal da arte, na base de propriedades comuns das obras de arte ao longo da história, denota algum ar baudelairiano, no sentido de procurar extrair o eterno do transitório, sendo que a «modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade (*sic*) da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável».⁸⁵

No caso de Hal Foster o que se distingue é uma atitude mais combativa em relação ao pluralismo da arte. Uma vez que Foster sai em defesa de uma práxis da arte mais crítica e radical durante uma era de intensa expansão neoliberal na sociedade capitalista, proporcionada pelas políticas de governos conservadores que, a título de exemplo, alteraram a ordem social vigente nos Estados Unidos da América com a desregulação do New Deal. Apesar de reconhecer que o pluralismo não deixa de promover o antagonismo, para este autor o pluralismo acaba por desvirtuar o papel do conflito numa sociedade pluralista: «Pluralism is precisely this state of others among others, and it leads not to a sharpened awareness of difference (social, sexual, artistic, etc.) but to a stagnant condition of indiscrimination — not to resistance but to retrenchment».⁸⁶ Como tal, Foster não hesita em considerar que o pluralismo na arte «signals a form of tolerance that does not threaten the status quo».⁸⁷ Por outro lado, Foster encontra-se consciente das implicações políticas e sociais resultantes de uma

⁸⁵ Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna* (1863), trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993, p. 21.

⁸⁶ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 31.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

crítica à pluralidade e escreve que «the idea of pluralism in art is often conflated with the idea of pluralism in society. Somehow, to be an advocate of pluralism is to be democratic — is to resist the dominance of any one faction (nation, class or style). But this is no more true than the converse: that to be a critic of pluralism is to be authoritarian».⁸⁸ Ora questionar o pluralismo da arte não se faz acompanhar necessariamente por uma crítica da sociedade plural, nem se confunde com visões políticas de ordem totalitária e autocrática. Antes se defende a importância do princípio da pluralidade na construção de uma sociedade livre e democrática, enquanto condição do antagonismo político e do pensamento, em particular, na experiência da alteridade. De facto, a pluralidade está intimamente relacionada com valores fundadores da democracia, tais como a liberdade, igualdade e fraternidade.

No âmbito da pluralidade pela pluralidade da arte, a arte contemporânea reivindica que os argumentos de diferenciação estética, artística e política dos programas de arte em causa não sejam absorvidos em nome de um relativismo quase gratuito da arte, inspirado pelo presentismo e pela pós-história. Nem a arte contemporânea se encontra perdida na heteronomia da arte, nem enquanto conceito se deixa seduzir pela fantasia de uma *tabula rasa* da história. A arte contemporânea conhece o lugar que ocupa no curso da história, em especial o legado da neovanguarda como momento fundador do seu conceito. Por conseguinte, a arte contemporânea reclama por mais critério, discriminação positiva e nivelamento da arte no contemporâneo, por oposição ao estado amorfo e fragmentado da arte na contemporaneidade, justificado pelo simulacro da arte “contemporânea” no tempo da pluralidade tardia da arte.

⁸⁸ Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 30.

3. A Arte Contemporânea enquanto Discursividade

Em «Arte Portuguesa no Século XX, Uma História Crítica», o professor Bernardo Pinto de Almeida cita uma passagem, traduzida na língua portuguesa, do livro «In the Flow» (2016), do crítico de arte Boris Groys — um autor cuja originalidade costuma ser referida por tal professor. Num tom introdutório ao último capítulo «Fim de um Século ou Fim de Um Ciclo?», e com o intuito de problematizar sobre o tema do contemporâneo, Pinto de Almeida dá a ler que «a nossa era contemporânea parece ser diferente de todas as demais historicamente conhecidas, pelo menos num aspecto. Nunca, antes, a humanidade esteve tão interessada na sua própria contemporaneidade. A Idade Média estava interessada na eternidade, a Renascença estava interessada no passado, a modernidade estava interessada no futuro. A nossa época está interessada primeiramente em si mesma. A rápida proliferação de museus de arte contemporânea por todo o mundo é apenas um — mas muito óbvio — sintoma deste interesse profundamente afiado no aqui e agora. Ao mesmo tempo, é também um sintoma de um sentimento alargado de que não conhecemos a nossa própria contemporaneidade (...) Estamos sobretudo surpreendidos pelo nosso próprio tempo que, ao mesmo tempo, nos parece de algum modo cheio de estranheza e bizarria».⁸⁹ Tal como se pode constatar, algumas das ideias que têm sido desenvolvidas ao longo das últimas páginas fazem-se ouvir neste pequeno excerto do livro de Groys. Em particular, a vertigem do contemporâneo pelo presentismo e o seu modelo de compreensão criticado por Claire Bishop, mas também reconhecido por Peter Osborne enquanto dimensão mais imediata ou mesmo urgente do contemporâneo — «flat presentism of the immediately contemporary», como diz.⁹⁰ Para aquela autora, o contemporâneo dialético foi distinguido como modelo alternativo ao presentismo e, como conceito, designa sempre um método, ao invés de representar uma época sob o signo de uma narrativa histórico-

⁸⁹ Pinto de Almeida, Bernardo, *Arte Portuguesa no Século XX, Uma História Crítica*, Matosinhos, Cardume Editores, 2016, p. 437.

⁹⁰ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 47.

cultural da contemporaneidade. Por outro lado, o facto de Groys pensar o contemporâneo nos termos de uma época, não deixa de levantar algum pó acumulado sobre o consenso relativamente generalizado da impossibilidade de interpretar esse período da história segundo essa categoria; por outras palavras, poder delimitar o contemporâneo global e assim conseguir retratar historicamente uma actualidade que tem cada vez mais dificuldade em se convocar como realidade e se dizer como experiência.⁹¹ Todavia, a ideia da época contemporânea estar, acima de tudo, interessada em si mesma, por comparação a épocas históricas mais voltadas para o passado ou para o futuro, e nela se manifestar um desconforto e surpresa com o seu próprio tempo, também explica a dimensão predominantemente sincrónica de uma época, inclusive nomeada por um termo — o contemporâneo — que denota algum esgotamento e suspensão da própria temporalidade. Por isso se deve apurar em que medida a filosofia da história compreende o contemporâneo.

Mas, porventura, se a originalidade de Boris Groys se revelasse outra vez, tal novidade ainda ficaria indexada ao depoimento que a arte contemporânea tem a sua origem na vanguarda artística do início do séc. XX, ao contrário da neovanguarda — tal como defendido neste estudo. Esclarece este autor: «O comércio da arte faz, de facto, parte do comércio global. Mas, para lá do seu valor comercial, as obras de arte têm um valor simbólico que tem a ver com a sua capacidade de serem transculturais, universais. A arte contemporânea tem a sua origem na vanguarda artística do início do século XX. Nessa altura, os artistas da vanguarda rejeitaram as suas tradições nacionais, romperam com as suas identidades culturais e tentaram criar uma cultura nova, universalista e global. Este projecto de universalização e globalização ainda está activo e não pode ser reduzido ao mercado da arte. No contexto da arte, há muitas iniciativas que têm um carácter político — Estados, cidades e regiões querem apresentar-se, dar-se uma imagem. É essa a origem de todas as bienais, «Documentas», «Manifestas», etc. (...) De facto, hoje em dia, a cena internacional da arte é mais universalista do que qualquer

⁹¹ Ver Cruz, Teresa, «Posfácio», in Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna* (1863), trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993, p. 63.

outra parte da cultura contemporânea, porque a arte depende menos das línguas nacionais. É um motivo real para a circulação global da arte».⁹²

Um depoimento onde fica por esclarecer o conceito de arte contemporânea de Groys, à luz do mesmo significado que tem vindo a ser atribuído neste estudo, com o mesmo grau de reconhecimento e assertividade; tal e qual Peter Osborne também reclama quando explica: «Not all art that is recently produced, or would call itself or be called by others 'contemporary', can be understood to be contemporary in an art-critically significant sense. 'Contemporary' is, at base, a critical and therefore a selective concept: it promotes and it excludes».⁹³ Não obstante, tal como Arthur Danto, Boris Groys também demonstrou interesse por uma presumível universalidade da arte. Mas ao contrário de uma hipotética natureza da arte baseada na identificação de propriedades intemporais e comuns às obras de arte, como Danto argumenta a favor de um conceito fechado da arte sob a condição da pluralidade da arte; Groys constrói a sua tese sobre a universalidade da arte contemporânea através de pressupostos linguísticos, apesar de valorizar a dimensão transcultural das obras de arte. É verdade que os circuitos internacionais da arte hoje em dia referidos por este autor são definidores da arte contemporânea, no sentido de poderem legitimar um território e ajudarem a difundir uma linguagem, acima de tudo uma linguagem. Eis, então, um aspecto crucial para se definir a arte contemporânea, pois a arte contemporânea é, antes de mais, uma linguagem da arte. E uma linguagem que se diferencia das demais linguagens da arte, como se viu, na era na pluralidade tardia da arte. Neste âmbito, a consciência de FJP não podia ser mais lúcida. Por um lado, demarca a arte contemporânea de duas características mais tradicionais da arte, a formalista e a estética; por outro, situa a práxis da arte contemporânea para além da manualidade (deskilling), ou seja, fora do domínio técnico-formal e da autoria virtuosa do artista, a título de exemplo, mais de acordo com uma lógica de apropriação radical inaugurada através do processo de

⁹² Groys, Boris, «Boris Groys» (entrevista por António Guerreiro), in Guerreiro, António (ed.), *Electra*, nº 1, Lisboa, Fundação EDP, Março 2018, p. 18.

⁹³ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 2.

nomeação duchampiano — reprodutiva, como diz, ao referir o crítico literário e filósofo norte-americano, Fredric Jameson (1934-2024).⁹⁴

Se o contexto global da arte contemporânea e seus circuitos internacionais se constituem enquanto normatividade da arte contemporânea, também a academia e o museu, nesses contextos inseridos, se mostram de igual modo no mundo contemporâneo. Por isso se torna muito pertinente revelar o trabalho de uma artista dedicada ao fenómeno da institucionalização da arte contemporânea. Não há dúvida que é especialmente motivante que a universidade portuguesa integre o programa da arte Conceptual e das neovanguardas — em si mesmo, uma práxis da arte com consequências irreversíveis no ensino artístico, como já foi dito. Contudo, todo e qualquer processo de “academização” da arte contemporânea resulta, invariavelmente, num movimento de territorialização da arte, isto é, na sua normatividade. Daí a importância de continuar a questionar este contexto da arte em Portugal e no estrangeiro, na medida de novos cânones que, enfim, ainda se possam instituir... Uma preocupação que se associa — tal como já anunciado — ao trabalho da Crítica Institucional desenvolvida pela artista espanhola Cristina Garrido, nascida em 1986. Uma vez que se dedica a uma meta-criação artística que exhibe as características de um autêntico estilo internacional da arte contemporânea,⁹⁵ analisando os mecanismos de legitimação e promoção da arte, assim como a valorização comercial das obras de arte e sua circulação. Recorrendo à prática do arquivo, tais pressupostos críticos podem ser confirmados nas seguintes obras desta artista — «*They are these or they may be others*»

⁹⁴ Ver entrevista FJP, p. 95 e p. 100.

⁹⁵ Uma expressão que remete para o movimento moderno de arquitectura Estilo Internacional. Como se viu, Boris Groys identifica na arte contemporânea a vantagem de ser mais transcultural que as outras artes, uma vez que depende menos das línguas nacionais. Não obstante, importa lembrar que o texto é um médium muito recorrente na arte contemporânea, justamente por influência directa da neovanguarda que manifestou interesse pela “impureza” da textualidade, por oposição ao legado da autonomia estética modernista. Com efeito, as línguas também podem dissuadir a suposta universalidade da arte contemporânea. Por outro lado, essa aspiração à universalidade da cultura moderna, protagonizada historicamente pelo Estilo Internacional, deixou de estar vinculada à arquitectura pós-moderna. Uma viragem que Hal Foster também criticou em «Against Pluralism», fazendo nota do ressurgimento de sentimentos locais e formas arcaicas promovidas pelo pós-modernismo neoconservador, em especial, na seguinte observação: «For if old myths of the artist as genius and old modes of artistic production were to be restored, it was more than likely that old images of national identity would follow» — Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 31.

de 2014/2015 e «#JWIITMTESDSA? (*Just what is it that makes today`s exhibitions so different, so appealing?*)» de 2015.

Um dos mais importantes discursos da arte contemporânea pode ser captado através da academia, isto é, através dos programas de ensino e discursos curatoriais de exposições realizadas pela universidade. Em face disso, um exemplo muito satisfatório do ensino da arte contemporânea na academia portuguesa, contexto relativamente recente, são as aulas da Prof.^a Dr.^a Gabriela Vaz Pinheiro (FBAUP), mais precisamente, nos projectos desenvolvidos através de propostas de trabalho de earthworks. Uma tipologia da arte originária da neovanguarda e profundamente enraizada com o seu projecto histórico de renovação da obra de arte. Um earthwork é representado pelo conceito de campo expandido da arte e, enquanto tal, compreendeu a saída do dito Minimalismo do espaço real da arquitectura para a grande escala da paisagem norte americana. Na FBAUP, as produções de earthworks nunca passarão da sua fase de maquete, sendo que essa metodologia de trabalho será adoptada seguramente pelos artistas formados se algum dia vierem a construir um earthwork na escala real. O que aqui se procura demonstrar é como a arte contemporânea também se ensina no seu domínio prático, justamente porque é uma linguagem e uma prática da arte que se diferencia das restantes práticas da arte, principalmente da tradição de belas artes e das artes aplicadas (artes supostamente menores). Apesar de se acompanhar a opinião de FJP quando defende que não acredita na estrutura de pensamento que identifica a prática artística como um saber fazer,⁹⁶ a arte contemporânea não deixa de ser um modo de fazer arte de uma certa maneira, em detrimento de outra. Daí a questão colocada a FJP sobre a necessidade do ensino de uma práxis do ready-made duchampiano. Sendo assim, importa referir o testemunho do proeminente artista conceptual John Baldessari (1931-2020) que avisou os pares para a possibilidade de se fazer arte com reproduções de imagens fotográficas, isto é, com imagens na era da sua reprodutibilidade técnica. Um artista californiano que, não por acaso, destruiu o seu trabalho pré-conceptualista, tornando ainda mais declarado o seu statement: *I will not make any more boring art*, 1971. Para além de reactivações históricas da assemblage cubista, assim como da colagem, ready-made e paródia dadaísta, é muito curioso

⁹⁶ Ver entrevista FJP, p. 101.

perceber que, tão fundamental na arte Conceptual como Baldessari, Cildo Meireles, artista carioca presente numa exposição colectiva internacional marcante na história da arte Conceptual — «Information», Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, 1970, uma das primeiras investigações sobre arte Conceptual em contexto de museu —, preserva uma experiência de construção mais comum num artista tipicamente de estúdio e oficina, geralmente mais dedicado ao saber fazer e aos métiers tradicionais da arte.

Entre a academia e o museu, o museu pode ser um canal ainda mais relevante na discursividade da arte contemporânea, em particular os museus de arte contemporânea. Estas instituições museológicas têm um poder de legitimação efectivo da arte contemporânea que é exercido, à partida, sobre a definição de arte contemporânea. As comunidades esperam destas instituições uma representação da arte contemporânea — o público destes museus assume a condição de ser espectador de arte contemporânea e, por princípio institucional, passa a cultivar uma noção que, no limite, à partida não sabia interpretar. O que significa dizer que um museu de arte contemporânea desempenha uma função normativa da arte contemporânea através de um papel socialmente reconhecido. Nessa qualidade influencia a percepção pública da arte contemporânea e inscreve culturalmente essa categoria da arte numa sociedade.

Também instituições tão especializadas como um museu de arte contemporânea se encontram vulneráveis aos dois ismos que desafiam a arte contemporânea — o presentismo e o pluralismo da arte. Para Claire Bishop trata-se de questionar, afinal, o que é contemporâneo nos museus de arte contemporânea? Uma dúvida assumida por Bishop no sub-título do livro «Radical Museology» e que se propõe esclarecer com a tese da contemporaneidade dialéctica, mais concretamente, na análise da prática museológica de três instituições adoptadas por Bishop como estudos de caso: «Time Machines: The Van Abbemuseum» em Eindhoven (Países Baixos), «Archive of the Commons: The Reina Sofía» em Madrid (Espanha) e «Repetitions: MSUM Ljubljana» em Ljubljana (Eslovênia). Defende a autora: «Each of these institutions has hung its collection to suggest a provocative rethinking of contemporary art in terms of a specific relationship to history, driven by a sense of present-day social and political urgencies,

and marked by particular national traumas: colonial guilt and the Franco era (Madrid), Islamophobia and the failure of social democracy (Eindhoven), the Balkan Wars and the end of socialism (Ljubljana). Driven by clear political commitments, these institutions stand apart from the presentist model of the contemporary art museum in which market interests influence what is displayed. These institutions elaborate a dialectical contemporaneity both as a museological practice and an art-historical method».⁹⁷ Por sua vez, Boris Groys ao interpretar a proliferação de museus de arte contemporânea no mundo actual enquanto sintoma de uma época que está interessada primordialmente em si mesma, ao mesmo tempo que se encontra perplexa consigo mesma, torna inevitável a remissão do contemporâneo para o modelo do presentismo e para o seu culto ensimesmado do presente pelo presente.⁹⁸ A forma como Groys identificou no contemporâneo um interesse declarado pelo aqui e agora, à imagem do que foi anteriormente observado por Helen Molesworth quando justificou a opção dos museus de arte contemporânea pelo project room e a própria bienal com o argumento de mostrarem o what's new now, levanta a questão de se conhecer a atemporalidade resultante dessa experiência do aqui e agora. Quer dizer, uma espécie de contemporâneo zen onde o flow state of mind experimentado tanto na meditação, como no transe ou condução de um veículo, fosse agora alimentado por mais uma prática extrema de se poder ocupar o momento presente por inteiro.

Por outro lado, essa tal presentness excessiva, isto é, estar híper-presente no contemporâneo, sistematicamente reflectida por Peter Osborne como principal causa da rejeição do futuro na contemporaneidade, acaba por esvaziar a promessa da arte contemporânea, já anteriormente referida, na medida em que tal condição do contemporâneo pode hipotecar a mediação política da arte. Acerca desta matéria Osborne não podia ser mais claro: «The concept of the contemporary involves a disavowal — a disavowal of its own futural, anticipatory or speculative basis — to the extent to which it projects into existence an *actual* total conjunction of times. This is a

⁹⁷ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 27.

⁹⁸ Uma tendência também verificada por alguns historiadores que distinguem na cultura contemporânea uma vertigem pelo tempo presente como se ele fosse a origem de tudo, ignorando a estrutura de pensamento de um historiador que, segundo Jules Isaac (1877-1963), está acostumado a considerar o problema em toda a extensão da sua duração e não apenas no instante actual, passageiro e efémero.

disavowal of the futurity of the present by its very presentness; essentially, it is a disavowal of politics».⁹⁹ Todavia, Boris Groys também admitiu ver no aumento exponencial de museus de arte contemporânea um meio de auto-conhecimento da época actual, uma vez que a rápida proliferação desses museus, tal como afirmou, é sintoma de um sentimento alargado de que não se conhece a própria contemporaneidade e por ela se vive sobretudo surpreendido. Sem questionar o papel cultural muito louvável que Groys reserva aos museus de arte contemporânea, no sentido de tentarem esclarecer o que, eventualmente, ainda não possui distância suficiente para ser devidamente apreendido; nem desejar reduzir a discussão sobre arte contemporânea ao mercado da arte e respectivas encruzilhadas da economia e finança global, no mundo actual são conhecidas razões de ordem política e económica, de resto também referidas por este autor, que não podem ser retiradas da equação. Por outras palavras, motivações que podem ser tão ou mais importantes do que a museologia da arte contemporânea e desígnio cultural de uma época, no caso de Groys, um projecto de universalização e globalização da arte, pois tais componentes podem estar inclusive de tal modo interligados que não se conseguem dissociar um do outro, uma vez captada a influência dessas motivações no discurso da arte contemporânea nos museus hoje em dia. As formas de financiamento destes museus, a independência das direcções artísticas, para além dos seus próprios conteúdos, mais a visão política e cultural das administrações dos museus, que nunca se devem sobrepor às direcções artísticas e serviços educativos destas instituições, servem como base de alguns princípios gerais que podem salvaguardar a autonomia destes museus em sociedades cada vez mais conduzidas pelo propósito das indústrias culturais. Porque não é assim tão fácil separar a arte da sociedade, a política da cultura e as instituições da economia, não raras as vezes o discurso institucional da arte contemporânea pode se encontrar perdido enquanto falsa consciência do seu conceito, ou seja, sob a condição da pluralidade pela pluralidade da arte no contemporâneo — tal como amplamente ensaiado para trás — e sob efeito do float free tão estimado na gestão mais mercantil dos museus de arte contemporânea. Por conseguinte, se é verdade que as instituições ou eventos de arte

⁹⁹ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 23.

contemporânea fazem parte de uma estratégia de políticas culturais com a intenção de criar uma imagem, como diz Groys, cabe acrescentar, uma imagem que geralmente se projecta para sustentar a marca de um país, cidade, localidade, região, importa questionar o posicionamento crítico dessa imagem no regime do espectáculo quase generalizado das imagens na sociedade capitalista contemporânea. Numa frase, interessa saber se o «espectáculo é o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem»¹⁰⁰ dos museus de arte contemporânea.

Muito atento à conjuntura social e económica da arte contemporânea mostra-se FJP ao explicar a influência do poder financeiro sobre os circuitos institucionais da arte contemporânea, nomeadamente o museu que deve ser decolonizado «para todos os artistas que merecem um espaço limpo de ambiguidades e cumplicidades que lhes permita trabalhar libertos dessa suspeição constante».¹⁰¹ É de notar que este autor ainda identifica no poder financeiro uma cumplicidade especial entre os restantes poderes instituídos que também se encontram por detrás do universo da arte contemporânea, no sentido de justificar um nível de legitimação maior da arte contemporânea relativamente às outras modalidades da arte; sendo levado a concluir, a partir de outras camadas que procurou trazer para a sua análise, que a lucidez e o distanciamento crítico são as duas palavras-chave para os artistas na contemporaneidade.¹⁰²

No entanto, a arte contemporânea não deve ser menorizada enquanto sub-produto cultural do capitalismo financeiro e, tão pouco, ser reduzida ao estatuto de uma arte de “regime”. Aqui importa recuperar as dúvidas de um autor muito politizado como Hal Foster que em plena crise histórica do capitalismo financeiro global — a crise do sub-prime desencadeada a partir do Verão de 2007 — apontava para a necessidade de se investigar de forma mais específica as razões por detrás do presumível *laissez-faire* da arte no contemporâneo, mencionando: «Is this floating-free real or imagined? A merely local perception? A simple effect of the end-of-grand-narratives? If it is real, how can we

¹⁰⁰ Debord, Guy, *A Sociedade do Espectáculo* (1967), trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991, p. 23.

¹⁰¹ Entrevista FJP, p. 96.

¹⁰² Ver entrevista FJP, p. 96 e p. 106.

specify some of its principal causes, that is, beyond general reference to “the market” and “globalization”? Or is it indeed a direct outcome of a neoliberal economy, one that, moreover, is now in crisis?».¹⁰³ Eis uma série de perguntas lançadas por Foster, de elevada potencialidade crítica, que levam a considerar, por um lado, a relação de causalidade entre o pluralismo da arte e o modelo neoliberal da economia capitalista contemporânea, para além das consequências da condição pós-moderna e da era pós-comunista, a partir da queda do muro de Berlim; por outro, admitir que se a discussão política da arte contemporânea se constitui como importante argumento de reflexão neste estudo, porém ele não se limita a procurar definir a arte contemporânea através de um único aspecto ou conteúdo crítico. Com efeito, antes se sugere a análise de alguns títulos da colecção «Documents of Contemporary Art», co-publicado pela Whitechapel, em Londres, e The MIT Press, em Cambridge, Massachusetts, para se interiorizar um discurso institucional sobre arte contemporânea, cujo contributo ajude a clarificar algumas ideias, no lugar de se procurar as melhores referências sobre arte contemporânea nos rankings do mercado da arte global ou nacional.¹⁰⁴ Neste sentido, para se perceber o que é a arte contemporânea deve-se prestar atenção aos seguintes títulos dessa colecção, entre outros: The Archive, 2006; Participation, 2006; The Cinematic, 2007; The Everyday, 2008; Appropriation, 2009; Situation, 2009; Utopias, 2009; Chance, 2010; Failure, 2010; Sound, 2011; Education, 2011; The Studio, 2012; Dance, 2012; Documentary, 2013; Time, 2013; Exhibition, 2014; Sexuality, 2014; Systems, 2015; Ethics, 2015; Materiality, 2015; Moving Image, 2015; Information, 2016; Boredom, 2017; Work, 2017; Destruction, 2017; Practice, 2018; Activism, 2023; Walking, 2024.

O programa museológico e direcção artística dos museus de arte contemporânea são fundamentais na construção do discurso da arte contemporânea, cuja programação,

¹⁰³ Foster, Hal, *October*, nº130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 3.

¹⁰⁴ Um objecto de análise amorfo e desordenado com total falta de acesso a conteúdo teórico e científico que somente pode oferecer uma lista de nomes de artistas inevitavelmente formadas pela lei da oferta e da procura, onde o “top” pode estar longe de significar “brutal”, para além da evidência de nunca circunscrever, por princípio, o que é a arte contemporânea. Pelo contrário, os rankings do mercado da arte geralmente confundem e desorientam a inteligibilidade deste conceito, em vez de esclarecer e clarificar quem por eles espera ser guiado.

actividades e discurso curatorial podem centrar ou desvirtuar o conhecimento da arte contemporânea. Na sociedade existem casos onde o desígnio de um museu de arte contemporânea parece ser efectivamente cumprido e realizado no lugar de outros museus mais permeáveis ao pluralismo da arte no contemporâneo. Na realidade, essas instituições coexistem com outros projectos museológicos que não seguem a mesma linha de orientação teórica e crítica, apesar de se dedicarem supostamente à “arte contemporânea”. Uma vez mais FJP revela um grau de penetração aconselhado na análise deste tema, mais concretamente ao expor a ambiguidade semântica em torno do significado de contemporâneo no conceito de arte contemporânea. Veja-se como: «Nunca me esqueço de um néon que vi em Berlim, no Museu de Arte Antiga e que diz: toda a arte na sua época é contemporânea. Ou, pelos piores motivos, a apropriação de uma pedra datada de 1910 na fachada do Museu do Chiado e que se refere a este como Museu de Arte Contemporânea... naquele ano de 1910. O que agora verificamos é a apropriação desta designação como legitimadora para mostrar obras coetâneas e não aquelas para que o Museu foi originariamente construído».¹⁰⁵ Talvez no último exemplo dado por este autor se acentue mais o uso meramente cronológico e historiográfico desse conceito, mediante a necessidade de, outrora, um museu se situar na sua própria época — instituições que tradicionalmente se encontram viradas para o passado, dando conta da história, e não para abraçar o tempo presente. Em todo o caso, importa acrescentar ao testemunho de FJP a presença numa das entradas do Museu do Chiado (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado) em Lisboa, antes da sua última remodelação, de um conjunto de esculturas de estatuária com plintos que já feriam a cultura da arte moderna, quanto mais de arte contemporânea.

Uma das boas práticas curatoriais que representam a arte contemporânea, nos museus de arte contemporânea, são as exposições geralmente retrospectivas e com carácter ontológico dos artistas da neovanguarda, alguns deles ainda vivos e a trabalhar, apesar de estarem a morrer sucessivamente ao longo dos últimos anos. Apesar deste tipo de representação mais epocal através de narrativas histórico-culturais, porventura demasiado historicistas, lineares e cronológicas, poder não agradar a Claire Bishop e ao seu conceito de museologia radical baseado no método alternativo da

¹⁰⁵ Entrevista FJP, p. 96.

contemporaneidade dialéctica, o interesse de um museu de arte contemporânea pela proto-história da neovanguarda é um excelente sinal de uma boa prática museológica da arte contemporânea que procura nesse contexto de vanguarda artística do séc. XX o ponto de partida para encaminhar a sua investigação e programação com artistas de gerações posteriores até aos dias de hoje. Uma evidência que Johanna Burton não pôde ignorar sendo levada a admitir que o contemporâneo é, de facto, multigeracional, uma vez que alguns dos artistas de arte contemporânea mais importantes também são alguns dos artistas históricos mais importantes; tais como, diz Burton, Joan Jonas, Yvonne Rainer, Mary Kelly, Sherrie Levine, entre outros.¹⁰⁶ E tudo isto porque a chave para identificar a arte contemporânea encontra-se justamente na interpretação histórica da neovanguarda ser o momento fundador da arte contemporânea. Eis uma importante motivação científica, numa perspectiva de trabalho curatorial, mediante o qual os artistas da geração da neovanguarda se encontram, hoje em dia, a concluir as suas carreiras com um interesse crítico reforçado por parte dos museus de arte contemporânea. Neste âmbito, importa ainda indicar que artistas muito consagrados na história da arte da segunda metade do séc. XX, depois da neovanguarda, artistas genericamente alinhados com o movimento pós-moderno neoconservador, promotores do retorno das disciplinas históricas da arte, tais como a pintura e a escultura, não estão a receber a mesma inscrição institucional no que respeita ao conhecimento da arte contemporânea. De facto, artistas como Julian Schnabel, Francesco Clemente, Miquel Barceló, Georg Baselitz, Richard Deacon, entre outros, não conseguem oferecer conteúdo discursivo para uma narrativa museológica da arte contemporânea. Na verdade, estes artistas voltaram atrás para reposicionar a arte lá onde a neovanguarda escolheu reinventar a arte de modo irreversível aos olhos da época. Por isso mesmo, não se sugere a presença das obras destes artistas nos museus de arte contemporânea, pois tal representaria uma leitura equivocada do sentido da história.

Nem todas as direcções artísticas dos museus de arte contemporânea se adequam às exigências da práxis museológica da arte contemporânea. É segundo esta preocupação que agora se sugerem três exemplos práticos de contextos institucionais que trabalharam ou continuam a trabalhar uma discursividade da arte contemporânea com

¹⁰⁶ Ver Burton, Johanna, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 24.

assinalável consistência e regularidade ao longo do tempo: Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal — até à saída de João Fernandes como director artístico (curador que ainda inaugurou neste museu trabalho já preparado e agendado antes de abandonar oficialmente o cargo); Museo Universitario Arte Contemporáneo, Cidade do México, México; e, Instituto Inhotim - Museu de Arte Contemporânea, Brumadinho MG, Brasil.

Para uma melhor compreensão do discurso institucional da arte contemporânea também interessa conhecer, mesmo que parcialmente, a geneologia dessa categoria da arte e sua progressiva institucionalização — uma tarefa que obriga a revisitar pontualmente o conceito de contemporâneo. Tanto Hal Foster como Peter Osborne mencionam o facto da arte contemporânea não ser nova e tão pouco desconhecida no vocabulário da arte. Tal como referido anteriormente, para Foster a novidade encontra-se na noção de que as práticas contemporâneas da arte, na sua heterogeneidade, parecem fluir livremente de qualquer tipo de determinação histórica, definição conceptual e juízo crítico. Para Osborne, por seu turno, a novidade histórica reside na própria ideia da contemporaneidade enquanto condição,¹⁰⁷ uma vez que a estrutura dessa categoria sofreu uma mudança significativa nos últimos anos — neste autor visto através de uma conjunção disjuntiva de múltiplas temporalidades e enfatizado na ortografia de con-temporaneidade, ou seja, uma unidade disjuntiva de tempos presentes. Em 2009, no âmbito de uma suposta falta de critério da arte no contemporâneo, Foster já dava nota da crescente institucionalização dessa categoria da arte, alegando que a arte contemporânea «has become an institutional object in its own right: in the academic world there are professorships and programs, and in the museum world departments and institutions, all devoted to the subject».¹⁰⁸

Como se sabe, a categoria de arte “contemporânea” foi adoptada depois da segunda guerra mundial como termo de periodização em relação ao modernismo, em nome da actualidade de um presente, mais dinâmico e modernizado do que outrora, e de uma arte mais actual produzida por artistas vivos e de uma geração mais nova, tendo

¹⁰⁷ «In fact, the very idea of contemporaneity as a *condition* is historically new» — Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 18.

¹⁰⁸ Foster, Hal, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009, p. 3.

condenado gradualmente o moderno para o passado. Apesar de Osborne criticar o uso historicista desta categoria, mais comum na história da arte, uma vez que se interessa por evitar o esvaziamento político e social do seu significado e manter o foco sobre o seu complexo temporal-existencial, este autor explica sucintamente: «Perhaps it was the collective sense of survival in the aftermath of a war that had opened up social experience beyond national frontiers that produced in Europe the association of a new historical period with the temporal quality of the shared present itself. The immediate postwar years saw new uses of 'contemporary' in English to denote both a specific style of design ('contemporary design') and the artistic present more generally ('contemporary arts'), in their differences from the preceding period. This is the source of that sense of up-to-dateness with which the term remains predominantly identified in popular usage».¹⁰⁹ Num contexto histórico de reconstrução, trauma e reorganização geopolítica do mundo, depois de esse grande ideal moderno do progresso ter sido anulado pelo conflito armado mais devastador da história da humanidade, pelo Holocausto e pelos bombardeamentos atômicos no Japão, a categoria do contemporâneo ajudou a recentrar o sentido da história mediante uma temporalidade mais estendida do presente — com mais esperança: renascido das cinzas, ruínas e cicatrizes —, sob a condição de um novo normal, uma vez reconquistada a paz que virá a ser mantida posteriormente pela guerra-fria, e com a promessa de desenvolvimento social e económico baseado em políticas sociais-democratas. É neste sentido que Osborne associa com inteligência o significado do termo contemporâneo em meados do séc. XX com o período histórico do Renascimento, como diz, «emerged as a self-designating periodizing term after 1945, of a quasi-epochal kind (much like 'Renaissance' self-designated its present as a new beginning)»;¹¹⁰ um depoimento que também ajuda a clarificar a percepção meramente cronológica do conceito de arte “contemporânea”, ainda hoje cultivada por uma semântica de um presente mais

¹⁰⁹ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, pp. 15, 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

imediatos, às vezes apenas como marca de uma suposta actualidade, mais próxima do discurso da arte na contemporaneidade à luz da noção de presentismo.¹¹¹

Durante a segunda guerra mundial, um dos artistas do alto modernismo norte-americano, também conhecido por modernismo tardio, e endereçado historicamente com o Expressionismo Abstracto da Escola de Nova Iorque, Ad Reinhardt (1913-1967) — um dos irascíveis contemplados na fotografia não oficial deste grupo publicado na revista *Life* em 1951 —,¹¹² reivindicou a categoria de arte “contemporânea” como meio de demarcação do legado histórico do modernismo europeu (em particular, Paris), trabalhado no MoMA por Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), um historiador de arte e curador norte-americano ainda decisivo por ter levado Moscovo para esse lado do Atlântico. Como Claire Bishop relata: «Back in 1940, an artists’ manifesto, designed by Ad Reinhardt, queried MoMA’s ability to show the present rather than merely exhibit the past, asking “How Modern is the Museum of Modern Art?” Artists picketed the museum and demanded more exhibitions of contemporary US art, rather than endless shows of early twentieth-century European painters and sculptors».¹¹³ Para além de se identificar uma referência que pode ter influenciado o sub-título do livro «*Radical Museology*», «What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?», a passagem desta autora britânica ajuda a evidenciar como a categoria de arte “contemporânea” foi escolhida para diferenciar a arte produzida por uma nova vaga de artistas logo após a segunda guerra mundial, no entanto sem ainda possuir uma densidade crítica que, enquanto conceito, pudesse vigorar efectivamente como oposição ao modernismo. Uma consequência que também se manifestou no princípio da institucionalização dessa categoria, na medida em que uma tal desvinculação do moderno, supostamente implícita nessa noção de arte “contemporânea”, não dominou a consciência histórica

¹¹¹ Neste caso importa ressaltar que um artista contemporâneo com vontade de se actualizar pode cair num profundo equívoco por adoptar a tecnologia digital com a finalidade de se tornar um artista de arte contemporânea.

¹¹² Uma publicação surgida de uma polémica histórica que reuniu este grupo de artistas numa posição conjunta assumida publicamente durante um boicote ao júri de uma exposição organizada no Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, em Maio de 1950, como forma de protesto contra a hostilidade desta instituição em relação à arte do tipo avançada, na época representada e reivindicada por estes artistas.

¹¹³ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p.12.

dos circuitos institucionais da arte,¹¹⁴ até porque os projectos conceptuais dos seus directores ainda se encontravam demasiado associados à herança modernista — caso do Institute of Contemporary Arts (ICA), Londres, que só começou a virar essa página a partir de 1951 quando Dorothy Morland (1906-1999), por sinal uma mulher, assumiu o cargo de direcção desta instituição. Não obstante, a inauguração do ICA,¹¹⁵ em 1946, assinala uma das primeiras inscrições institucionais da categoria de arte “contemporânea”, uma matéria sobre o qual Bishop ainda acrescenta: «In the post-war period, institutions tended to favor the term ‘contemporary art’ as a substitute for ‘modern’: the Institute of Contemporary Arts in London was founded in 1947 (*sic*), opting to show temporary exhibitions rather than building up a permanent collection, as did many similarly titled venues. In these examples, once again, the ‘contemporary’ refers less to style or period than to an assertion of the present. By contrast, the Institute of Modern Art in Boston was renamed the Institute of Contemporary Arts in 1948 as a way to distance itself from MoMA’s vanguard internationalism; it turned to the more capacious category of the ‘contemporary’ to legitimate a regionalist, commercial, and conservative agenda».¹¹⁶

Por outro lado, a categoria de arte “contemporânea” foi objecto de renovado interesse, inclusive enquanto termo de periodização na óptica de Peter Osborne, justamente depois de ter sido preterida pelo conceito de arte moderna. Ou seja, em meados do séc. XX o termo contemporâneo «first acquired a historical meaning in the aftermath of the Second World War, in the context of art and (especially) design,

¹¹⁴ Ver Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p.16.

¹¹⁵ Uma instituição onde se desenrolaram alguns dos capítulos mais importantes na história da arte do séc. XX, de facto comprometidos com a formação da arte contemporânea, tal como o nascimento da Pop arte que ocorreu em Inglaterra antes de ser celebrada em grande escala pelos Estados Unidos de América. Um conteúdo crítico cuja relevância merece ser preenchido pelo seguinte: «The transformation of ‘advanced’ art’s identification with a radically different future — associated in Britain largely with surrealism — into an identification with a more extended present exchanged the anticipation of an ‘end of art’ (the famous avant-garde dissolution of art into life) for a focus on interactions between the arts, and popular and technologically advanced arts, like cinema, architecture and advertising in particular. This was characteristic of the work of the Independent Group at the ICA (1952-55), for example, culminating in the *This Is Tomorrow* exhibition at the Whitechapel in 1956» — *Loc. cit.*

¹¹⁶ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 12 e p. 15.

through its use to denote a new periodization in contrast to 'the modern'. (The phrase *l'art contemporain* was in use in Paris at the time of the First World War, but without specific conceptual intent.) In fact, in the 1950s and 1960s, it still acted mainly as a qualification of (rather than a decisive immanent counter to) a more extended sense of the modern: the contemporary was the most recent modern, but a modern with a moderated, less ruptural futurity than that associated with the avant-garde». ¹¹⁷ Tais afirmações de Osborne levam a considerar algumas questões de grande relevância na discursividade da arte contemporânea. Em primeiro lugar, o termo contemporâneo faz parte do espaço crítico da arte justamente desde o modernismo e, segundo Matei Calinescu (1934-2009), pelo menos desde a modernidade. Diz este crítico literário e professor de origem romena, em meados dos anos setenta do séc. XX: «Baudelaire era indubitavelmente atraído pela falta de neutralidade de “moderno” como uma noção, que algumas vezes ele podia usar pejorativamente, outra vezes positivamente, e que ele foi capaz finalmente de encastrar no molde mais abrangente e altamente original de *modernité*. Desse modo, ser “moderno”, tornou-se a norma central de uma estética que poderá ser descrita como uma dialéctica da temporalidade (dependendo das noções de permanência e impermanência) aplicada às artes. Mas Baudelaire não estabeleceu uma distinção precisa entre “moderno” e “contemporâneo”. Quando foi usada esta distinção pela primeira vez? Nós somos incapazes de fixar uma data, mas parece razoável assumir que “moderno” e “contemporâneo” não eram sentidos como sendo crucialmente diferentes antes do início do século XX, quando o movimento que apelidamos Modernismo se tinha tornado plenamente autoconsciente». ¹¹⁸ «Em suma, a *Querelle des anciens et des modernes* foi substituída por uma polémica entre os modernos e os contemporâneos». ¹¹⁹ Em segundo lugar, Osborne ajuda a entender como a leitura da história que estipulou a pós-modernidade como um novo capítulo da narrativa social e cultural do séc. XX foi efectuada de forma retroactiva — de facto, os testemunhos daqueles que viveram o período histórico das neovanguardas não confirmam essa auto-consciência histórica, ao ponto de poderem garantir que se reconheciam enquanto pós-

¹¹⁷ Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 18.

¹¹⁸ Calinescu, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade* (1987), trad. Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega, 1999, p. 84.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

modernos, à imagem daqueles que se declararam modernos e não antigos como na época da modernidade. No fundo, trata-se de saber se durante o período histórico das neovanguardas, isto é, a partir do que se iniciou na década de cinquenta até ao final da década de setenta do séc. XX, saber se já havia uma auto-consciência histórica pós-moderna, no lugar de ainda se reconhecer no curso da história a práxis social e política de uma grande narrativa onde colectivamente ainda se pudessem inscrever algumas das mais decisivas categorias do devir moderno, entre outras, secularização, progresso, revolução, emancipação e universalidade.¹²⁰ O caso português reserva a evidência histórica de se reconhecer que o país só retomou a rota da modernidade a partir de 25 de Abril de 1974 para, de seguida, se tornar supostamente pós-moderno, sensivelmente meia década depois da revolução dos cravos ter reconquistado a democracia e a liberdade, após quase meio século de ditadura militar, fascista e de extrema-direita. Uma constatação que ajuda a perceber a recepção muito favorável que o pós-modernismo neoconservador teve em Portugal no contexto de uma sociedade necessariamente mais conservadora, onde uma nova burguesia floresceu disposta a colecionar obras de arte, de acordo com valores mais tradicionais da arte e da cultura; mais precisamente na década de oitenta e nos anos vindouros do século XX em que a arte voltou à galeria, depois de se ter retirado parcialmente do projecto político de emancipação social ocorrido principalmente nas décadas de sessenta e setenta, mas hoje reincidente na arte contemporânea, tal como na práxis artística do activismo político nos museu de arte contemporânea.

Sendo assim, as categorias de contemporâneo e arte contemporânea viram-se envolvidas numa última controvérsia antes de suplantarem as categorias de moderno e pós-moderno. Quer dizer, depois do dito contemporâneo ter sido substituído pelas categorias da modernidade e do modernismo e a tipologia de arte “contemporânea” ser recuperada após a segunda-guerra mundial com o objectivo de demarcar a arte e a cultura da herança modernista, por último, essas categorias acabaram por ser substituídas pelos títulos de pós-modernidade e arte pós-moderna, noções agora

¹²⁰ Duas referências bibliográficas aqui se propõem como marco de sinalização de uma progressiva tomada de consciência da era pós-moderna. As publicações dos livros: «Learning from Las Vegas» de Robert Venturi (1925-2018), Denise Scott Brown e Steven Izenour (1940-2001), em 1972, e «La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir» de Jean-François Lyotard (1924-1998), em 1979.

culturalmente adoptadas com relativa consensualidade enquanto termos de periodização histórica entre 1945 a 1989. Neste sentido, a discursividade da arte contemporânea ficará mais pobre nos dias de hoje — num mundo onde essa categoria se reafirma de forma irredutível pela quarta década consecutiva — no caso de não serem incluídas as seguintes palavras informadas de Peter Osborne: «By the mid-1980s, postmodernism had become the periodizing term of choice to mark the distance from a now-historical modernism, a distance that had previously been registered by the presentness of the contemporary. For some historicists, like Fredric Jameson, this seemed to imply that the postmodern was ‘post-contemporary’. Fortunately, the term did not stick. In fact it has only been in the last ten years, with the decisive discrediting of postmodernism as a coherent critical concept, that ‘contemporary’ has begun to emerge into the critical daylight from beneath its commonplace function as a label denoting what is current or up to date».¹²¹ Por fim, Osborne ainda clarifica que foi exactamente nesta conjuntura mais recente que o contemporâneo se separou da categoria de moderno enquanto conceito de periodização histórica da arte, com a criação de uma nova sub-disciplina especializada: a história da arte contemporânea.¹²²

Para além da corrente-principal na história da arte do séc. XX se organizar tematicamente em função de duas datas fundamentais na historicidade da arte nesse século, 1945 e 1989, que marcam, respectivamente, o fim do modernismo e início do pós-modernismo, assim como o início da arte “contemporânea” e fim do pós-modernismo, a noção de arte contemporânea, afinal, sempre esteve envolvida na discussão da teoria e crítica da arte nos períodos que antecederam a arte “contemporânea” nessa linha do tempo. Um conhecimento mais detalhado do conceito de arte contemporânea também mostra como efectivamente ao longo da história da arte, desde a modernidade aos dias de hoje, se encontra registada a descontinuidade dessa categoria, à luz de uma narrativa não-linear da arte contemporânea. Mesmo se

¹²¹ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 17.

¹²² Ver Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 18.

alguns dos autores destacados neste estudo têm vindo a demonstrar um afastamento conceptual em relação aos termos mais historicistas de período e estilo, nomeadamente, Claire Bishop e Peter Osborne, a análise crítica em desenvolvimento será agora direccionada para o tema da periodização da arte contemporânea com o objectivo de se construir uma narrativa histórica desta categoria da arte.

Segundo Osborne, existem pelo menos três discursos históricos que adoptam a arte contemporânea como termo de periodização, no interior de um agenciamento discursivo mais historicista dessa categoria e que funcionam como registo de um movimento histórico contínuo do presente; como diz, «three competing periodizations of contemporary art, three overlapping genealogies or historical strata, three differently extended senses of the present, within the wider time-span of Western modern art. Each is constructed from the standpoint of the rupture of a particular historical event, and each privileges a particular geopolitical terrain».¹²³ Um autor que introduz as seguintes passagens por este estudo consideradas imprescindíveis para uma discursividade da arte contemporânea verdadeiramente consciente desse conceito: «The distinction between modern and contemporary was first stabilized after 1945 not in Western art history, but in Eastern Europe, as part of the Soviet reaction against the categories of modernity and modernism. For Georg Lukács, for example, in the 1950s, socialist realism was ‘contemporary realism’, since the actuality of socialism defined the historical present».¹²⁴ Sobre este contexto social e político da arte tão marcante e revolucionário da vida colectiva moderna que acabou por se tornar numa das maiores experiências do totalitarismo político do século passado,¹²⁵ Matei Calinescu corrobora esta mesma tese de periodização da arte “contemporânea” e ainda acrescenta que «a distinção entre “moderno” e “contemporâneo” foi muito popular no criticismo soviético e no Leste Europeu após a Segunda Guerra Mundial. Toda a discussão acerca da

¹²³ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 17.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁵ Durante o qual os artistas resitiram à doutrina oficial do Realismo Socialista e perseguição dos regimes comunistas à arte dita burguesa, como no caso do grupo de acções colectivas (Kollektivnye deistviya) que, na segunda metade da década de setenta do séc. XX, descobriu nos espaços naturais mais isolados uma forma de escapar à censura política para puder concretizar uma arte à imagem das neovanguardas “ocidentais”, mais precisamente através da desmaterialização do objecto artístico e da arte como acção.

“contemporaneidade” (dentro da estrutura teórica do realismo socialista, do qual é uma parte constitutiva) é um meio de rejeitar os conceitos ideologicamente perigosos de “Modernidade” e “Modernismo”, ambos considerados aspectos da decadência burguesa». ¹²⁶

Peter Osborne prossegue com a segunda periodização da arte contemporânea, depois de ter elencado uma primeira periodização marcadamente de carácter geopolítico. Diz Osborne que «the second periodization focuses more tightly, in its framing terms, on developments immanent to artistic practices and their art-institutional recognition. This is a periodization that conceives contemporary art as beginning some time in the early 1960s, in that ontological break with prevailing object-based and medium-specific neo-avant-garde practices carried out by a range of new types of work, of which performance, minimalism and conceptual art appear, retrospectively, as the most decisive. From this point of view, contemporary art *is* post-conceptual art. The ‘event’ marking this rupture is not an empirical, punctually datable one, but rather ‘the Sixties’ itself — that complex conjunction of social, political and cultural radicalisms that swept through not just North America and Western Europe, but whole swathes of the globe — from South America to South-East Asia. Politically, it is often conveniently epitomized in the figure of ‘1968’, although its artistically decisive manifestations were earlier in the decade. This was also the decade of an initial internationalization of contemporary art *within* its largely North American and residually European hegemonic frame. Japanese and South American artists, in particular, were incorporated into an internationalizing US hegemony». ¹²⁷

Por último, este autor apresenta uma terceira periodização: «The third main periodization of contemporary art one finds in current art-critical discourse is more immediate: ‘art after 1989’ — symbolically, the breaching of the Berlin Wall. With respect to the Cold War, 1989 is the dialectical counterpart to 1945. After 1989, the Cold War is finally over. But with respect to world politics, 1989 is the dialectical counterpart

¹²⁶ Calinescu, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade* (1987), trad. Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega, 1999, p. 88.

¹²⁷ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, pp. 19, 20.

to 1917 (the Russian Revolution). If 1917-89 is a meaningful 'period' in world history (the epoch of historical communism) the argument goes, then surely 'contemporary (*sic*) art should now be redefined as art after 1989? Politically, '1989' signifies the end of historical communism (or 'actually existing socialism'), the dissolution of independent Left political cultures, and the decisive victory of neo-liberal globalization of capital — incorporating the current engine of the world economy, capitalism in China. This corresponds artistically to three convergent features of institutionally validated art since the 1980s: the apparent closure of the historical horizon of the avant-garde; a qualitative deepening of the integration of autonomous art into the culture industry; and a globalization and transnationalization of the biennale as an exhibition form».¹²⁸

De acordo com a interpretação da arte contemporânea defendida neste estudo, somente a segunda periodização subescreve a categoria de arte contemporânea que se considera válida e verdadeiramente consistente tanto do ponto vista histórico como crítico. Contudo, as restantes teses são merecedoras de alguns comentários que justifiquem a razão de serem descartadas na questão de saber o que é a arte contemporânea. Pode-se afirmar sobre a primeira periodização que ela se auto-exclui de uma narrativa da arte contemporânea. Apesar da importância da leitura de Boris Groys ver no Realismo Socialista a continuidade histórica do projecto de uma arte total iniciada com o Construtivismo durante a revolução bolchevique em 1917,¹²⁹ o Realismo Socialista representa um profundo retrocesso nas aspirações libertárias da arte moderna, no sentido de ter cristalizado um movimento de vanguarda cultural numa arte absolutamente académica de cânone anti-modernista; salvo as excepções onde alguma inspiração da forma moderna — também revolucionada pela arte russa e soviética aproximadamente até 1924 — ainda se fazer sentir numa morfologia extremamente conservadora da arte, à imagem de um processo político revolucionário burocratizado, ditatorial e do culto da personalidade. De facto, essa periodização da arte “contemporânea” diz respeito a um contexto social e político que já não existe e não oferece uma gramática da arte contemporânea que seja efectivamente constitutiva do

¹²⁸ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, pp. 20, 21.

¹²⁹ Ver Groys, Boris, «Boris Groys» (entrevista por António Guerreiro), in Guerreiro, António (ed.), *Electra*, nº 1, Lisboa, Fundação EDP, Março 2018, pp. 16, 17.

devir da arte moderna e contemporânea, independentemente do terreno geopolítico pisado, não obstante o paradoxo de se contemplar no Realismo Socialista a Forma extremamente conservadora de um Conteúdo radicalmente progressista — de resto, um programa estético-artístico que esteve na origem da criação do conceito adorniano da forma ser conteúdo e vice-versa. Num mundo que se tornou fundamentalmente pós-comunista, onde decorre a formação de uma nova ordem mundial envolvendo uma grande potência comuna-capitalista, em si mesmo uma criação pós-moderna, a interpretação da categoria de arte “contemporânea” nessa tese de periodização resulta de um entendimento ainda demasiado cronológico dessa categoria, mas acima de tudo de uma reacção e preconceito ideológico face a uma arte cultivada num modelo de sociedade arqui-rival e historicamente inimiga de uma enorme potência que dividia o mundo ainda bipolar. Numa frase, este conceito de arte “contemporânea” manifesta uma falsa consciência da realidade e não deve ser assimilado como referência conceptual no discurso da arte contemporânea.

Quanto ao terceiro exemplo de periodização apresentado por Peter Osborne, ele remete para um discurso da arte “contemporânea” que tem vindo a ser sistematicamente criticado e rebatido neste estudo. Entre outros argumentos críticos, igualmente plausíveis, trata-se de uma tese fundamentada de acordo com o pluralismo da arte e o presentismo como modelo de uma contemporaneidade sob a condição da ordem neoliberal dominante e pós-histórica. Todavia, é nesta periodização que se inaugura o terceiro desafio da arte contemporânea, a seguir aos dois ismos anteriormente elencados (presentismo e pluralismo): o contemporâneo global. Neste sentido, ela contra-argumenta a tese da segunda periodização sob uma lógica de um campo horizontal de produção artística, onde diversas modernidades contemporâneas num mundo pós-colonial — apesar da existência de dinâmicas neocoloniais — concorrem umas com as outras no contexto de um espaço global da arte e da cultura que necessariamente descentra o conceito de arte contemporânea euro-atlântica, mais a sua ocorrência histórica na Austrália e no Japão.

Não se pense que a origem da determinação histórica da arte contemporânea se baseia exclusivamente em razões de ordem política. É com relativa frequência que se

encontra na sociedade actual o espírito que alimenta uma indefinição histórica e conceptual da arte contemporânea através de pessoas situadas em campos políticos opostos, a título de exemplo, desde a extrema-esquerda ao centro-direita. Porém, o que nelas se traduz, invariavelmente, é o culto de uma prática da arte mais tradicional, nesse sentido, mais conservadora do que aqueles que assumem convictamente a ruptura ontológica da arte das neovanguardas como momento fundador e insubstituível da arte contemporânea somente revertido por um regresso à ordem, de facto protagonizado historicamente pelo pós-modernismo neoconservador. Casos paradoxais existem de alguns artistas de arte contemporânea, como a brasileira Mira Schendel (1919-1988), em que o plano da transcendência e espiritualidade religiosa se materializa através de uma linguagem da arte cuja prática artística de neovanguarda, logo, de arte contemporânea, por princípio matricial — veja-se a negação da transcendência por parte do dito Minimalismo — deveria enformar uma cultura irrepreensivelmente mais progressista, situada no plano da imanência e de uma materialidade intelectual; ou seja, igualmente espiritual mas disruptiva mediante outra ordem de grandeza do infinitamente maior. Uma das qualidades científicas de um filósofo como Peter Osborne reside no facto dele construir um *corpus* teórico que se estrutura e desenvolve a partir de referências da práxis artística como a arte vanguarda do séc. XX, em particular, as neovanguardas e arte contemporânea, ao contrário de um filósofo tão libertário como Gilles Deleuze (1925-1995) que se dedicou à pintura de Francis Bacon (1909-1992), apesar de ter sido contemporâneo da radicalidade libertária das neovanguardas.

Para se compreender as implicações mais decisivas da neovanguarda na arte contemporânea torna-se pertinente sistematizar algumas das suas principais características, nomeadamente no período dito pós-minimalismo, sendo que o salto qualitativo da arte no final da década de sessenta já estava a ser trabalhado na década anterior e desde o tempo das vanguardas históricas. Nesse âmbito, a passagem de um texto institucional do curador espanhol Vicente Todolí expõe de modo exemplar um legado tão fértil na arte contemporânea, para além de se referir a uma exposição histórica em Portugal que foi absolutamente crucial no desenvolvimento da arte contemporânea portuguesa: «A realização da exposição “Perspectiva: Alternativa Zero” permite ao projecto de programação e colecção do Museu de Arte Contemporânea da

Fundação de Serralves confrontar-se com um dos seus objectivos essenciais: criar as condições para uma reflexão sobre o período que se inicia simbolicamente em 1968, mas que se refere concretamente aos acontecimentos socioculturais da segunda metade da década de 60 na qual, a par da consagração da arte Pop, se assiste ao lançamento das bases da desmaterialização da obra de arte, a um cruzamento dos géneros formais, ao uso do filme, da fotografia e do texto como suportes de projectos conceptuais, a uma pesquisa das relações entre arte e vida que acompanham a agitação de novas ideias políticas e sociais, assim como a uma ruptura do conceito da pintura enquanto suporte definido pela sua moldura e à utilização de novos materiais, sejam eles materiais pobres, reciclados a partir de outros pré-existentes ou então materiais sofisticados tecnologicamente». ¹³⁰

Tanto a objectualidade, enquanto condição da obra de arte, como o ideal da originalidade da autoria do artista foram das críticas mais conhecidas que a arte Conceptual dirigiu à tradição artística. Desde sempre implicadas com o imaginário da arte Conceptual, as categorias da objecthood e da authorship são, por conseguinte, fundamentais na práxis artística da arte contemporânea instruída no paradigma da arte Conceptual, por outras palavras, arte não-objectual. Perante o que se designa por a última grande ruptura na história da arte, em todos aqueles que constituem o sistema da arte cabe tomar uma posição crítica, como artista, espectador, professor, investigador, crítico, jornalista, editor, curador, director, galerista, coleccionador, cada um deve saber se está com ou sem a arte Conceptual? A resposta a esta questão obriga que todos estes agentes culturais assumam um espaço crítico que necessariamente os posiciona em face da evolução da arte durante a segunda metade do séc. XX. Mais concretamente, em relação ao movimento cultural que promoveu a recuperação de postulados da arte e consequente reposição de uma ordem na práxis artística que, no essencial, se opôs historicamente ao legado da desmaterialização do objecto artístico, onde a arte Conceptual ou não-objectual se inscreve. Na verdade, dois caminhos da arte foram contraditórios numa época de pós-vanguarda. De um lado, a oposição ao projecto radical da arte de vanguarda do séc. XX que encontrou na dialéctica do retorno um

¹³⁰ Todolí, Vicente, «Perspectiva e Prospecção de um Museu», in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997, p. 11.

princípio de renovação da arte; de outro, a oposição ao regresso à ordem onde o *status quo* se afirmou. Pelo contrário, esta última corrente parece ter reconhecido a necessidade histórica de continuar conciliado com o projecto radical da arte de vanguarda do seu próprio século e não reconheceu a necessidade de recuperar a autoridade de uma tradição da arte perdida a partir da ruptura da modernidade. Assim se formaram algumas das ideias que inscrevem duas alas rivais do movimento pós-moderno na história da cultura contemporânea e onde resulta o antagonismo reflectido por Fredric Jameson nos seguintes termos: «Then as now “neoconservative postmodernism” was the more familiar of the two. Defined mostly in terms of style, it reacted against modernism, which it reduced to abstract appearance alone — to the glass-and-steel International Style in architecture, to abstract painting in art, and to linguistic experimentation in fiction. It then countered this modernism with a return to ornament in architecture, to figuration in art, and to narrative in fiction. Neoconservative postmodernism justified these returns in terms of a heroic recovery not only of artistic individuality in opposition to the supposed anonymity of mass culture, but also of historical memory in opposition to the supposed amnesia of modernist culture. “Poststructuralist postmodernism”, on the other hand, questioned both the originality of the artist and the authority of the tradition. Moreover, rather than a return to representation, this postmodernism advanced a critique of representation, in which representation was held to construct reality more than to copy it, to subject us to stereotypes more than to reveal the truth about us».¹³¹

Sendo assim, o retorno à representação e à obra-prima, tal como o regresso da *technè* e recuperação das disciplinas históricas da arte, onde a escultura conheceu renovado interesse, ocuparam um lugar de destaque num debate que opôs duas práticas da arte antagónicas. De acordo com alguns dos mais relevantes conteúdos que temos vindo a analisar sobre o tema da arte contemporânea, a renovação medial da arte no séc. XX e, com efeito, o papel que o corpo passou a ocupar na prática da arte hoje em dia, leva a concluir que visitar o pós-modernismo neoconservador muito dificilmente

¹³¹ Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, pp. 596, 597.

oferece uma resposta capaz de se alinhar com o ser da arte implícito ao activismo político na arte contemporânea. Mais importa salientar, no que respeita ao tema do corpo, que os artistas pós-modernistas neoconservadores voltaram a mostrá-lo outra vez inteligível no regime estético da arte, a partir do momento em que o corpo se deu novamente às formas da sua representação, ao invés da tendência para a presença do corpo na práxis da arte como acção, onde continua a ser entendido como agente de transformação social e política da sociedade. Também aqui, no binómio que conjuga as categorias da representação e apresentação, se compreende um dilema que opõe a dissolução da práxis da arte na vida — só compreendido pelo movimento de arte e vida — com o domínio da estética ou com a radicalidade da arte mas de ordem estética. Assim se revelam diferenças estruturais na captação do conteúdo político da arte entre a experiência do corpo aliada a práticas colaborativas, relacionais e participativas, no âmbito da desmaterialização do objecto artístico, e o corpo como forma representada dada ao espectador enquanto contemplação estética e juízo de gosto.

Por tudo isto, cabe dizer que expandir e juntar foram entre as qualidades da práxis artística do séc. XX aquelas que resultaram num outro devir da arte. De facto, uma renovação medial inscrita na história da arte enquanto selo desse século. O que torna pouco razoável a necessidade de repor a tradição das disciplinas históricas da arte no decorrer desse mesmo século, por outras palavras, promover o triunfo da pintura, sem esquecer a escultura, no lugar da práxis da arte em campo expandido — um conceito agora interpretado no sentido lato deste termo. Não se trata de perseguir os géneros históricos da arte, nem de atribuir um cariz ideológico ao médium na práxis artística (uma questão que mereceria ser revista e criticada com maior disponibilidade). Não se deve esquecer que pintar é amar de novo, nas palavras de Henry Miller (1891-1980) citadas por Álvaro Lapa no quadro «Caderno de Henry Miller», 1987. Contudo, a renovação medial da arte no séc. XX é um facto histórico e em processo irreversível.¹³² Um outro paradigma que inspira os artistas a tomarem uma decisão que se traduz do seguinte modo. Em face do novo devir da arte inaugurado no séc. XX, cabe aos artistas

¹³² Portanto também se deve recordar as palavras de um artista brasileiro essencial da arte contemporânea, Hélio Oiticica (1937-1980) — a desintegração do quadro foi, na realidade, a desintegração da pintura; isto é irreversível, não há nenhuma possibilidade ou razão para voltar a pintar ou esculpir.

se definirem enquanto artistas disciplinados pelos géneros históricos da arte ou, pelo contrário, posicionarem criticamente o seu trabalho na abertura do campo da arte. Dois horizontes cuja diferença também se reflecte na tese de Fredric Jameson. Por conseguinte, a alternativa defendida pela ala pós-modernista pós-estruturalista revela uma atitude e juízo crítico que escolheu o legado mais progressista da arte do séc. XX. Aqui também reside a força do seu *ethos* quando comparada com a ala pós-modernista neoconservadora. O que significa pensar que, justamente, por o momento fundador da arte contemporânea ser a neovanguarda é que dificilmente a tese pós-modernista pós-estruturalista perderá a legitimidade histórica de liderar a passagem da neovanguarda para a arte contemporânea. Em suma, estes três períodos da práxis artística testemunham uma afinidade crítica suficiente para se constituírem numa sequência narrativa da história da arte contemporânea: neovanguarda, pós-modernismo pós-estruturalista e arte contemporânea.

A definição conceptual da arte contemporânea decorre presumivelmente da determinação histórica da arte contemporânea. Ou seja, assumir a neovanguarda enquanto momento fundador da arte contemporânea pressupõe incorporar a sua ruptura ontológica e epistemológica de forma positiva, no sentido de acomodar os seus novos paradigmas, em vez de desencadear um processo de reacção e rejeição de ordem contra-revolucionária como o pós-modernismo neoconservador ainda hoje continua a celebrar geralmente inspirado pelo idealismo de “salvar” a arte. Neste sentido, importa acrescentar que mesmo quando o legado da neovanguarda é assimilado pela prática da arte mais conservadora, esta tradição habitualmente acaba por disciplinar e, supostamente, corrigir o desvio da arte, iniciando um movimento regressivo da arte onde essa herança histórica — a neovanguarda — se reconhece em processo de perda. Ora, um pensador como Peter Osborne não alimenta o culto da indefinição da arte contemporânea, nem nenhuma noção de relativismo conceptual, de pluralismo ou retrocesso da arte. Para Osborne a definição de arte contemporânea reside muito concretamente no conceito que argumenta a favor de uma condição pós-conceptual,

numa frase: a arte contemporânea é pós-conceptual.¹³³ No entanto, este juízo crítico fundamental para se saber o que é a arte contemporânea não significa dizer que a arte contemporânea seja contra a arte Conceptual, como por vezes a interpretação do prefixo pós costuma ser entendido. Muito pelo contrário, este autor esclarece que «postconceptual art stands to conceptual art not as postmodern art was thought to stand to modern art, but rather as poststructuralism may be taken to stand to structuralism: namely, as its philosophical comprehension and the elaboration of its consequences. In Hegelian terms, postconceptual art is the “truth” of conceptual art».¹³⁴ Por outro lado, Osborne ainda clarifica que «postconceptual art is not a traditional art-historical or art-critical concept at the level of medium, aesthetic form, style or movement. It denotes an art premised on the complex historical experience and critical legacy of conceptual art, broadly construed in such a way as to register the fundamental mutation of the ontology of the artwork carried by that legacy».¹³⁵

Assim sendo, este autor declara a sua vontade de circunscrever a sua noção de arte pós-conceptual sobretudo no território da filosofia, ao invés de assumir uma definição de arte contemporânea mais disponível para ser completamente interpretada pela teoria e crítica da arte, em particular pela história da arte. Este mesmo princípio não pode ser assumido neste estudo, porque a análise nele desenvolvida embora se interesse por reflectir o tema da arte contemporânea a partir dos contributos da filosofia e da filosofia da arte, mas sempre com uma visão mais integral e igualmente essencial dessas outras disciplinas que também se dedicam ao conhecimento da arte. Desse modo, agora se demonstra que apesar da definição de arte contemporânea defendida neste estudo compreender a condição pós-conceptual de Osborne, sob a qualidade de um agenciamento crítico imprescindível na contemporaneidade, no Museu e o Activismo Político na Arte Contemporânea, a definição de arte contemporânea defendida antes se baseia no argumento da neovanguarda, precisamente como período da história da arte do séc. XX, se apresentar enquanto

¹³³ Para leitura mais detalhada desta matéria consultar do mesmo autor, «Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art», pp. 46, 51; e, «The Postconceptual Condition: Critical Essays», pp. 20, 23.

¹³⁴ Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 22.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

referência histórica mais recente e definidora da arte contemporânea. Por conseguinte, a neovanguarda tem vindo a ser considerada enquanto momento fundador da arte contemporânea, onde o legado da arte Conceptual se inscreve juntamente com outros movimentos da arte e da cultura desse período, entre outros, o neo-dadaísmo, Gutai e Fluxus; o proto Pop, Minimalismo e Conceptual, por exemplo, em Independent Group, Frank Stella (1936-2024) — apesar deste autor se demarcar da objectualidade literalista — e Yves Klein (1928-1962), respectivamente; a Internacional Situacionista, etc., antes de se considerar a série de movimentos artísticos mais celebrada da neovanguarda constituída pela arte Pop, Minimalismo e arte Conceptual.¹³⁶ Todavia, para continuar a subescrever as palavras de Osborne, a tese da neovanguarda enquanto momento fundador da arte contemporânea ainda se revê naturalmente no discurso da arte como ontologia (histórica), no lugar da discursividade da arte como estética. Segundo esse autor, existem dois géneros de discursividade que formam duas tradições da crítica da arte e, neste âmbito, a arte contemporânea «runs from philosophical Romanticism through Hegel, Duchamp, surrealism and the revolutionary Romanticism of Constructivism, to conceptual art and its consequences in what has been called the “postmedium condition”, but which I prefer to think of as the *transmedia* condition of postconceptual art. (...) And it comes in a spectrum of relations to the future, from the insistent but increasingly abstract future-orientation of modernism, as the cultural affirmation of the temporality of the new, to the flat presentism of the immediately contemporary».¹³⁷

A discursividade da arte contemporânea tem sido desenvolvida primeiro como discurso institucional e depois como narrativa histórica da arte contemporânea. Cabe

¹³⁶ Um conteúdo onde se revela com alguma graça que alguns dos artistas mais consagrados da arte Conceptual norte-americana, tais como Mel Bochner, John Baldessari, Dan Graham (1942-2022) e Bruce Nauman, entre outros, são classificados de eclectismo e pseudo-arte Conceptual em *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete)* de George Maciunas, *circa* 1973 — Ver <https://walkerart.org/collections/artworks/diagram-of-historical-development-of-fluxus-and-other-4-dimensional-aural-optic-olfactory-epithelial-and-tactile-art-forms>, p. 4/4 (consultado em 06.09.2024).

¹³⁷ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, pp. 46, 47.

agora revisitar a crítica da arte apenas de passagem depois da definição conceptual da arte contemporânea ter sido de algum modo professada. Os tópicos elencados por Hal Foster, no início expostos — a rever, determinação histórica, definição conceptual e juízo crítico —, conceberam um guião que procurou definir e saber o que é a arte contemporânea, no contexto de uma suposta dispersão teórica e crítica da arte “contemporânea”. Porém, o índice da discursividade da arte contemporânea não abordou o tema da textualidade na prática artística, quer dizer, como elemento morfológico das obras e médium da arte.¹³⁸ De facto, outra instância temática que poderia ter sido focada. Pelo contrário, a textualidade da arte contemporânea tem sido tratada no âmbito da teoria da arte, em vez de ser reflectida como apropriação da linguagem (verbal) na arte contemporânea para além da configuração exclusivamente visual por tradição instituída na arte. Reafirmar a neovanguarda como momento fundador da arte contemporânea significa dizer que também se vê estabelecida na neovanguarda a influência das vanguardas históricas; entre outros, no que respeita ao trabalho da poesia visual e sonora desde o Futurismo, passando pela assemblage cubista e Dada; na origem de uma práxis da arte da imagem e do texto cada vez mais consolidada ao longo do séc. XX, como no desenvolvimento da poesia concreta e do neoconcretismo sul-americanos, assim como o movimento Letrista de origem europeia; em cada uma destas ocorrências se apreende o tema da textualidade que se constitui como uma das mais importantes estratégias da arte Conceptual — inclusive no seu projecto de total despurificação da arte, por oposição à opticalidade advogada no alto modernismo ainda sob inspiração da autonomia estética de uma arte pura, isto é, com valores estéticos puros e auto-suficiente na sua presença. A importância de reconhecer o papel que a década de cinquenta no séc. XX protagonizou no legado da arte de neovanguarda também se adequa ao tema da textualidade da arte contemporânea, uma vez que se formou nessa década uma noção muito importante deste tema — o conceito de estética do suplemento que pode ser caracterizado a partir do exemplo histórico da proclamação “fraudulenta” trabalhada pelo próprio Yves Klein de ter inventado a pintura monocromática. Quer dizer, «at the very moment of Klein's

¹³⁸ Tal como a memorável lista de verbos de Richard Serra (1938-2024), de 1967-1968, que juntamente com «Socle du Monde», 1961, de Piero Manzoni (1933-1963) constituem para Cildo Meireles os dois casos limites da escultura.

(fraudulent) claim to have invented monochromy, he presents it already as absent, accessible only through fiction and technical reproduction. Insofar as these “paintings” constitute the first instance in which the central modernist paradigm of the monochrome (with all of its claims for presence and purity, optical and empiricist self-evidence) has been shifted to the registers of linguistic, discursive, and institutional conventions — presence displaced, that is, by a textual apparatus — they open onto what could be called an “aesthetic of the supplement”». ¹³⁹ Não obstante, importa recordar que um dos artistas mais endereçados com a textualidade da arte Conceptual, pertencente ao primeiro grupo oficial de artistas conceptuais norte-americanos, Lawrence Weiner (1942-2021), não deixou de acrescentar algum grau de complexidade ao dispositivo textual da arte Conceptual, quando declarou em 2010: «A arte não diz coisas às pessoas, mostra-lhes coisas. É isso o que faço». ¹⁴⁰

O juízo crítico da arte contemporânea surge naturalmente da determinação e definição conceptual dessa categoria da arte e não se reduz somente ao exercício da crítica da arte, embora o juízo crítico seja uma das ocupações mais exigentes da crítica de arte, uma vez que avalia obras e exposições, o trabalho de artistas, curadores, etc., para além de supostamente ampliar todos esses objectos de análise através da produção de sentido e da cultura da arte. À partida, o juízo crítico encontra-se sempre na discursividade da arte contemporânea construída em cada um dos pilares do sistema da arte, seja o museu, academia, galeria e imprensa, e pela acção dos seus diversos agentes culturais. Como se viu, a arte exige uma atitude valorativa e o juízo crítico é fundamental na recepção da arte, tal como ainda se manifesta intrinsecamente relacionado com o próprio pensamento da arte — sobretudo na práxis da arte e nos artistas. A constituição de um *corpus* teórico sobre o tema da arte contemporânea torna-se fundamental para se efectuar um juízo crítico mais apropriado que reúna as

¹³⁹ Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 437.

¹⁴⁰ Um statement de Weiner já citado na tese de mestrado de Pedro Cachapuz que se dedicou ao discurso da crítica da arte baseado numa mediação erótica da linguagem, ou seja, no plano da materialidade da linguagem. Nesse estudo foi analisado que mediante o deflagrante erótico vivido pelo sujeito estético-falante com a forma-conteúdo da obra de arte, o efeito estético na mediação linguística estimula a função poética que põe em evidência o lado palpável do signo linguístico — Ver Cachapuz, Pedro, *Arte e Comunicação, experiência da Linguagem enquanto substância*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012, p. 38.

condições necessárias para legitimar institucionalmente a arte contemporânea, de acordo com a sua própria especificidade. Neste quadro, somente uma narrativa suficientemente esclarecida acerca da arte contemporânea estabelece as referências conceptuais para o juízo crítico ser produzido em coerência com os termos da sua definição, mediante a linguagem paradoxal de um discurso acrático e independente no processo de regulação do conceito de arte contemporânea hoje em dia.

Um dos equívocos mais comuns da contemporaneidade reside no axioma da arte contemporânea ser um estilo de arte de bienal e um mero produto cultural da globalização. Como se viu, a arte contemporânea tem raízes profundas na história da arte para ser reduzida a essa condição apenas mais conveniente naqueles que, aparentemente, não percebem ou não desejam perceber o que é a arte contemporânea, nem o sentido da história do seu próprio tempo. Em plena quarta década consecutiva de afirmação da arte contemporânea no mundo, não parece errado olhar para a arte contemporânea de acordo com a seguinte perspectiva crítica. Pelo menos desde a ruptura da modernidade que o vórtice da história da arte se concentra nas forças progressistas da história que têm sistematicamente expandido a arte. Ao contrário do que o arquitecto norte-americano Frank Gehry pensou não foi o dito Minimalismo um beco sem saída para a arte, antes foi o pós-modernismo neoconservador que acabou por ser um beco sem saída para o futuro da arte. De facto, esta tendência pós-moderna foi conservadora, no lugar de ser progressista, regressiva em vez de ser avançada, retrógrada ao invés de ser libertária. Também por isso é que a narrativa histórica da arte contemporânea deve estabelecer uma relação diacrónica com esse legado da arte, acolhendo o pós-modernismo pós-estruturalista num eixo vertical de produção artística e discursividade da arte contemporânea. Assim sendo, a discursividade institucional da arte contemporânea em Portugal deveria investigar e construir exposições dos artistas pós-modernos pós-estruturalistas, nacionais e estrangeiros, enquanto passagem histórica para a arte contemporânea desde a neovanguarda — independentemente do seu valor comercial.

Ainda se acrescenta que a arte contemporânea pode ser vista como a verdadeira consciência do devir histórico da arte, uma vez que se move e fez mover as forças

progressistas da arte. Ela não representa um novo movimento de vanguarda artística, na medida em que continua a ser uma arte de pós-vanguarda como o pós-modernismo, nem se reconhece enquanto dialéctica negativa da neovanguarda. No melhor dos casos, será uma espécie de síntese dialéctica da arte de vanguarda do séc. XX, sob a condição de ser o terceiro momento gerador de um novo ciclo.

No capítulo que se encerra foi concluído que os três desafios da arte contemporânea são constituídos pelo presentismo, pluralismo da arte e o contemporâneo global. Apesar de um campo aparente de dispersão teórica e perda da autoridade discursiva, a arte contemporânea continua a ser objecto de sistematização filosófica e definição conceptual como Peter Osborne reflecte na tese de arte contemporânea por ele defendida. No geral, ainda persiste na teoria e crítica da arte alguma articulação da herança pós-modernista e do fim das grandes narrativas com as teorias da globalização. Se a queda do muro de Berlim inaugura uma nova era marcada pela hegemonia global dos Estados Unidos da América, hoje em dia cada vez mais ameaçada, a data de 1989 não inscreve a origem da arte contemporânea. Não obstante, a partir desse momento iniciou-se um processo de globalização da arte, inclusive da arte contemporânea que tinha começado por se internacionalizar depois da segunda guerra mundial. Na verdade, a globalização abriu um novo horizonte conceptual que enforma o contemporâneo e se constitui na realidade como antinomia da arte contemporânea na medida de um pensamento anti-hegemónico e decolonizador da cultura ocidental. Muito embora o processo de homogenização cultural do mundo não possa ser ignorado, a universalidade da matriz euro-atlântica da arte contemporânea tem sido legitimamente questionada pelo contemporâneo global. Por isso mesmo é que a arte contemporânea será pós-colonial ou não será.¹⁴¹ Finalmente, com o objectivo de poder clarificar esta categoria da arte, apresenta-se uma pequena lista de mulheres artistas, sistematicamente minorizadas ao longo da história da arte, inclusive no séc. XX, que representam a arte contemporânea de forma indubitável: Andrea Fraser, Bethan Huws, Katharina Grosse, Tania Bruguera e Teresa Margolles.

¹⁴¹ Uma paráfrase que remete para a expressão do escritor e ensaísta francês André Breton (1896-1966), a beleza será convulsiva ou não será.

ENTREVISTA - Prof. Dr. Fernando José Pereira

Porto, 27 de Julho de 2020 - 24 de Novembro de 2021

Pedro Cachapuz (PC): Acerca de trinta anos que se reconhece a arte contemporânea como devir da criação artística depois do pós-modernismo. Contudo, julga-se que a arte contemporânea carece de um sentido próprio disponível para esclarecer o seu conceito e a sua determinação histórica. Para quem desconhece, não és somente um artista, mas também um professor e alguém que se dedica a pensar a arte de forma desinteressada e a querer conhecê-la. Por conseguinte, a primeira pergunta que coloco é se achas necessário definir a arte contemporânea hoje em dia? E porquê?! Também gostava de te poder ouvir falar sobre a concepção de arte contemporânea que defendes...

Fernando José Pereira (FJP): «É uma pergunta aparentemente simples, mas que, para mim, é bastante complexa. Passo a explicar: antes de mais, porque a definição de contemporâneo está sob intensa discussão, sobretudo, devido à compressão acelerada dos tempos que vivemos. Diz Agamben que ser verdadeiramente contemporâneo é estar com um pé dentro e outro fora desta noção, quer dizer, estar numa posição de exterioridade em que o círculo fechado é partido e a possibilidade crítica pode aparecer. O distanciamento crítico potencia a lucidez, e sobre o contemporâneo é necessária uma lucidez que vá para lá de simples lógicas historicistas ou, pior, de rotulações genéricas. A ruptura que foi introduzida na arte do sec. XX e que Fredric Jameson qualifica como *reprodutiva* adoptou elementos distintivos que vieram, de facto, alterar o caminho seguro e auto-legitimado em que a arte estava envolvida. A ruptura é ensaiada primeiramente pela Pop, seguidamente aprofundada pelo Minimalismo e, depois, instaurada pelo advento da designada arte conceptual. Todas estas afirmam uma distância relativamente à autorreflexividade anteriormente maioritária e, sobretudo, entendem o seu posicionamento enquanto autores como diferenciado no seu papel social. Mas tudo isto se passa há sessenta anos atrás. Falemos, então, numa herança fundamental destas obras disruptivas para a nossa prática, hoje. Contudo, não sejamos ingénuos, as nossas práticas nada têm a ver com as destes artistas, por todas as razões: desde o contexto político até aos desenvolvimentos tecnológicos com que hoje nos defrontamos. Diz o filósofo espanhol Garcia Bacca que existe uma distinção entre contemporâneas e coetâneas, sendo estas últimas aquelas que convivem connosco, no nosso tempo, que fazem acto de presença no presente, enquanto as outras, aquelas que simplesmente são co-presentes connosco e nós com elas simetricamente, são

contemporâneas. Quer dizer, é correcto chamar arte contemporânea aos objectos alojados no museu e que configuram a situação de ruptura que falávamos, mas são coetâneas as obras que hoje se produzem e que fazem o nosso presente. Não quero, evidentemente, fundar nenhuma rotulação nova, apenas clarificar os equívocos que o tempo vai aprofundando neste caso. Nunca me esqueço de um néon que vi em Berlim, no Museu de Arte Antiga e que diz: toda a arte na sua época é contemporânea. Ou, pelos piores motivos, a apropriação de uma pedra datada de 1910 na fachada do Museu do Chiado e que se refere a este como Museu de Arte Contemporânea...naquele ano de 1910. O que agora verificamos é a apropriação desta designação como legitimadora para mostrar obras coetâneas e não aquelas para que o Museu foi originariamente construído. Por outro lado, o termo arte contemporânea abriu os seus horizontes para espaços que me parecem complicados de habitar debaixo da mesma designação. Aparentemente, tudo o que se produz nas práticas artísticas do nosso tempo é apelidado de contemporâneo e esse é um equívoco que se deve, também, resolver. A designada arte contemporânea é um território fechado com regras muito próprias e que, apenas, inclui no seu interior as obras que são representativas destas. Território, no entanto, elástico por inerência e que permite uma instabilidade constante das suas condições fronteiriças, muitas vezes ocupadas pela centralidade, nomeadamente quando tem necessidade de expansão. Ou seja, o universo conhecido com arte contemporânea é um género existente na pluralidade dos fazeres do nosso tempo. Não sei se é o mais importante, se é o mais popular se é o que tem mais praticantes, sei, contudo, que é aquele que tem a maior legitimação e essa situação deve-se essencialmente a dois factores que são absolutamente antagónicos: primeiro, a sua convivência íntima com os vários poderes instituídos, sobretudo, com o poder financeiro. São hoje bastante claras, devido às actividades de grupos activistas, as relações que o chamado mercado tem com as instituições e como se processam os vários graus de visibilidade. A decolonização do Museu e do território da arte contemporânea é um imperativo para todos os artistas que merecem um espaço limpo de ambiguidades e cumplicidades que lhes permita trabalhar libertos dessa suspeição constante – suspeição que, como bem sabemos no caso português, já deixou de o ser para se tornar facto nos casos que envolvem colecções de arte contemporânea em bancos cuja actividade é hoje reconhecida como fraudulenta. A título de exemplo, é,

para mim, absolutamente inaceitável que o “Novo Banco” continue a realizar e a publicitar o seu prémio nacional de fotografia...

Perante todo este universo aqui descrito e enquanto artista pertencente ao território da arte contemporânea, parto de um pressuposto resistente: o de que estou a trabalhar em condições profundamente adversas. Como tal, tratei de estabelecer as condições para manter o trabalho absolutamente independente (ao contrário do habitual, todos os que, como eu, escolheram uma qualquer profissão para manter o seu trabalho liberto da pressão económica e financeira, deveriam ser elogiados e não tomados como portadores de um estigma). Utilizar as palavras inscritas no último livro do pensador americano Hal Foster como possibilidade de trabalho: “What comes after farce? Art and Criticism in a time of debacle”, quer dizer pensar o presente como o pós-farsa, o colapso de que fala o autor. Mas pensar este como uma possibilidade carregada de positividade. Como escrevi aqui há uns anos, como “uma fractura exposta”. A partir desta hipótese, que designo pessoalmente como desanestésica, continuar a trabalhar liberto de pressões e modas numa lógica dialética de ultrapassagem da ideia de colapso como um contributo para que esse próprio colapso aconteça. Terminarei com uma outra referência que me é importante. Em tempos de instantaneidade e superficialidade, continuarei a debater-me por uma possibilidade de arte que, com ou sem apoio institucional, com ou sem apoio crítico e com o sem adesão do público, terá sempre como objectivo o entendimento politizado que só existe arte com tempo, pois só com tempo é possível reflectir. E, para mim, a arte é uma forma de reflexão.

Refere, então o autor referido T. J. Clark no seu livro “The sight of death: An experiment in Art writing”, já de 2006 (e, contudo, talvez mais actual hoje que na época da sua publicação): “Visual images that carry within them the possibility of genuine difficulty, genuine depth and resistance”. São estas as qualidades que me interessam.

Como diz o narrador no final de um dos últimos vídeos que realizei: não é pedir muito, também não será pouco. A mim basta-me.»

PC: Através de Agamben, referiste a exterioridade como uma posição que advém da própria natureza do contemporâneo. De seguida, explicaste como daí pode surgir um

distanciamento crítico enriquecedor do debate sobre a arte contemporânea. Ou seja, acabaste de abraçar um dos problemas da arte contemporânea de forma peculiar, uma vez que identificaste na condição de ser contemporâneo uma potência para a exterioridade da arte contemporânea. Como sabemos, a crítica da arte cumpre um papel insubstituível na criação dessa exterioridade e pode ajudar a arte contemporânea a superar o estado ensimesmado onde também se encontra. Como pensou António Pinto Ribeiro, uma arte que se mesmizou... Que valor ainda atribuis à práxis da crítica da arte numa época em que parece ter sido capturada por estratégias de marketing do mundo da arte?

FJP: «A crítica é uma das conquistas importantes das rupturas introduzidas na arte e constitui um dos elementos fundamentais do território designado como “arte contemporânea”. Ao manifestar o meu acordo com o que é afirmado na pergunta pretendo salientar, antes de mais, uma falta. Uma falta que fragiliza o todo. A crítica foi capturada, primeiro pela comunicação, ao ser compulsivamente afastada e substituída pelo que ficou conhecido como o jornalismo cultural e, depois, por uma espécie de marketing híbrido e cúmplice entre mercado, instituições e intervenientes activos (não todos, felizmente) que tornaram o exercício de “ajuizar” num acto de divulgação. Este reivindica para si, de forma absolutamente perversa, a condição de estar adaptado aos nossos tempos sem tempo (como sabemos a crítica, desde o seu fazer à sua leitura requer tempo, por vezes, muito tempo...tempo em demasia para este tempo comprimido). Desta feita, a crítica é apresentada como prática obsoleta. E, assim, chegamos a esta situação em que a crítica é substituída por pequenas sinopses acompanhadas de estrelas (à la Guide Bleu) e em que as obras são apresentadas como pratos comestíveis, ou não, já não com argumentos válidos mas com sucintas descrições apetitosas o suficiente para levar o público (essa abstracção medida em níveis de audiência que veio substituir o espectador) aos locais expositivos. Todo este cenário poderia fazer parte integrante do importante livro de Mario Perniola, intitulado “Contra a Comunicação” numa das partes que, de forma muito clara designa como *historietas da comunicação*.

Infelizmente é mesmo disso que se trata, historietas que ensimesmaram o *artworld* e que afirmam a sua força avassaladora, não em termos críticos, mas como elementos

decisivos na promoção de ascensões meteóricas, quais revistas (sites) *fashion* que rapidamente se dissolvem. A máxima marxista de que todo o sólido se desvanece no ar parece ser, hoje, uma das formas de entender as práticas artísticas como elementos de um território em falha. E essa falha é uma falta que o torna incompleto, decepado e, talvez como consequência directa dessa sua condição: ensimesmado.

Mas, sempre tenho a esperança vaga de que as coisas podem e devem mudar. Nada melhor para terminar esta resposta, que citar de memória Fredric Jameson quando afirma que é sempre nestes momentos que a nossa velha amiga utopia nos visita e nos ajuda a encontrar possibilidades em aberto. Não podia estar mais de acordo.»

PC: Durante os anos cinquenta, sessenta e setenta do século XX, a arte conheceu uma ruptura ontológica apenas revertida na história da arte mediante um regresso à ordem. De facto, o que designamos genericamente por neovanguarda não só produziu a finisterra da ortodoxia moderna, digamos assim, como ainda representa, hoje em dia, o momento fundador da arte contemporânea. Apesar de defender esta tese não posso deixar de sinalizar a existência de outras narrativas que não se reveem neste discurso, tal como eu. Como dizia, nessa revolução da arte frutificaram algumas consequências para a educação artística que foram desejadas por uns e ignoradas por outros. Na tua óptica, quais são as mudanças mais significativas que essa transformação da arte trouxe para o ensino da prática artística? E porquê? Sabes... às vezes penso sobre a exigência intelectual e qualidade de uma proposta de trabalho baseada numa referência tão paradigmática como o ready-made duchampiano. Tal parece estar ausente no ensino contemporâneo da arte.

FJP: «Revejo-me nas palavras que definem a neo-vanguarda como uma ruptura que potenciou a existência de um olhar retrospectivo e o retirar de todas as lições que daí advêm, transformando esse olhar numa outra ruptura fundamental (aos meus olhos) a arte conceptual. Nunca acreditei nos argumentos de Peter Bürger, ao defender a máxima marxista de que a história sempre se repete: primeiro como tragédia e depois como farsa, para os aplicar ao aparecimento da designada neo-vanguarda. Revejo-me nesse olhar retrospectivo que é possibilitado a partir da recodificação dos factos depois

de ultrapassado o trauma, como nos explica Hal Foster no seu importante livro “The return of the real”. A argumentação lacaniana aí apresentada apresenta-se como muito mais importante para um olhar em frente, para uma continuidade da prática artística, do que o olhar em forma de fechamento proposto por Bürger (que, de resto, faz uma autocrítica destas suas próprias posições assumidas no livro “A teoria da Vanguarda”, uns anos mais tarde, num outro livro intitulado “Crítica da estética idealista”), sobretudo porque permitiu toda uma nova forma de olhar a realidade, já não envolvida na esfera fechada da estética, mas, antes, numa lógica inclusiva, de abordagem sem complexos da realidade, toda.

A visão em forma expandida (para usar uma palavra importante a esta nova forma de estar) da neo-vanguarda permitiu que a linguagem fosse entendida como “forma” e que a desmaterialização aparecesse como possibilidade, daí a estrutura da famosa tautologia de Kosuth quando afirmava “art as idea as idea”. Mas não só, a forma expandida permitia a inclusão, por alargamento do território, de obras que pareciam ser exteriores (e seriam anteriormente). Artistas com formação académica superior que ultrapassavam a icónica ideia da ingenuidade vanguardista da sua recusa. Artistas que, como consequência dessa formação, colocaram as suas obras em patamares bem distantes do saber fazer da manualidade inscrita nas pesquisas formalistas do modernismo da primeira metade do século. Trata-se, pois, de uma situação pós-conceptual (para citar o filósofo inglês Peter Osborne) aquela que a designada arte contemporânea tem desenvolvido nas últimas décadas e na qual têm tido importância acrescida os estudos artísticos desenvolvidos nas instituições académicas. Não haveria doutoramentos em Artes Plásticas sem a ruptura conceptual, simplesmente porque tal seria uma impossibilidade, tanto prática como mental. Quer dizer, a nossa herança, enquanto artistas, é a ruptura conceptual que perdura até hoje como principal força motriz das práticas artísticas contemporâneas. Evidentemente que sabemos que a arte contemporânea é um território com as suas regras e as suas fronteiras e que é absolutamente errado colocar debaixo desta forma de pensar e fazer a arte, toda a produção “artística” da nossa contemporaneidade. Talvez essa seja uma das mais importantes conclusões a retirar de toda esta conjuntura. Sabemos, também, que a arte contemporânea é um território cheio de problemas (qual não é?); sabemos que parte

significativa do núcleo que sustenta o território tem uma relação muito íntima e perversa com as estruturas do capitalismo global. Mas, sabemos, também, que é um território onde, apesar destes problemas, existem resistências várias que são visíveis e, por isso mesmo, se discutem. Uma dessas possibilidades é a que se refere ao ensino das práticas artísticas. As grandes resistências colocadas pelo sistema do artworld aos artistas que, por opção pessoal, decidem dar continuidade aos seus estudos nesta área, revelam, ainda, muitos dos mitos e originalidades do modernismo, para citar o título de um famoso livro de Rosalind Krauss, e que colocam em causa essa possibilidade de produção de pensamento, por vezes (como na arte conceptual) sem qualquer envolvimento com a manualidade. Diria que só com estes elementos é possível o entendimento do ready-made duchampiano e é isso que algum (pelo menos) do ensino das práticas artísticas se dispõe a fazer e a aprofundar. Não acredito na estrutura de pensamento que identifica a prática artística como um saber fazer. Voltando a Krauss, esse saber fazer tipificado pela relação material com o medium modernista foi definitivamente ultrapassado pelo que a autora designa por especificidades diferenciais, a partir da obra de Marcel Broodthaers, e da sua contínua evasão a qualquer aprisionamento medial. Uma condição em que o medium deixa a sua fisicalidade para se apresentar como um conjunto de camadas (que a autora, num outro texto, identifica como sendo competências conceptuais) que irão, assim, formar a lógica de trabalho de cada artista, liberto que se encontra de qualquer amarra formalista. E, contudo, o percurso do ensino artístico não é livre de críticas (mal seria), algumas delas bem contundentes, como, por exemplo, a sua integração na Universidade. O que veio trazer de acrescento esta integração, para lá da possibilidade dos estudos pós-graduados, foi uma indefinição continuada sobre a ideia de investigação tão escamoteada aos olhos de ambos os lados: artistas e académicos. No entanto, tal como no âmbito das práticas artísticas, também a este nível, é possível encontrar possibilidades encorajadoras. Antes de mais, porque a generalidade das práticas artísticas do nosso tempo incorporam, sem preconceitos, elementos do pensar não exclusivo do saber fazer formalista e estes, se querem ser levados a sério, terão que ser sustentados. Não quer isto dizer, de forma alguma, que as práticas artísticas (como alguns críticos querem fazer crer) são apenas simples ilustrações de conceitos elaborados. Longe disso. Em oposição frontal, diria, as práticas artísticas mais esclarecidas só o são porque não querem, nem nunca quiseram,

ser ilustração de pensamentos e conceitos. Porque sabem, há já tempo suficiente, que as obras de arte incluem elementos que se desprendem completamente da ideia de conceito (Deleuze, chama-lhes perceptos) e que, estes, na maior parte das vezes impossibilitam qualquer relação ilustrativa, mais não seja pela sua capacidade de impor soluções que escapam aos próprios autores e que estes aceitam de forma voluntária. E esta é uma questão determinante para qualquer ideia académica de investigação no campo das práticas artísticas: o reconhecimento de que estas não se fundamentam no campo determinista da investigação científica. Existe, por isso, uma peculiaridade nas pesquisas levadas a cabo pelos artistas (diz a artista Ângela Ferreira – e a sua obra prova-o – que todo o seu trabalho parte de uma lógica investigativa) que a tornam absolutamente independente. E isso tem que ser entendido e, nos melhores casos, aceite pela Universidade. Referia com alguma ironia o teórico espanhol já desaparecido José Luis Brea, que se o universo a que se refere Universidade é demasiado fechado, então lutemos por uma Pluriversidade onde as práticas artísticas sejam entendidas de igual para igual e não como parentes pobres da investigação.

Uma das grandes vantagens da existência dos Cursos de Doutoramento em Artes Plásticas é a possibilidade que estes trazem de construção de um discurso de dentro para fora do território da arte. Um discurso sem preconceitos de minorização e, mais, um discurso que em muitos casos é acompanhado pela investigação corporizada na existência das obras produzidas que o completam de forma absolutamente independente. Um discurso que activa desde dentro as suas particularidades e que, por isso mesmo, produz uma lógica discursiva própria, que é independente da até há pouco colonização efectuada a partir das ciências sociais. Os Doutoramentos em Artes Plásticas servem para decolonizar esta situação e ainda bem.

Poderemos, então, chegar a uma conclusão que é importante: apesar de ser mais que evidente a crescente integração de estruturas complexas de pensamento (que advêm, naturalmente, dos estudos e pesquisas efectuados) nos trabalhos que os artistas produzem, desde o seu questionamento da relação que estes mantêm com o real até à condição expandida em que se apresentam, e que poderia erroneamente afirmar as práticas artísticas como territórios interditos a não iniciados. Mas não, aquilo a que podemos assistir é à pura negação desta consideração (muito utilizada para denegrir as

práticas contemporâneas) através da visita a uma qualquer exposição deste tipo de obras. Os artistas sabem que estas os irão ultrapassar, se irão tornar independentes de si e, como tal, afirmar a sua total plenitude distante de qualquer discurso que lhe esteja inscrito. A relação que estabelecem com o público é, por isso, determinante na abertura que elas potenciam e na possibilidade de fruição a que se oferecem. A relação política que esta afirmação contém é, assim, importante, pois determina uma estrutura forte para este relacionamento. Não consigo resistir a colocar aqui uma afirmação de Jacques Rancière que neste contexto é, para além de necessária, absolutamente, transparente nas suas ilações: “Uma arte que se apresente como política deve conter, simultaneamente, a produção de um duplo efeito: a legibilidade de uma significação política e um choque sensível ou perceptivo causado, contrariamente, pelo *uncanny*, pelo que resiste à significação”.

Tardiamente, o artworld começa a reconhecer a importância de artistas que, por razões diversas, optaram por se envolver com a investigação e, muitas vezes, inclusive, tornaram-se docentes nas Universidades. Exemplo maior desta afirmação é a recente constatação de alguns dos vencedores do principal prémio mundial para as artes plásticas, o Turner Prize, ter sido obtido por artistas com estas características. E isso só nos pode deixar satisfeitos.»

PC: Sim, com certeza. Boas notícias. Tais preconceitos não fazem sentido existirem por dentro ou mesmo fora da universidade. Isto é, na generalidade do sistema da arte da nossa sociedade. Mas... falaste sobre um texto da Rosalind E. Krauss cuja referência bibliográfica gostava de deixar aqui registada. Podes acrescentar essa informação, por favor?! Qual é o título desse texto onde ela apresenta, como referiste, a noção de competências conceptuais?

FJP: «Sim, há um texto, pequeno, da Rosalind Krauss, curiosamente integrado em discussões sobre a Universidade, particularmente a sua origem como investigadora: a história da arte. O livro que foi editado pela École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris e tem como título “Où va l’Histoire de L’Art Contemporain?” no ano de 1997 contém uma série de textos que constituíram um colóquio com o mesmo título. O texto

(comunicação) apresentado por Rosalind Krauss tem como título, “La mort des compétences” e a autora discorre sobre a questão tão polémica desde o início do século XX da ideia dupla de *skilling/deskilling* (este último termo inventado pelo artista conceptual australiano Ian Burn, já nos anos oitenta do século passado em plena querela entre uma arte de cariz mais conceptual e a então emergente corrente neo-expressionista conotada com o que ficou então conhecido como o retorno à pintura). Faz várias comparações entre a ideia de competência e da sua ausência na Universidade e, em paralelo, na arte. O final do seu curto texto é demasiado importante para o deixarmos escondido. Aqui ficam, então, as palavras finais da autora americana e que, na minha opinião, dão corpo a todo um desenvolvimento posterior que vai desenvolver e culminar no seu famoso livro “A Voyage on the North Sea”:

“Je répondrais que, sans les compétences nécessaires à une analyse détaillée de la structure de n’importe quel objet d’investigation, on sera obligé de reproduire, au niveau de l’analyse, ces mêmes problèmes de répression ou de manque de perception que l’on tenterait de décrire en termes de leurs effets sociaux.

Voici la leçon que se présente aux yeux du monde artistique que s’éveille depuis les quinze dernières années. C’est une leçon que l’université doit comprendre à son tour: le prix de la déqualification qui, selon mon hypothèse, se manifeste aussi bien au niveau économique que conceptuel.”»

PC: Por último, não posso deixar de ouvir a tua análise crítica acerca de um conteúdo que atrai especialmente o meu interesse. Não creio numa reflexão sobre a arte contemporânea que não seja sustentada por um pensamento anti-hegemónico. E quando identifico a neovanguarda enquanto momento fundador da arte contemporânea, não devo esquecer que tal ruptura histórica protagonizada pela Pop, Minimalismo e Arte Conceptual, como referiste, diz respeito a uma herança cultural associada ao Ocidente que porventura se julga hoje definidora de uma práxis totalmente globalizada como é a arte contemporânea. Ora... se a arte contemporânea deseja afirmar o seu espaço de liberdade, então teremos todos, sem excepção, de decolonizar o seu pensamento e procurar fundamentar a arte contemporânea à luz de uma narrativa

suficientemente inclusiva, tendo em vista não se reduzir somente a uma matriz de cultura Ocidental.¹

Em 2002, Hal Foster falou sobre a noção de “situated stories”, no livro «Design and Crime», lembraste?! Onde encorajou a afirmação de um pensamento dedicado às práticas contemporâneas da arte sem a pretensão autoritária de um único *grand recit*. Em 2009, T. J. Demos em «A Questionnaire on “The Contemporary”»: 32 Responses», October 130, propôs repensar a globalização nos termos de um projecto estético - político, invocando Jacques Rancière, de modo a desafiar as forças económicas, sociais e da desigualdade política através da reorganização de sistemas alternativos com mais visibilidade à escala global. Curiosamente, foi neste sentido que ele reconheceu a possibilidade das bienais ocuparem uma função social e política importante.

Dito isto, como é que tu — finalmente — preferes olhar para esta problemática? Ou melhor, hoje em dia, como é que tu interpretas este tema?

FJP: «Tantas questões numa só pergunta. Vou tentar passar por todas elas, começando pelo fim. Pela afirmação do Hal Foster com que, obviamente, só posso concordar e, contudo, trazer o seu pensamento de 2002 para 2021, quer dizer, de “Design and Crime” para “What comes after farce”. Neste último livro, o autor americano reforça o seu posicionamento político enquanto interveniente activo do chamado *artworld*. Nada comum nos tempos que correm e, no entanto, da maior importância. Para tal, acrescenta uma nova dimensão a famosa formulação marxista de que a história primeiro apresenta-se como tragédia e depois repete-se como farsa. Depois da farsa temos o presente perverso do neo-liberalismo. Depois da queda do muro de Berlim, do início, talvez, deste século, temos mais muros que nunca na Europa. Depois da farsa, os

¹ Pretende-se com este argumento sublinhar que dificilmente nos podemos desviar do discurso pós-colonial, como também ignorar a queda do muro de Berlim enquanto advento de uma nova era, quiçá... já o princípio do século XXI, a partir do qual a arte contemporânea definiu cada vez mais a sua autonomia crítica, a seguir ao pós-modernismo. A complexidade desta situação é geradora de um dilema que se procura resolver. Por um lado, defende-se a necessidade da arte contemporânea superar a atomização do seu sentido através, por exemplo, da determinação histórica do seu conceito; por outro, a consciência que essa construção tem de se desenvolver através de uma estrutura crítica necessariamente útil para evitar a deriva chauvinista e imperialista de um pensamento que pode, por defeito, revestir-se de universalidade, na medida em que trabalha uma maior unidade conceptual na arte contemporânea.

artistas têm pela frente um mundo em que, se querem ser anti-hegemónicos, irão deparar-se com condições absolutamente adversas, por isso, as palavras-chave para o nosso tempo são lucidez e distanciamento crítico.

Não resisto a citar uma frase chave do filme do Nanni Moretti “Santiago Itália” em que, perante um torturador ao serviço do regime fascista de Pinochet, entretanto, preso numa cadeia chilena, ao desabafo deste de que finalmente alguém exterior ao Chile poderia desinteressadamente transmitir as suas afirmações, o realizador italiano lhe responde com apenas estas palavras: mas eu não sou imparcial. E desaparece da cena. Para mim esta é uma afirmação determinante e que, hoje, parece ter desaparecido da linguagem dos artistas: ser parcial. Nada de novo, já o sabemos, Walter Benjamin estruturou-o de forma brilhante e Foster num livro mais antigo, o “Return of the Real” acrescentou-lhe significação nova. Obviamente que, estando de acordo com tudo o que referes, não posso, contudo, deixar de salientar algo que me preocupa e que o Rancière definiu de forma muito esclarecedora quando afirmou e cito de memória: como se pode criticar estereótipos usando os mesmos estereótipos? Pois parece-me que nos encontramos exactamente nesse ponto de cruzamento paradoxal.

Ainda utilizando uma das noções caras a Rancière, parece, hoje, ser absolutamente consensual tudo o que, olhado em níveis mais aprofundados, não o poderá ser. A utilização abusiva de algumas destas noções correm o risco, sempre existente, de potenciar o seu esvaziamento significacional. Suponho, inclusive, que já o estão a fazer. Utilizemos, para exemplo, a palavra decolonizar. Apesar da sua absoluta importância está deliberadamente, penso eu, a ser esvaziada dos seus importantíssimos conteúdos, pela sua utilização abusiva e massificada. Talvez necessitemos de decolonizar a utilização desta palavra para desarmar todos aqueles que a usam de forma consensual e, desta maneira, a neutralizam. Nada pior que cair nas malhas de modas linguísticas para se esvaziar e desaparecer como, aliás, te referes, e bem, ao exemplo do que aconteceu com a noção de pós-moderno.

Estou satisfeito e de acordo com a visibilidade finalmente atingida e bem merecida de vários artistas provenientes de grupos anteriormente silenciados. Mas será esta visibilidade, tão merecida, uma visibilidade verdadeira e sincera. Tenho dúvidas e essas aparecem, exactamente, porque me parecem ser absolutamente artificiais as posturas

de instituições e mercado relativamente a elas. O que quererá dizer, no limite, que o discurso anti-hegemónico terá de passar por um recentramento da utilização das noções aqui em questão e, trazer, de novo, a questão benjaminiana da parcialidade. Um discurso anti-hegemónico não pode ser consensual, ou, pura e simplesmente, não o é. A fractura da dissensão é absolutamente necessária para que este ganhe a sua força.

Um olhar superficial às exposições, às composições de júris, às direcções das instituições do nosso tempo revela uma visão optimista e de esperança. Mas, parece-me, esse olhar deverá ser aprofundado para poder entender todos os jogos que estão em jogo. Desde logo, posições que, só posso apelidar como neo-colonialistas, até posicionamentos absolutamente chauvinistas de introdução de uma guetização, agora suportada por consensos a que os próprios artistas são estranhos. Não é novidade para ninguém que as instituições da arte foram capturadas pelo capitalismo neo-liberal que as transformaram paulatinamente em empresas que geram lucro e cuja actuação é por demais duvidosa a todos os níveis, desde as relações de trabalho até a convivência ambígua com o sistema financeiro.

Mas sabemos, também, que estas instituições, que já foram o centro, ocupam agora todo o território, e mesmo as periferias mais turbulentas são capturadas para, assim, serem neutralizadas. Quer dizer, o deslumbramento da visibilidade e da pertença ao centro mantém todo o seu poder e, por isso mesmo, dificulta a emancipação necessária.

Falemos, também, das bienais e da sua relação com a afirmação de T.J. Demos. Também aqui, houve uma espécie de ocupação neo-liberal de ascendência neo-colonial que permitiu uma expansão das bienais inseridas numa lógica que quase poderíamos definir como de import/export (noções ligadas a trocas comerciais e não, aparentemente, ao mundo da arte) mas que se consolidaram como tal. A lógica que presidiu à expansão das bienais é simples: artistas do *mainstream* internacional que se encontram presentes em quase todas, aos quais se juntam uns artistas locais. Esta foi a fórmula que conseguiu transformar a ideia de Bienal num negócio lucrativo até ao crash de 2008. Por essa altura o número de bienais ultrapassava as 200, um pouco por todo o lado. Quer dizer, a expansão colonial parece continuar depois de ter terminado: primeiro com a exploração do Outro, depois com a exploração dos valores dos seus solos e territórios e agora,

perversamente acompanhada de discursos legitimadores, com a exploração cultural e da arte.

Para terminar como comecei, isto é, com o último livro do Hal Foster, e, volto a citar de memória, em tempos de *fake news* e de pós verdades (talvez estas duas palavras resumam tudo o que até agora fui dizendo) as ficções dos artistas são as mais verdadeiras. Acrescento, que estas ficções ao produzirem fricções com o real se afirmam verdadeiramente anti-hegemónicas porque são parciais e produzem uma espécie de micro-políticas que, deste modo, as libertam de rótulos que as poderiam condicionar.

Todas as possibilidades, aparentemente, emancipadoras do presente foram já capturadas pela máquina camaleónica do capitalismo, talvez porque tenham caído no erro de se apresentarem em forma conjuntural e, ao fazerem-no, estão a oferecer-se a este final: a serem, afinal, parte do mecanismo que alimenta o capitalismo, quer dizer, a produção contínua de modas e de necessidades de consumo. Talvez a possibilidade em aberto para as práticas artísticas seja voltarem a interessarem-se por questões estruturais que escapam ao espírito do tempo e assim, sem problemas de relacionamentos obsoletos (afinal todos concordamos que a arte é involutiva), potenciarem trabalho que afirme a sua ambição disruptiva e anti-hegemónica.

NOTA: na última viagem que realizei antes da pandemia, estive em Munique. Os museus estavam cheios de arte e artistas contemporâneos africanos. A próxima Documenta de Kassel vai ter a curadoria de um grupo colaborativo indonésio; o Turner Prize deste ano é somente constituído por colectivos. Teremos passado para o outro lado do espelho, como Alice, ou tudo isto merece um olhar desapaixonado e lúcido que ajude a desmontar esta quase passagem espontânea para um universo que, de tão bom, a experiência nos diz para desconfiar.»

CAPÍTULO II

Sobre Arte & Arte Socialmente Engajada



Vista da exposição «Museum of Arte Útil», Van Abbemuseum, Eindhoven, 07 de Dezembro de 2013 a 30 de Março de 2014 - Foto <https://constructlab.net/projects/museum-of-arte-util/>

Algumas das funções da arte de compromisso político terão no entanto de acompanhar a evolução das utopias, querendo, já o disse, a transformação do mundo

Carlos Vidal

«Museum of Arte Útil - Room A1 - 05: Room of Controversies», 2013

Tania Bruguera

4. A Au-to-no-mia da Arte

A realidade de uma práxis da arte socialmente engajada nos museus de arte contemporânea não deixa de suscitar algum interesse, justamente por ser uma prática da arte desligada da sua autonomia estética mas politicamente realizada no contexto da sua autonomia institucional, isto é, o museu. Enquanto lugar moderno da arte, o museu implementou uma nova condição social e cultural da arte no quadro político da sociedade secular, republicana e laica, depois da igreja e do palácio como lugares históricos da arte. De facto, nestes dois últimos contextos o valor democrático e papel democratizador da arte nem sempre se viram cumpridos, tal como uma liberdade efectiva da arte. Ainda assim, foi na igreja que a arte conheceu uma condição mais democrática do que no palácio e nela prestou um serviço cultural enquanto produtor da iconografia do imaginário religioso. No fundo, tal constatação pressupõe questionar a situação da arte ter estado fundamentalmente ao serviço de outrem e não de si mesma — um juízo crítico que compreende o pensamento de Álvaro Lapa quando defendeu o sentimento de condescendência da arte em relação à religião, sobretudo no período moderno como frisou.¹ Deste modo, tornam-se mais inteligíveis os conceitos seleccionados para reconhecer a autonomia da arte nas suas três dimensões: estética, artística e institucional. Mais se acrescenta que cada uma destas dimensões acomoda especificidades críticas que desdobram a noção da autonomia da arte, muito embora tais especificidades também possam manifestar eventuais correlações. De seguida, apresenta-se uma análise crítica sobre a autonomia da arte segundo essas mesmas dimensões.

No âmbito de uma relação historicamente estabelecida com a religião, a arte sempre que esteve ao serviço de outrem e não de si mesma acabou por alienar a dimensão

¹ Ver Lapa, Álvaro, «Aquele Menos que Faz Bem» (entrevista por António Rodrigues e José Sousa Machado), in Sousa Machado, José (dir.), *Entender a Pintura 5 - Álvaro Lapa*, Lisboa, Arte Ibérica, 1998, p. 8.

estética da sua autonomia, visto que se estivesse ao serviço de si própria a arte teria evoluído no sentido de se poder realizar enquanto arte pela arte e, no limite, arte como arte.² De tendência endógena, a arte como arte foi absolutamente moderna sob a lógica do *less is more* e da especificidade medial tutelada pelo influente teórico e crítico da arte norte-americano, Clement Greenberg (1909-1994). No geral, assim se entende o movimento de separação de cada uma das disciplinas artísticas em função de uma hipotética especificidade de cada uma delas, tal como a existência de valores estéticos puros da arte, uma vez que a consciência de uma arte pura era já o desígnio da emancipação da arte moderna durante a modernidade do século XIX.³ É neste âmbito que, agora, se propõe definir o conceito da autonomia estética da arte através da herança do movimento moderno e a sua necessidade singular de um programa auto-elucidativo e auto-reflexivo para a arte. Mais concretamente, pelo movimento histórico da arte abstracta enquanto expoente máximo do modernismo que o representa enquanto estilo e ícone do progresso da arte. Levando em consideração o atributo auto-referencial da arte abstracta importa reflectir sobre a autonomia estética da arte, uma vez que a radicalidade estética produzida pela arte abstracta — no sentido da arte tornar visível ao invés de reproduzir o visível, como pensou um artista tão incontornável como

² Um conceito bastante desenvolvido nos textos de artista de Ad Reinhardt, pelo menos desde 1958 até 1967, onde se inclui: «Art-as-art is nothing but art. (...) The one intention of the word “aesthetics” of the eighteenth century is to isolate the art experience from other things. The one declaration of all the main movements in art of the nineteenth century is of the “independence” of art. The one question, the one principle, the one crisis in art of the twentieth century centers in the uncompromising “purity” of art, and in the consciousness that art comes from art only, not from anything else. The one meaning in art-as-art, past or present, is art meaning. When an art object is separated from its original time and place and use and is moved into the art museum, it gets emptied and purified of all its meanings except one. A religious object that becomes a work of art in an art museum loses all its religious meanings. No one in his right mind goes to an art museum to worship anything but art, or to learn about anything else» — Reinhardt, Ad, «Art-as-Art», in Rose, Barbara (ed.), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (1975), Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1991, pp. 53, 54.

³ Repare-se como à luz dos valores estéticos puros ainda se podem captar diferentes instâncias da modernidade da arte, tais como identificados na pintura de Gustave Courbet (1819-1877) ou Édouard Manet (1832-1883) e daí se possa formar um juízo crítico que recomende considerar Manet mais moderno do que Courbet. Por outro lado, não é possível discutir a especificidade medial do modernismo sem reportar essa lógica mais formalista da arte à célebre passagem do artista e crítico de arte Maurice Denis (1870-1943) que funcionou como palavra de ordem da arte moderna a partir da modernidade do séc. XIX: «Lembremo-nos de que um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma qualquer anedota — é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores associadas segundo uma certa ordem» — De Fusco, Renato, *História da Arte Contemporânea* (1983), trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 91.

Paul Klee (1879-1940) — tanto afirmou a nova realidade moderna como a autonomia estética da arte. Sendo assim, o carácter intransitivo da arte abstracta manifestou a condição singular de uma forma sensível da arte e seu poder entre os demais objectos e imagens no mundo, inclusive entre a natureza, como também desencadeou a originalidade de uma experiência estética da ordem do nunca visto e sentido, por efeito de uma qualidade nunca antes subjectivada pelo artista e espectador, ou seja, o novo que esteve sempre condenado a perecer a partir da sua própria ocorrência.⁴

Não sendo a arte abstracta um tema deste estudo, antes um motivo para pensar a autonomia estética da arte e o nascimento da arte Conceptual, ela serve para demonstrar, segundo alguns paradigmas do modernismo, como a autonomia estética da arte se realiza mediante um sistema específico de representação, dependência da forma sensível e modo próprio de sentir para pensar a obra de arte.⁵ Na verdade, através dessa emoção estética da arte moderna circunscreve-se uma natureza da obra de arte, por vezes irreduzível e sob a qual a experiência estética pode remeter a arte para o domínio incognoscível do sentido, porquanto a «obra de arte possui um sentido imanente a si mesma que não encontra mediação possível na linguagem. Este em-si da obra de arte só pode ser alegado pelo signo total e, justamente, por nada ter a dizer para além da presença em que se mostra, só pode ser inexplicitável (*sic*). Na sua essência, este sentido que denominamos por sentido da obra de arte enquanto objeto (*sic*) estético, é irreduzível ao pensamento, a não ser como pensamento mudo que, como vimos, não prescinde da rede de linguagem; logo, não verbalizado, nem

⁴ Ver Cruz, Teresa, «Posfácio», in Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna* (1863), trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993, p. 70.

⁵ Uma noção que não define a arte abstracta em toda a sua complexidade, por excluir a práxis da arte abstracta que não recorre a qualquer tipo de ordem representativa para além de poder ser arte em si mesma. No sentido das palavras de Marcia Hafif (1929-2018) quando argumentou a favor de uma pintura, tendo escrito que: «É não figurativa e não icónica; existe por direito próprio no mundo e não simboliza nem representa nada (a não ser, talvez, “pintura”)» — Hafif, Marcia, «De bem com a pintura», in Meinhardt, Johannes (ed.), *Pintura: Abstracção Depois da Abstracção*, trad. Cláudia Gonçalves, Sofia Gomes e Mariana Sousa Moreira, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 05, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2005, p.112.

verbalizável na sua força, repetimos, pois é sentido como totalidade imediata no estado de graça da percepção (*sic*)».⁶

Não obstante, restam poucas dúvidas sobre a pertinência histórica da autonomia estética alcançada pela arte abstracta do séc. XX, nomeadamente a influência que ela exerceu no advento da arte Conceptual.

Ao contrário do que se pensa, a arte abstracta, em particular a abstracção geométrica, acompanha o ready-made enquanto origem de um movimento tão radicalmente anti-estético como a arte Conceptual⁷. Por isso mesmo, não se deve resumir o legado das primeiras vanguardas na arte contemporânea ao Dadaísmo e Construtivismo, ainda que o abstraccionismo geométrico tenha sido muito trabalhado pelo Construtivismo. Tal significa dizer que, para se deduzir as consequências do modernismo na condição pós-conceptual da arte contemporânea, seja necessário um saber mais aprofundado do abstraccionismo geométrico e, neste sentido, se deva esclarecer como os artistas pioneiros da abstracção geométrica, Piet Mondrian (1872-1944) e Kasimir Malevitch (1878-1935), estejam na origem da arte Conceptual juntamente com Marcel Duchamp. Ou em que medida tais exemplos da radicalidade da arte, sob a forma da arte como arte e da anti-arte, se complementam enquanto dupla-face da mesma moeda, quer dizer, do limite da arte. Tudo indica que a abstracção geométrica foi mais influente por causa indirecta e por oposição do que através de uma linha de continuidade, apesar desse movimento se encontrar também plasmado na práxis da arte Conceptual, nomeadamente com o valor atribuído à teoria e ao texto de artista, tal como na tradição da arte abstracta — «Neo-Plasticismo: O Princípio Geral da Equivalência Plástica» de Mondrian em 1920 e «O Suprematismo ou o Mundo sem Objecto» de Malevitch publicado pela Bauhaus em 1927. Num contexto histórico posterior, também se conhece a influência de artistas como Barnett Newman (1905-1970) e Frank Stella no desenvolvimento do chamado Minimalismo, um movimento

⁶ Cachapuz, Pedro, *Arte e Comunicação, experiência da Linguagem enquanto substância*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012, pp. 46, 47.

⁷ «Conceptual art emerged from the confluence of two major legacies of modernism, one embodied in the readymade, the other in geometric abstraction» — Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 527.

artístico que se radicalizou na arte Conceptual. Não por acaso, alguns dos tropos fundamentais do abstraccionismo geométrico elencados pelo crítico e historiador de arte francês Yve-Alain Bois, em especial, o índice, o acaso e a grelha, mais do que o monocromo ou fusão da figura e fundo, encontram-se geralmente presentes no programa da arte Conceptual, aos quais ainda se deve acrescentar o interesse da abstracção geométrica pelo sistema, pelo carácter apriorístico na criação artística, a desvalorização da manualidade (isto é, o deskilling), pela serialização da produção artística que ajudou a substituir o paradigma da obra-prima na sociedade industrial, a economia de meios, racionalidade e culto de uma simplicidade desconcertante que, na verdade, se revela extremamente complexa.⁸ Mais concretamente, estas ideias devem ser confrontadas com alguns dos melhores trabalhos de arte Conceptual do séc. XX, entre outros, «Theory of Painting» de Mel Bochner, 1969-70, em que a forma geométrica (aparentemente colorida com azul Klein) é um elemento nuclear dessa instalação e «Untitled» de Barry Le Va (1941-2021), 1966, mais próxima da process art do que «Theory of Painting», onde a redução neoplasticista das três cores primárias (mistura subtractiva), ou seja, a totalidade da cor em potência, se encontra desconstruída mediante uma estratégia do acaso que explora a queda dos materiais no plano do chão.⁹

⁸ Eis alguns argumentos acerca do modernismo que se demarcam da leitura que FJP transmite sobre o posicionamento da arte Conceptual face ao legado da arte moderna — Ver entrevista FJP, p. 99. Cabe ainda dizer que a fusão de figura e fundo, anteriormente referida, remete necessariamente para o modelo de composição cubista, *sur la table*, e sua procura deliberada da flatness do quadro. Conceitos da pintura moderna que foram radicalizados por Kasimir Malevitch em «Composição Suprematista: Branco sobre Branco», 1918, antecâmara do primeiro monocromo em 1921, da autoria de Alexander Rodtchenko (1891-1956), e sucessiva constatação do fim da pintura; quer dizer, do fim da arte e da autonomia dos géneros, em nome da dissolução da arte na vida, neste caso, uma arte útil.

⁹ Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1930-1992), «As duas tentativas recentes para aproximar a arte da filosofia são a arte abstracta e a arte Conceptual; mas elas substituem a sensação pelo conceito, criam sensações e não conceitos. A arte abstracta procura apenas refinar a sensação, desmaterializá-la, (...) já não uma sensação de mar ou de árvore, mas uma sensação do conceito de mar ou do conceito de árvore. A arte Conceptual procura uma desmaterialização oposta, por generalização, (...) uma coisa, a sua fotografia à mesma escala e no mesmo lugar, a sua definição tirada do dicionário. Não é, no entanto, seguro que se alcance assim, neste último caso, a sensação ou o conceito, porque o plano de composição tende a ser “informativo”, e porque a sensação depende da simples “opinião” de um espectador ao qual cabe eventualmente “materializar” ou não, isto é, decidir se é arte ou não» — Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *O que É a Filosofia?* (1991), trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 174.

Quanto à segunda dimensão da autonomia da arte, a autonomia artística, ela converge com a ideia da arte ser politicamente realizada. Sobre essa dimensão, o que importa salientar é a relação entre arte e política, no sentido da práxis da arte ser implicada pela política salvaguardando a autonomia da arte. Tal pode ser garantido pela autonomia estética e autonomia institucional, embora seja implausível garantir a autonomia da arte com a alienação da autonomia institucional. Por isso se prefere situar essa dimensão — a autonomia artística — num espaço intersticial entre as duas restantes dimensões da autonomia da arte.

Uma vez considerada a lição adorniana da forma também ser conteúdo numa obra de arte e, por conseguinte, a radicalidade estética defendida pela tese deste autor determinar o conteúdo social e político da obra de arte — mediado pela opacidade da forma sensível que traduz uma negatividade geradora de perplexidade —, ainda assim se defende o valor político e social da arte sob efeito da experiência estética do sempre idêntico, do quase sentido ou mesmo já sentido e visto. A título de exemplo, na suposta decadência da sensibilidade estética da arte Pop — tanto à luz de Theodor W. Adorno ou Clement Greenberg, mais concretamente, nas suas incursões críticas sobre a problemática da cultura de massas e o kitsch. De facto, a radicalidade estética enforma a representatividade política e social da arte, tal como na experiência estética das obras de arte onde é mais evidente a superação do carácter único¹⁰ e sob efeito de uma deliberada estetização da arte pela imagem da cultura de massas, da sociedade do consumo e do espectáculo. Sendo que «com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte, modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra praxis (*sic*): a política».¹¹ Portanto, não parece ter sido o movimento de retorno ao real protagonizado pela arte de neovanguarda que possa ter desencadeado uma suposta alienação da autonomia da arte, no sentido da arte continuar a realizar a sua autonomia política.

Por outro lado, se uma obra de arte for mais difícil, pode oferecer, em teoria, maior resistência ao processo de reificação cultural, sem por isso deixar de ser mercantilizada

¹⁰ Ver Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

e igualmente absorvida pelo mainstream da sociedade, como qualquer outra supostamente mais fácil e acessível, apenas com a diferença desse processo demorar mais tempo. Tal como afirmou Álvaro Lapa, o comércio leva tudo.¹² Como se sabe, leva também o artista contra-corrente, politicamente comprometido e socialmente engajado — de protesto, de denúncia, até de propaganda — com ou sem recurso à prática da arte politicamente realizada por uma acção directa como forma de transformar a realidade. Eis, então, um dilema relevante da arte contemporânea, em particular, da práxis da arte dita política — de perfil activista — realizada nos circuitos institucionais da arte como, por exemplo, no museu; por isso, não se deve ignorar a tendência para se neutralizar o poder subversivo da arte e suas relações de força, por via da celebração institucional da arte. Na verdade, o estado da arte corre esse risco na contemporaneidade... o da arte dita política se tornar, talvez já o seja, uma mera tendência, moda e negócio lucrativo no interior do mundo da arte — e isto a todos compromete.¹³ O que significa pensar sobre outro tipo de ameaça, para além da discutida perda da autonomia da arte, que seria justamente capaz de enfraquecer a autonomia política da arte politicamente realizada, quer dizer, uma perda efectiva da autonomia e liberdade da arte. Por outras palavras, amortecer o contra-poder exercido pela arte e reduzir ao domínio da estética pela estética a politização da arte; ou seja: «To be political it has to look nice», segundo a obra textual do artista Stefan

¹² Ver Lapa, Álvaro, «Aquele Menos que Faz Bem» (entrevista por António Rodrigues e José Sousa Machado), in Sousa Machado, José (dir.), *Entender a Pintura 5 - Álvaro Lapa*, Lisboa, Arte Ibérica, 1998, p. 8. No caso da pintura de Lapa, segundo a alegoria de António Lobo Antunes, ela foi engolida depois de ter sido vomitada, pois este autor teve bastante dificuldade em vender os seus quadros antes de se tornar um dos artistas mais cobiçados pelo mercado da arte em Portugal. Mas... sobre o tema da marginalização de artistas no séc XX, talvez não exista figura mais trágica do que o rock star para encarnar a crise existencial de alguns artistas quando são engolidos pela sociedade e demais excessos, por exemplo, a morte do jovem Kurt Cobain (1967-1994).

¹³ Em hipótese, uma condição cultural que só poderia evidenciar a pertinência da seguinte afirmação de Antonin Artaud (1896-1948) em 1931: «Minha opinião, para dizer tudo, é que para os dias que correm ser revolucionário é bastante conveniente: é o único meio de se tornar comercial!» — Artaud, Antonin, *Linguagem e Vida*, trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004, p. 134. Por outro lado, FJP também se faz ouvir noventa anos depois de Artaud, notando: «Todas as possibilidades, aparentemente, emancipadoras do presente foram já capturadas pela máquina camaleónica do capitalismo, talvez porque tenham caído no erro de se apresentarem em forma conjuntural e, ao fazerem-no, estão a oferecer-se a este final: a serem, afinal, parte do mecanismo que alimenta o capitalismo, quer dizer, a produção contínua de modas e de necessidades de consumo» — Entrevista FJP, p. 108.

Brüggemann, de 2003, mediante a interpretação de uma frase com potencial polissémico.¹⁴

Algumas vezes confundida com a autonomia estética, a autonomia artística também se desenvolveu, a título de exemplo, por intermédio dessa dimensão da autonomia da arte, nomeadamente no âmbito da autonomia dos géneros, onde a especificidade medial da pintura se encontrou associada com o projecto estético da arte moderna substituir a pintura enquanto janela para o mundo. Na verdade, existe um nível de porosidade significativo entre essas duas dimensões da autonomia da arte que ainda pode ser conhecido através do legado filosófico da Escola de Frankfurt.

Muito focados na soberania da arte, ao mesmo tempo que, à luz da Teoria Crítica valorizaram o papel social e político da arte, as sucessivas gerações de autores desta importante escola de pensamento reconheceram a necessidade de proteger a autonomia da arte dentro do regime estético da arte, tal como no caso de Herbert Marcuse (1898-1979). Um autor que, de seguida, será revisto pelo crítico de arte e curador Peio Aguirre. Duas questões pertinentes em torno do pensamento marcusiano, também presente em Theodor W. Adorno, dizem respeito ao dilema de uma arte politicamente engajada e à sociedade das indústrias culturais. Relativamente à primeira questão, de acordo com as teses de Marcuse, importa saber que o potencial político da arte se baseia apenas na sua própria dimensão estética, diz Aguirre, a sua relação com a práxis é inexoravelmente indirecta, mediatizada e frustrante. Neste sentido, acrescenta Aguirre, quando mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela deduz o poder de afastamento e os objectivos radicais e transcendentais de mudança.¹⁵ Segundo Aguirre, em Marcuse, a autonomia da arte em relação ao que é “dado” (a realidade) supõe a negação do conformismo face a essa realidade; por conseguinte, o ditame de Marcuse afirma no fundo que a autonomia da arte contém um imperativo categórico: as coisas têm de mudar. Não obstante, Marcuse «adianta uma instrução sobre o papel do artista socialmente empenhado: “O artista poderia participar neste

¹⁴ Ver *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010, p. 41.

¹⁵ Ver Aguirre, Peio, «Forma, Sentido e Realidade», in *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010, p. 52.

processo, mas mais enquanto *artista* do que como *ativista* político (...) porque o que ele conseguiu, mostrou e revelou em formas autênticas contém uma verdade situada *mais além* da realização ou solução imediatas, talvez mais além de qualquer realização ou solução». ¹⁶

Em tom de conclusão, Peio Aguirre assume que é «tentado a afirmar que esta reivindicação de autonomia (ou excepcionalidade) para a arte foi o eixo principal em torno do qual girou grande parte das teorias acerca da função social da arte; e mesmo se ainda tremendamente operativa no contexto de grande descrédito popular em que a arte parece ter caído, está hoje em clara recessão, a sua missão salvífica não resolve outros problemas, como por exemplo, os resultantes da reificação da mercadoria ou o fetichismo». ¹⁷ Quanto à segunda questão, Aguirre ainda assegura relativamente às indústrias culturais que a autonomia da arte para Marcuse «encontra na indústria cultural a sua contra-utopia: a arte é parte dessa indústria cultural mas, no entanto, para continuar a ser arte necessita de autonomia, justamente para não se diluir no interior de uma indústria cultural espectacularizada que não é arte». ¹⁸

Por último, analisa-se a dimensão institucional da autonomia da arte, no seguimento das dimensões já clarificadas, a estética e a artística. À luz do que foi assumido, a autonomia institucional da arte inscreve-se no museu enquanto instituição da autonomia da arte no contexto de uma sociedade livre e democrática, isto é, na sociedade moderna. Tomando como referência histórica a revolução francesa em 1789 e sucessiva criação do museu do Louvre na cidade de Paris em 1793, o paradigma do museu público foi criado como meio de construção de uma sociedade democrática salvaguardando o acesso à cultura e o direito universal e gratuito à educação. O que significa dizer que o museu tem o dever de prestar um serviço público à comunidade,

¹⁶ Ver Aguirre, Peio, «Forma, Sentido e Realidade», in *Às Artes, Cidadãos!*, Porto, Fundação de Serralves, 2010, p. 53.

¹⁷ Ver *Loc. cit.*

¹⁸ Ver *ibid.*, p. 54.

razão pela qual deve abrir as suas portas gratuitamente, pelo menos uma vez por semana. Numa frase, o museu tornou-se um meio de formação para a cidadania.¹⁹

Sendo assim, a referência histórica do museu do Louvre é demonstrativa das mutações do sistema da arte mediante as transformações políticas, sociais e culturais modernas. Neste âmbito, importa salientar a criação de uma colecção de arte pública no seguimento da nacionalização do espólio da monarquia francesa, a partir do qual o estado francês assumiu o papel de mecenas da arte e da cultura. Um exemplo que reforça a condição política aqui defendida para o museu, mas que inaugura um pensamento que se deseja mais crítico perante o museu enquanto instância da cultura do poder oficial. Tal posição obriga a introduzir algum tom de cepticismo relativamente a certas práticas de legitimação cultural através do museu (uma função por ele sempre cumprida), uma vez que o museu também se manifesta pela violência institucional e pelo exercício de um poder opressivo. Tal poderia ser mencionado pelo discurso cultural institucionalizado de um museu, qualquer género de museu, ao serviço de um regime colonial. Mas uma vez superado este tipo de carácter extremo e repressivo do museu, ainda assim o busílis da questão do museu pode ser discutido em torno da violência institucional implícita à condição do museu (política, económica e cultural), assim como na generalidade de outros contextos institucionais da arte para além do museu. E tal se encontra, como se sabe, na génese oitocentista da arte moderna e na continuidade da querela entre antigos e modernos — académicos, recusados e independentes — na vanguarda histórica, mais precisamente quando o modernismo proclamou a destruição do museu contra a tradição histórica da arte — em nome do futuro e utopia moderna, quer dizer, a favor de uma arte e cultura viva no presente. Do outro lado da negação

¹⁹ Um princípio fundador da democracia e do museu que merece duas notas breves. Por um lado, compreender a vocação e a existência do serviço educativo nas instituições museológicas, assim como a necessidade dos espectadores alterarem as suas rotinas nas galerias dos museus onde, devido ao trabalho desse serviço público, nem sempre encontram o silêncio dado à contemplação que procuram. Por outro, a influência dos pressupostos políticos do museu no título da exposição comemorativa do centenário da república portuguesa, patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2010-2011, uma vez que tal exposição oportunamente se intitulou «Às Artes, Cidadãos!». Uma palavra de ordem que conseguiu apelar não só ao valor político da cidadania, assim como introduzir o papel que a arte deve ocupar na construção política da cidadania. De resto, esse título foi criado a partir do refrão do hino nacional francês «Chant de Guerre pour l'armée du Rhin» (A Marselhesa), reclamando as artes no lugar das armas, apesar de sabermos que uma obra de arte pode ser vista enquanto metáfora de uma “arma” política.

incendiária do museu e sob a ordem de uma atitude que deixou de ser panfletária, situa-se o trabalho fundamental de interpelação do museu protagonizado pela Crítica Institucional que surgiu na neovanguarda enquanto prática artística, enriquecendo a problemática da autonomia institucional da arte. Em suma, existe um “preço” a pagar pela função do museu e a autonomia institucional da arte que se situa na periferia do museu e nas margens do mundo da arte.

Como se viu, a implementação do museu como lugar da arte, depois da igreja e do palácio, dessacralizou e democratizou a arte, não obstante a pertinência de se reconhecer justamente tais pressupostos na dita arte do espaço público cuja discussão também posicionaria a arte no interior das relações de poder de uma sociedade. De resto, a existência do museu ajudou a construir a instituição da arte na sociedade burguesa juntamente com a academia, galeria e imprensa que completam o seu sistema. Um sistema ainda actual mas todavia ampliado por um conjunto de eventos dedicados à arte, como feiras, bienais, documentas, etc. e pelos novos dispositivos de comunicação e rede globalizada da internet apropriados desde cedo com a intenção de gerar uma alternativa ao *status quo*.²⁰ Faz sentido, portanto, assinalar algumas séries que estruturam o sistema da arte na contemporaneidade. Em particular, as séries: estúdio, galeria e museu ou artista, galeria e crítico de arte, hoje em dia substituído pelo

²⁰ No âmbito dos novos canais e redes de comunicação moderna veja-se a importância que alguns dispositivos adquiriram na produção e distribuição da arte Conceptual ou não-objectual. De facto, um movimento artístico por este motivo também premonitório do campo de actuação da arte contemporânea como nas teses do teórico de arte e curador Nicolas Bourriaud relativas ao conceito de pós-produção. Na realidade, essa nova vaga de artistas que não se limitam a reprocessar a informação de imagens e textos apropriados, mas também a trabalhar as formas de exposição e distribuição da arte, podem ser já reconhecidos na história da arte contemporânea, a título de exemplo, no *work in progress* de Marcel Broodthaers (1924-1976), «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», de 1968 a 1972. Não obstante, para se falar de informação e vantagens de uma rede descentralizada e alternativa de informação, importa ainda adicionar a seguinte passagem muito pertinente do curador da exposição «Information» de 1970 — já referida no capítulo anterior em *A Pluralidade da Arte e Arte Contemporânea*: «One of the privileges of presenting this exhibition is also to be able to introduce, among others, some very important artists from Argentina, Brazil, Canada, and Yugoslavia. Those represented are part of a culture that has been considerably altered by communications systems such as television and film, and by increased mobility. Therefore, photographs, documents, films, and ideas, which are rapidly transmitted, have become an important part of this new work. This has led to an intellectual exchange and an international community of artists» — McShine, Kynaston L., «Acknowledgments», in McShine, Kynaston L. (ed.), *Information* (1970), New York, The Museum of Modern Art, 2019, p. 1.

curador, razão pela qual o museu ainda se encontra mais no centro do mundo da arte, visto que os museus de arte contemporânea são, na realidade, centros de exposições temporárias, a partir do qual outra série se constitui pelo artista, museu e curador — de facto, *curator killed the art critic star*. Nesta última série não se pense que a arte deixou de estar vinculada ao mercado da arte, uma vez que a função económica do museu é desempenhada ao promover o valor de mercado dos artistas. Ao invés da galeria que expõe para vender, apesar de preservar e coleccionar como o museu, o museu não vende obras de arte, antes adquire e aconselha o mercado da arte. Há, pois, uma estreita ligação do museu com a economia da cultura, circunstância que ainda gera algumas questões por reflectir.

Mais precisamente, no caso dos museus de arte contemporânea, o compromisso do museu com a economia da cultura acontece através das ligações do museu com o mercado da arte — uma situação que decorre inevitavelmente da condição do museu coleccionar e expor. Por outro lado, os museus de arte contemporânea são um agente económico com especial protagonismo nas ofertas turísticas das cidades. O que leva a crer na existência de uma pressão de ordem economicista que efectivamente recai sobre este tipo de museus submetendo-os aos ditames de uma lógica empresarial muita dedicada ao aumento exponencial da procura, por vezes até com o objectivo de bater recordes em número de visitantes. Outrora pensado nos termos de indústria cultural, o enquadramento crítico do museu no âmbito das indústrias culturais contemporâneas retoma a necessidade de assegurar uma exigência cultural conciliada com a massificação do museu, por oposição à ideia de um museu que abre o flanco ao entretenimento cultural generalizado na nossa sociedade. Daí a necessidade de se rever o conceito de museu de arte contemporânea baseado no mantra *bigger is better and better is richer*, uma vez que existem alternativas num sentido diametralmente oposto a esse modelo, como a tese de museologia radical de Claire Bishop comprova de modo peremptório. Fazer mais com menos e assegurar o interesse e serviço público dos museus de arte contemporânea são alguns princípios que devem ser preservados, no sentido de ainda ser possível construir um museu como gueto de resistência cultural e política.

Admitir a separação da dimensão artística da dimensão estética é um princípio que traduz em si mesmo algumas das inovações artísticas mais significativas do séc. XX, além de acrescentar outra escala na análise ao tema da autonomia da arte. Contudo, tal divórcio nunca acontece em termos absolutos e também não parece convencer aqueles cuja práxis artística nunca dissociou radicalmente a arte da estética. Como se sabe, a noção de anti-estética tem sido sinónimo de anti-arte, noções que representam, geralmente, o movimento de arte Conceptual, agora visto de modo a abranger um conjunto mais alargado de práticas artísticas potenciadas e inventadas na neovanguarda. Apesar destas práticas artísticas serem endereçadas pela chancela da arte Conceptual não se resumem a uma tipologia de trabalho mais canónico desse movimento como, por exemplo, no caso de Joseph Kosuth — de resto, à imagem do que Donald Judd (1928-1994) representa para o Minimalismo.²¹ Uma das questões relacionadas com o papel da estética na anti-arte encontra-se ancorada na impossibilidade de alienar dois aspectos fundamentais da estética no interior de uma criação artística que reduz a arte até ao osso, ou melhor, até ao tutano do osso, como no caso da arte Conceptual. O primeiro aspecto diz respeito à filosofia da arte, logo à reflexão filosófica dedicada à arte que necessariamente ajuda a definir a arte e a levar em consideração um dos principais alvos da estética que são as regras da arte, juntamente com as leis do belo e o código do gosto, estas últimas programaticamente anuladas na arte Conceptual desde Marcel Duchamp. Todas estas questões foram

²¹ Um movimento de arte que acabou por se tornar em um movimento charneira da arte no séc. XX e que tem sido referido neste estudo junto dos seguintes termos: dito e chamado. Tal situação agora se clarifica com a justificação de que o Minimalismo se chamou de tudo para lá de se nomear Minimalismo, justamente porque tal rubrica, do ponto de vista semântico, não traduz esse movimento da melhor forma possível; enfim, um problema muito comum com os nomes de alguns dos principais estilos e movimentos de arte euro-atlântica desde a modernidade. Ora, como se dizia, o Minimalismo conheceu outras designações mais pertinentes e ajustadas ao seu programa artístico, quer dizer, *Specific Objects* para Donald Judd, um dos primeiros artistas e crítico de arte que fundamentou esse movimento e se demarcou dessa terminologia; *Primary Structures*, título da primeira exposição colectiva desse movimento no Jewish Museum, Nova Iorque, em 1966 (aparentemente uma noção mais conotada ao trabalho de Sol LeWitt (1928-2007)); *The Art of the Real*, título da exposição que lhe foi dedicada no MoMA, Nova Iorque, em 1968; ou as noções de objecto como dispositivo funcional em Robert Morris (1931-2018), um dos artistas mais importantes na teorização desse movimento; *ABC Art* na influente historiadora e crítica de arte norte-americana Barbara Rose (1936-2020); *literalist art* para um dos seus principais críticos, o reputado historiador e crítico de arte norte-americano Michael Fried; etc.

abordadas neste estudo, tendo-se destacado os atributos de ordem ontológica, epistemológica e institucional no ready-made duchampiano.

O segundo aspecto prende-se com a própria etimologia do termo estética que significa sensibilidade, do grego *aisthesis*. Tal como Mel Bochner, um dos artistas norte-americanos pioneiros da arte Conceptual de neovanguarda, declarou assertivamente em 1970: No thought exists without a sustaining support. O que significa dizer que a linguagem é realidade e simultaneamente realização do pensamento, isto é, dos conceitos, sendo que a linguagem se constitui materialmente através de sensações visuais e sonoras — no limite, um puro significante em condições de boicotar a significação da linguagem sob a ordem da signifiose. Cabe dizer que alguns destes conteúdos já foram reflectidos no capítulo anterior. Por outro lado, as palavras de Bochner prefiguram a impossibilidade da arte existir e acontecer no mundo sem a presença de um suporte pela qual é sempre sustentada na realidade. Ora essa materialidade, mesmo se reduzida ao grau zero da obra de arte, tal como o vazio ou a textualidade (visual ou sonora), é que se estabelece invariavelmente enquanto experiência estética e, justamente, a arte mantém-se sempre dentro do campo da estética, sem que necessariamente deva ser vista fora do domínio do simbólico.²²

Como se viu, importa assumir as especificidades críticas em cada uma das dimensões estética, artística e institucional, no sentido de definir a autonomia da arte a partir dos seguintes pressupostos. Primeiro, reconhecer a experiência estética singular da obra de arte tendo em vista distinguir a autonomia da arte mediante o domínio estético da arte. Depois, garantir a autonomia da arte, assim como a autonomia política da arte, tendo em vista analisar o devir político multidimensional da práxis artística durante o capítulo em curso. Por último, assegurar o lugar do museu como espaço dessacralizado e

²² Neste âmbito, torna-se muito pertinente reler a análise de Peter Osborne, em especial os três primeiros tópicos que se seguem: «The critical legacy of conceptual art consists in the combination of six main insights, which collectively make up the condition of possibility of a postconceptual art. These are: 1. Art's necessary conceptuality. (Art is constituted by concepts, their relations and their instantiation in practices of discrimination: art/non art.) 2. Art's ineliminable — but radically insufficient — aesthetic dimension. (All art requires *some* form of materialization; that is to say, aesthetic — felt, spatio-temporal — presentation.) 3. The critical necessity of an anti-aesthetic's use of aesthetic materials. (This is a critical consequence of art's necessary conceptuality.)» — Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 48.

democrático da arte, visando problematizar a condição social, económica, política e cultural do museu na contemporaneidade.

Em sociedade, a dimensão estética não sobredetermina a autonomia da arte uma vez que a autonomia da arte também se vê legitimada pela dimensão artística, sendo que a esfera institucional da arte cumpre um papel decisivo por assegurar a autonomia da arte, onde o museu ocupa um lugar historicamente relevante. Ou seja, a dimensão institucional apresenta-se como o último reduto da autonomia da arte no contexto cultural da arte; por exemplo, sob a forma imaterial da autoria, mesmo com as estratégias conhecidas de dissolução da autoria (individual ou colectiva), por contraste, curiosamente, à realidade concreta e edificada do museu.

À luz da teoria adorniana, o conceito de arte como agente de transformação social está associado à autonomia da arte, até porque a forma de uma obra de arte é um facto social. Nos antípodas de uma radicalidade estética desta ordem, encontra-se a experiência da arte dita colaborativa, relacional ou participativa cujo propósito de reinventar a arte pela vida produz necessariamente uma perda da autonomia da arte. Também o contexto de recepção da arte é decisivo através da influência das múltiplas ordens simbólicas que acomoda — um factor essencial da arte que foi exemplificado através das palavras de Ad Reinhardt. Uma das principais questões que dizem respeito à autonomia da arte prende-se com a recepção da arte, no sentido da autonomia da arte se associar ao tipo de arte experimentado pelo espectador e seu juízo crítico. Ou seja, quanto maior for a dissolução da arte na vida, com efeito na realidade, mais exigente se torna o juízo crítico do espectador no sentido de “materializar” a arte (como pensam Gilles Deleuze e Félix Guattari) e, portanto, menor o grau da autonomia da arte que, todavia, se encontra salvaguardada pela autonomia institucional da arte. Em suma, uma práxis da arte socialmente engajada e realizada através de acções directas mediadas pelos museus de arte contemporânea, também se constitui perante a globalidade do contexto em que opera. Neste sentido, ela será contagiada inevitavelmente pelo museu. Por vocação, essa prática de arte activista no contemporâneo ainda se julga mais ética do que estética, participativa no momento de ser contemplativa, útil em vez de ser pura — ao invés da tradição da arte pela arte ou

arte como arte — e segundo a referência de uma arte total, como a título de exemplo sem carácter vinculativo, a arquitectura durante o modernismo.

5. É Participativo, Estúpido!

Para todos aqueles onde subsistem dúvidas sobre o espírito político da arte Conceptual nada melhor que dar ouvidos a Lucy R. Lippard no princípio do seu livro muito inspirador e incontornável, «Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972». «The era of Conceptual art — which was also the era of the Civil Rights Movement, Vietnam, the Women`s Liberation Movement, and the counter-culture — was a real free-for-all, and the democratic implications of that phrase are fully appropriate, if never realized. “Imagine”, John Lennon exhorted us. And the power of imagination was at the core of even the stodgiest attempts to escape from “cultural confinement,” as Robert Smithson put it, from the sacrosanct ivory walls and heroic, patriarchal mythologies with which the 1960s opened. Unfettered by object status, Conceptual artists were free to let their imaginations run rampant. With hindsight, it is clear that they could have run further, but in the late sixties art world, Conceptual art seemed to me to be the only race in town. On a practical level, Conceptual artists offered a clear-eyed look at what and where art itself was supposed to be; at the utopian extreme, some tried to visualize a new world and the art that would reflect or inspire it».²³ Mais à frente, Lippard desenvolve um conjunto de implicações de ordem política, artística e cultural, associadas historicamente à desmaterialização do objecto artístico e procura esclarecer como é que, olhando para trás, se considera que essa primeira geração de artistas conceptuais na história da arte depois da semente plantada pelas primeiras vanguardas, do proto-conceptualismo de alguns artistas na década de cinquenta e, desde 1961, o movimento internacional Fluxus; afinal, tal como diz, podiam ter ido mais longe. Questionando o carácter aparentemente apolítico da arte Conceptual observado por gerações mais novas, essa autora relembra que a arte era apolítica por tendência num mundo da arte demasiado influenciado pelas orientações críticas de Clement Greenberg. Apesar de valorizar a condição radical da arte Conceptual

²³ Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. vii.

num espaço crítico da arte ainda dominado pelas teses da autonomia estética e de género, também assume que «with a few exceptions, their art looks timid and disconnected in comparison to the political activism of the sixties and the activist art of the late seventies and eighties, much of which is Conceptually aligned».²⁴ Neste âmbito, Lucy R. Lippard faz questão de sinalizar algumas dessas excepções notabilizando a consciência social e o compromisso político do artista conceptual (expatriado do Uruguai) Luis Camnitzer, o cancelamento por parte do Museu Guggenheim de uma exposição de Hans Haacke por motivos políticos e a existência do colectivo The Guerrilha Art Action Group, uma força destacada na comissão de acção política da Art Workers Coalition, uma plataforma de artistas formada em 1969 para defender os direitos dos artistas que se politizou com outras agendas, tais como a contestação à guerra do Vietnam e as lutas anti-racismo e anti-sexismo, mais relacionadas com o movimento dos direitos civis e a segunda vaga do movimento feminista. À medida que se debruça sobre a importância política da arte Conceptual, Lippard é levada a considerar que «it was usually the form rather than the content of Conceptual art that carried a political message. The frame was there to be broken out of. Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or “alternative”) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war. “The artists who are trying to do non-object art are introducing a drastic solution to the problems of artists being bought and sold so easily, along with their art... The people who buy a work of art they can’t hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors, “I said in 1969. (Now that’s utopian...)».²⁵

Neste estudo já foi abordado esse tal poder da imaginação política onde a arte Conceptual se constitui enquanto práxis artística, nomeadamente quando se reflectiu no capítulo anterior sobre a utopia política de uma arte efémera e não-objectual poder des-mercadorizar a obra de arte através da desmaterialização do objecto artístico. A

²⁴ Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. xiii.

²⁵ *Ibid.*, p. xiv.

este respeito, Lippard ainda acrescenta que numa «decommodified “idea-art,” some of us (or was it just me?) thought we had in our hands the weapon that would transform the art world into a democratic institution».²⁶ Não obstante, a autora em plena ressaca do Maio de 1968, um ano absolutamente charneira da história social e política até aos dias de hoje, assume finalmente: «Even in 1969, as we were imagining our heads off and, to some extent, out into the world, I suspected that “the art world is probably going to be able to absorb conceptual art as another ‘movement’ and not pay too much attention to it. The art establishment depends so greatly on objects which can be bought and sold that I don’t expect it to do much about an art that is opposed to the prevailing systems.” (This remains true today — art that is too specific, that names names, about politics, or place, or anything else, is not marketable until it is abstracted, generalized, defused)».²⁷ O que levou Lucy R. Lippard a escrever, em 1973, com alguma desilusão no posfácio do livro supracitado: «Hopes that “conceptual art” would be able to avoid the general commercialization, the destructively “progressive” approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 (see Preface) that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected — showing in) the world’s most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries».²⁸

²⁶ Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. xviii.

²⁷ *Ibid.*, p. xxi.

²⁸ *Ibid.*, p. 263.

Num plano de análise mais abstracto, assim se veem as correlações entre arte e realidade, no sentido da arte se manifestar de forma permutável às transformações do mundo e vice-versa. Por isso, no pensamento da arte importa considerar para além das revoluções técnico-científicas, as revoluções sociais, culturais e políticas ocorridas no exterior da esfera da arte em relação às revoluções estético-artísticas — outra coisa seria ainda perceber durante este processo a importância relativa de cada um desses factores. É muito natural poder constatar ao longo da história como em períodos revolucionários geralmente correspondem devires revolucionários da arte mobilizados pela utopia e, sendo assim, não é de todo inusitado reconhecer na contra-cultura libertária e revolucionária dos anos sessenta/setenta do século passado (longe de se resumir ao mero culto hedonista da vida), uma linha de fuga da arte Conceptual durante uma época que testemunhou uma aceleração da história ainda hoje pertinente para o contemporâneo.²⁹

Na verdade, um período histórico que não deixou de ser o tempo da geração baby boom e da prosperidade do modelo económico das democracias liberais num mundo bipolar que implementava o optimismo de uma sociedade de consumo e de entretenimento suportado pelos novos adventos tecnológicos e pela cultura de massas, onde os critérios da alta cultura concorriam na sociedade com a penetração nos lares da novidade da TV — lares geralmente representados sob a imagem da burguesia ou pequena burguesia urbana, com uma família heterossexual, patriarcal, loira e de pele clara.³⁰ Justamente contra estes estereótipos de uma classe dominante, em parte, no que hoje se designa por guerras culturais, a juventude mais intelectualizada impôs-se

²⁹ A este respeito apenas se sugere, a título de exemplo, comparar as mudanças culturais que foram incorporadas pela juventude durante a década de sessenta. Note-se como do fato e gravata e minissaia, se chegou à cultura hippie (make love, not war; drope acid, not bombs) e a queimar soutiens, ainda hoje um statement dos movimentos feministas contemporâneos que através da nudez dos peitos das mulheres afirmam no espaço público a sua força de contestação — veja-se as acções das corajosas Pussy Riot na Rússia putinista e outros grupos de activismo político feminista muito provavelmente menos coerentes que essas activistas punk, nomeadamente o grupo Femen que, em 13 de setembro de 2020, se manifestou em topless nas galerias do museu D'Orsay em Paris como forma de protesto contra a discriminação sexista infligida por essa instituição a Jeanne Huet, no dia 09 de Setembro de 2020. Como se dizia, mudanças culturais que podem ter sido vividas pelos mesmos sujeitos históricos desde que entraram até que saíram dessa década.

³⁰ Um contexto sociocultural onde se torna muito pertinente referir a obra de um artista pioneiro da arte Pop, Richard Hamilton, «Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?» de 1956.

historicamente enquanto agente de transformação social motivada pela imaginação política de outro futuro e disso são exemplo as sucessivas crises estudantis dessas décadas em Portugal que se constituíram como um movimento insubstituível de resistência política à ditadura do Estado Novo. Eis, então, como tais movimentos de contra-cultura fomentaram uma contestação de matriz libertária contra a esfera institucional de uma cultura dominante, hoje sinónimo, tal como ontem, de situações onde a vida e a arte se encontrem porventura bloqueadas. Um contexto onde a revolução de mentalidades e comportamentos se fez notar através de uma ideia colectiva da arte, reafirmando a possibilidade da arte ser uma experiência de criação colectiva, especialmente a vanguarda que tanto depende da mobilização social da utopia. Quer dizer, à luz do que Ernesto de Sousa concebeu do ponto vista positivo nas seguintes alíneas: «III Participação. “A arte deve ser feita por todos”. (...) Artes da acção. Arte colectiva. (...) IX A utopia ao serviço do presente».³¹

Uma época na história da arte fundadora da arte contemporânea, tal como já amplamente analisado no capítulo anterior, em que a arte se envolveu com o devir progressista do seu próprio tempo mediante um notório refluxo dadaísta e construtivista. O que explica num plano mais concreto de análise a subversão da autonomia da arte e da condição fetiche da arte enquanto mercadoria na sociedade capitalista, ou seja, des-mercadorizar a obra de arte, por parte de uma criação artística radicalmente experimental que conseguiu transformar a crise da obra de arte num campo de reinvenção exponencial das suas possibilidades.

Hoje em dia, o projecto de desmaterialização do objecto artístico continua a abdicar do plano de representação dando lugar à experiência de uma arte efémera enquanto atitude, energia e actividade, onde o processo de incorporação do objecto de arte transcende o domínio estético da arte na própria vida. Neste âmbito, torna-se pertinente mostrar como o conceito de representação colocado a Carla Cruz assenta precisamente nessa ideia de um plano de representação estética, mais simbólica e objectual da arte, em face de um conceito de arte supostamente mais útil com a intenção de agir deliberadamente no mundo mediante uma acção directa, mais

³¹ Fernandes, João, “Perspectiva: Alternativa Zero/Vinte Anos Depois...”, in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997, p. 23.

concreta e imediata. Tal parece não ser a interpretação dada pela entrevistada, uma vez que não reconheceu nenhuma diferença de sentido, destacando no conceito de representação apenas o aspecto político enquanto conteúdo da sua prática artística — ver entrevista à Prof.^a Dr.^a Carla Cruz (CC), final do capítulo: Sobre Arte & Arte Socialmente Engajada, p. 201. Por outro lado, o manifesto político de dissolver a arte na vida tem potencial de expandir a criação artística ao extremo de uma relação indistinta entre os estatutos de autor, obra e espectador. Supostamente uma ética da arte participativa e socialmente engajada, talvez mais intensa do que nos processos de colaboração meramente relacionais, em que a práxis da arte pode ser vista na sua dimensão de corpo social — entendido como realização política — através de um ideal comunitário em que todos participam sem autoridade. Afinal, um processo que contribui necessariamente para a dissipação do génio criador Romântico na sociedade contemporânea.

Apesar das referências conceptuais introduzidas por Lucy R. Lippard serem muito importantes, em particular se uma arte socialmente engajada de objecto desmaterializado neutraliza o valor de troca da obra de arte como mercadoria, na medida de um artista produtor de um serviço com valor de uso na sociedade,³² ainda assim não foi reflectida uma tese fundamental dessa autora para definir a prática da arte colaborativa, relacional ou participativa. Perante o interesse crescente dos artistas de neovanguarda pela arte efémera e não-objectual, acompanhada pelo desprendimento radical da manualidade e competências técnico-formais dos artistas, Lucy R. Lippard e John Chandler constataam uma profunda desmaterialização da arte que se tornou em uma das inovações da arte mais originais do século vinte — a desmaterialização do objecto artístico. Esta noção foi desenvolvida pelos autores no artigo «The Dematerialization of Art» publicado na revista *Art International*, em 1968,

³² Um tópico também desenvolvido pela bibliografia mais actualizada deste tema, como no livro de referência do artista e professor Pablo Helguera, onde se pode ler que «social engaged art is specifically at odds with the capitalist market infrastructure of the art world: it does not fit well in the traditional collecting practices of contemporary art, and the prevailing cult of the individual artist is problematic for those whose goal is to work with others, generally in collaborative projects with democratic ideals» — Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 4.

onde se definiram as direcções dessa práxis da arte, a saber: arte como ideia e arte como acção.³³ Neste âmbito, Lippard explica o seguinte: «During the 1960's the anti-intellectual, emotional intuitive processes of art-making characteristic of the last two decades have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. As more and more work is designed in the studio, but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete. The visual arts at the moment seem to hover at a crossroad that may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources: art as idea and art as action. In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion».³⁴

Se o contexto de uma realidade origina o campo de intervenção da arte socialmente engajada, não há e não pode haver nenhuma práxis da arte mediada por acções directas sem a desmaterialização do objecto artístico, mais precisamente, sem a artevirgulas como acção. Daqui resulta, necessariamente, a temática do processo que, juntamente com o contexto, serve de base conceptual de uma práxis da arte ainda dependente da experiência da participação. Na verdade, Lucy R. Lippard quando reflecte sobre a arte como acção traduz tanto o domínio da performance como da process art — uma modalidade da arte onde a criação de um processo se torna o único produto de uma obra de arte através da experiência dos materiais e das acções realizadas com eles. Nesta tipologia da arte, no limite, efémera e desmaterializada, a process art com o seu conceito de anti-form não deixou de ser curiosamente um movimento muito importante de rematerialização da arte durante o pós-minimalismo e genericamente alinhado com a seguinte proposição retirada dos títulos das suas exposições históricas: as atitudes

³³ «In 1967, John Chandler and I wrote the article on "The Dematerialization of Art" that was published in the February 1968 *Art International*, in which we saw "ultraconceptual art" emerging from two directions: art as idea and art as action» — Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, pp. viii, ix.

³⁴ *Ibid.*, pp. 42, 43.

tornam-se forma numa arte de anti-ilusão dedicada aos procedimentos e materiais.³⁵ A partir da dupla rejeição do estatuto de objecto na obra de arte e devir formalista na criação artística, qualquer tipo de arte accionista enquadra-se inteiramente no campo de abertura da arte afirmado historicamente no séc. XX, operando nas margens da autonomia da arte, em especial do regime estético da arte, de onde se apreende que «socially engaged art is a form of performance in the expanded field, and as such it must break away, at least temporarily, from self-referentiality».³⁶

Enquanto prática performativa da arte, a arte socialmente engajada encontra nos modelos mais conhecidos da performance uma parte significativa do seu eixo de actuação. Ou seja, no quadro histórico dos três modelos de performance que irromperam em meados do séc. XX, a saber: «First, there is performance as *action*, as developed out of Abstract Expressionist painting in the interart activities of happenings, Fluxus, and related groups. (...) Second, there is performance as *task*, a model elaborated in the Judson Dance Theater in which antispectacular bodily routines (such as

³⁵ Mais concretamente, a partir das exposições «Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)», organizada pelo pai dos curadores contemporâneos, Harald Szeemann (1944-2005), na Kunsthalle de Berna, em 1969, e no Institute of Contemporary Arts de Londres no mesmo ano; «Anti-Illusion: Procedures/Materials», no Whitney Museum of American Art de Nova Iorque, em 1969. Um tema que ainda merece ser completado com os seguintes conteúdos: «Harald Szeemann, justificando a sua exposição, lança um manifesto: “... percebe-se perfeitamente o desejo de fazer explodir o ‘triângulo’ internacional da arte: estúdio-galeria-museu”. E prossegue: “Na arte de hoje, o tema principal não é a realização, o arranjo do espaço, mas sim a actividade do ser humano, do artista, o que explica o título da exposição (uma frase e não um slogan). Trata-se da primeira vez que a atitude intrínseca do artista é apresentada, e de maneira tão precisa, como uma obra (...). Os artistas desta exposição não são fazedores de objectos, eles buscam, pelo contrário, escapar-lhes e alargam assim os seus níveis significantes a fim de atingirem o essencial para além do objecto, a fim de constituírem a situação. Eles querem que o processo artístico seja ainda visível no produto final e na ‘exposição’”» — Fernandes, João, “Perspectiva: Alternativa Zero/Vinte Anos Depois...”, in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997, pp. 17, 18. Como também pelas palavras conhecedoras de um dos principais escultores portugueses e europeus, Rui Chafes, que apesar de ser um artista pós-moderno que recuperou postulados da arte estabelece com o legado da neovanguarda uma relação idiossincrática com os fundamentos e propósitos dessa cultura da arte na sua prática artística. A título de exemplo, «Desde o aparecimento, a meio dos anos 60, de todo um conjunto de artistas norte-americanos (usualmente denominados pós-minimalistas) que as linguagens canónicas escultóricas, sobretudo as que faziam uso da verticalidade antropomórfica e hierárquica, foram não só postas em causa e destruídas como, simultaneamente, todo o seu campo de possibilidades foi expandido muito para além de qualquer ideia de forma enquanto objectivo final cristalizado em si mesmo» — Chafes, Rui, *Richard Serra, o gigante*, Jornal Público, 28.03.2024, p. 31.

³⁶ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. x.

nonmetaphorical movements like walking and running) were substituted for symbolic dance steps. (...) And, third, there is performance as *ritual*, different versions of which were proposed by Joseph Beuys, the Viennese Actionists (...) Whereas most task performance worked to demystify art, most ritualistic performance sought to remythify it, indeed to resacralize it — which might point, from another direction, at the same crisis in artistic convention».³⁷ Apesar de não se desvincular completamente do campo da performance devido ao processo relacional que estabelece com os participantes sempre envolvidos nas situações onde operam, ainda assim a natureza da arte socialmente engajada obriga que, neste estudo, se demarque da prática da performance, uma vez que a condição da performance ainda se apresenta demasiada espectacular e “artística” para uma experiência da arte onde as dinâmicas da interacção social se podem sobrepor enquanto imperativo categórico. O que significa dizer que na arte socialmente engajada como em qualquer outra actividade social, a título de exemplo, educação, assistência social ou práxis política, não parece justa a coisificação das pessoas como se fossem matéria para os artistas transformarem em energia e movimento-tempo (na ausência de melhor termo), segundo a classificação que Lucy R. Lippard dedicou à arte como acção. De resto, sobre tal obrigação ética com as pessoas, a artista CC não revela ter nenhuma dúvida quando pensa o seu próprio trabalho: «O compromisso é muito importante. Não sei se sempre o consegui cumprir. Da não instrumentalização do outro a favor da nossa própria prática artística ou reputação. A capacidade de ouvir. (...) As pessoas são fundamentais. Tanto do ponto de vista de projectos participados ou colaborativos, como projectos politizados, mas que a participação não é o tema fulcral».³⁸

À imagem de Pablo Helguera também aqui se prefere a noção de arte socialmente engajada, ao invés de outras designações que inclusive podem ser mais recentes, tais como prática social ou prática crítica da académica Janet Marstine, mais no âmbito da museologia e curadoria. Não obstante a necessidade de se afirmar, mesmo se de forma mínima, o campo da arte num devir extremamente exógeno provocado pela arte socialmente engajada, não se acompanha de igual modo Helguera quando posiciona

³⁷ Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 565.

³⁸ Entrevista CC, p. 205 e p. 206.

essa práxis da arte no território da performance para além do argumento dela ser performativa por natureza. Depois de reconhecer que a arte socialmente engajada partilha com a performance o papel do trabalho documental e a relação com o espectáculo e o entretenimento, este autor questiona, entre outras coisas: «How can we determine the point at which a socially engaged work becomes subservient to a particular cause to the point of being purely entertaining?».³⁹ E prossegue, «it may be helpful to look at performance art's relationship with spectacle and art education, which has its own familiar dilemma in this respect, often referred to as the problem of *edutainment*. (...) However, the spectacle presented in performance art is usually the means, not the end, of the activity. In education, spectacle is also meant to be the means, not the end, of an activity. (...) The critique that education-generated spectacles often receive — when they are pejoratively called “edutainment” — is that the supposed critical substance of the event has been diluted into an essentially commonplace spectacle far removed from the goals of education».⁴⁰ Ora, justamente, porque o propósito da arte socialmente engajada não tem espaço para uma espécie de “actionainment”, visto que não se move pela mera teatralização de uma suposta utilidade social, esta análise antes propõe recentrar essa prática artística despida de qualquer roupagem proveniente do universo da performance, de acordo com um plano que se manifesta ainda mais radical da dissolução da arte na vida. De facto, uma experiência de tal modo dessacralizada e desnatada da arte que só lhe resta encontrar forma nas relações quotidianas da própria vida, isto é, no comum. Neste domínio, importa evidenciar a condição desmaterializada do objecto artístico enquanto arte como acção, porquanto nela se traduzir mais o processo do que o contexto na prática da arte socialmente engajada.

Sendo o processo mais importante que o objecto, a acção desempenha um papel insubstituível numa práxis da arte que escolheu viver como forma e agir como forma, reclamando noções conceptualistas como a anti-arte ou não-arte, anti-formalismo e

³⁹ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 68.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68 e p. 69.

arte não-objectual, onde as atitudes se tornam forma através de um processo de participação que consegue transcender a process art ou o domínio de colaboração meramente relacional. Por outro lado, a condição das obras de arte incorporarem o que está vivo, passando a decorrer num fluxo de tempo (real), num aqui e agora, é uma inovação artística assinalável nas artes plásticas que deve ser destacada numa tradição da arte presumidamente do espaço e não do tempo, de acordo com um sistema mais clássico de classificação das artes. Ainda se considera que a arte socialmente engajada enquanto categoria de uma prática, «it encompasses a genealogy that goes back to the avantgarde and expands significantly during the emergence of Post-Minimalism. The social movements of the 1960s led to greater social engagement in art and the emergence of performance art and installation art, centering on process and site-specificity, which all influence socially engaged art practice today».⁴¹ Sendo assim, tais pressupostos situam esta prática artística no contexto do chamado fim das artes, porque vistas de forma isolada e separadas pelas suas autonomias disciplinares, como também no suposto fim da arte, visto genericamente como dissolução da arte na vida, onde necessariamente reside o devir accionista que se situa inteiramente na abertura de campo e renovação medial da arte no séc. XX. Entre os modelos de performance já referidos e de acordo com um cepticismo em relação ao domínio da performance na experiência da arte socialmente engajada, esta dissertação vai contemplar uma genealogia da arte como acção segundo a linhagem histórica da performance como acção, mais precisamente, a partir da referência da action painting de Jackson Pollock (1912-1956). Porém, a escolha deste conteúdo em detrimento de outros igualmente pertinentes na análise desse tema não subentende que os valores do Expressionismo Abstracto e do alto modernismo por ele representado sejam reafirmados neste estudo.

Neste sentido, deixam de caber alguns valores estéticos e artísticos deste movimento, cabe dizer, valores profundamente antagónicos em relação à arte socialmente engajada, tais como a originalidade heróica do artista baseada na subjectividade individual e necessidade interior, cujo pathos expressivo remonta ao modernismo de Wassily Kandinsky (1866-1944). Uma noção da arte e dos artistas como

⁴¹ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 2.

criadores singulares de um estilo artístico — sob uma assinatura profundamente marcada por uma autoria irredutível — com estatuto de alta cultura tanto apresentada no plano da imanência como da transcendência, de forma intransmissível e sublime na sociedade.⁴² No entanto, demonstrar interesse pela pintura aérea, no lugar de outras linhagens na história da performance, reafirma o ponto de partida das artes plásticas como entrada num percurso evolutivo da arte que superou a tradição das suas disciplinas históricas, indo para além do quadro e do pedestal.⁴³ Por sua vez, também denota o valor teórico da pintura enquanto argumento paradigmático para se pensar algumas das principais rupturas epistemológicas e ontológicas da arte a partir do século passado. Desde a morte da pintura, ao seu luto, estado de coma e reinvenção, inclusive sob influência do campo expandido da arte em Katharina Grosse, a pintura tanto pela sua negação e rejeição ou fidelidade e renovação está envolvida criticamente em grande parte da discussão sobre o tema da arte, muito ampliado e reescrito pela complexidade da arte de vanguarda e neovanguarda. Em coerência com algumas das principais questões já desenvolvidas anteriormente neste estudo, em particular a necessidade de manter o passo ganho da arte mais progressista no contemporâneo, isto é, a própria arte contemporânea, assim se pretende continuar a estudar um devir da arte que se mantém inscrito na actualidade. Na qualidade de uma inovação artística impossível de ser ignorada, o accionismo performativo da arte como acção apresenta-se na arte contemporânea enquanto referência essencial dos artistas e do seu princípio de individuação. Para além do enquadramento e da parede será revisto na medida de uma

⁴² Para além de um profundo desinteresse pelo culto da estética, pela negação da autonomia dos géneros artísticos e dos seus suportes, mais a renúncia da auto-referencialidade trabalhada pela arte como arte, importa ainda acrescentar que no accionismo performativo da arte socialmente engajada também não interessa ressaltar nenhum tipo de gesto espectacular dos artistas, único e irrepetível, muitas vezes associado à virilidade do Expressionismo Abstracto historicamente caracterizado pelo género masculino. Nenhuma correlação ao “American-Type Painting” e, tão pouco, qualquer propaganda política da cultura oficial da época que projectou nesse movimento artístico os ideais da liberdade individual e do sonho americano em defesa do modelo capitalista das democracias liberais em plena guerra fria.

⁴³ Um tópico que parece simples, mas que é crucial na história da arte do séc. XX. Veja-se a título de exemplo a justificação que Lucy R. Lippard dá em relação ao seu próprio livro: «This is an occasionally critical memoir of a small group of young artists' attempts to escape from the frame-and-pedestal syndrome in which art found itself by the mid-1960s» — Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. viii.

outra arte reafirmada sucessivamente na cultura da arte contemporânea, tal como na arte socialmente engajada.

Se a arte do século vinte evoluiu para além da pintura, tal se deveu à influência que a action painting também cumpriu nesse devir outro da arte que fez os artistas tornarem-se artistas em vez de pintores e escultores.⁴⁴ Apesar da procura de espaços intersticiais entre as disciplinas artísticas não ter sido efectiva em Jackson Pollock, o efeito colateral da pintura aérea realizada por este pintor esteve na origem do accionismo performativo durante um século que ainda assistiu ao retorno da pintura e das disciplinas tradicionais da arte. Destituída a condição do cavalete na prática da pintura, em «No.1» de 1948, o quadro foi uma arena onde o pintor desempenhou uma acção performativa, de acordo com o crítico de arte Harold Rosenberg (1906-1978), ao invés da tese defendida por Clement Greenberg. No contexto do Expressionismo Abstracto tais foram as posições tomadas num debate histórico que opôs a interpretação da acção do corpo na action painting, por oposição ao suposto pathos expressionista da forma abstracta, e que atribui maior relevância ao gesto produtor na pintura do que aos quadros resultantes de uma prática resumida por Harold Rosenberg como uma arena for action. De facto, um juízo crítico dotado da possibilidade de suplantar a qualidade estética da pintura e, no limite, superar esta disciplina, tendo em vista abrir o campo da prática artística através da performance, isto é, genericamente a arte como acção.

Contudo, alguns aspectos desta renovação medial preenchida por novas categorias teóricas ainda carecem de algum conteúdo por analisar. Visto que a prática da action painting excedeu os limites físicos do formato da tela estendida no chão e uma vez que foi contemporânea de outra prática que violou na pintura literalmente o plano da

⁴⁴ Uma mudança de paradigma defendida por Allan Kaprow (1927-2006) quando reconheceu em 1958: «Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real» — Kaprow, Allan, «O legado de Jackson Pollock», in Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (orgs.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar, Flávia Anderson e André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 45.

superfície pictórica, cada uma destas especificidades críticas associadas à transgressão da superfície pictórica, mais a superação em potência da própria pintura, mantêm uma singularidade suficientemente crítica para não serem confundidas e percebidas do mesmo modo; ou seja, as duas primeiras especificidades não compreendem obrigatoriamente a última, apesar de ser contemplada numa dessas primeiras. Na verdade, tanto Jackson Pollock como Lucio Fontana (1899-1968) estiveram mais empenhados num projecto de renovação da pintura do que poder transcendê-la. A procura de uma outra dimensão produzida pela violação da superfície pictórica em Fontana, cabe dizer, situada justamente para além do quadro, parece ter sido ainda a experiência de uma radicalidade situada no interior da pintura e não fora dela. Tal não se justifica pela realização da pintura que continuou a levá-la do cavalete até à parede, mas antes pelo facto do Concetto Spaziale (também experimentado na escultura) continuar a inscrever-se fundamentalmente no domínio do pictórico, mais concretamente no valor dado ao plano e matéria da tela, composição, tinta, cor e até na categoria do quadro-objecto. Por outro lado, o corpo de Pollock em acção quando trabalhou a superfície pictórica em composição all over esteve dentro e fora do próprio quadro em simultâneo e, sendo assim, essa condição autorizou uma nova ordem física e processual na prática artística que inaugurou efectivamente outra radicalidade na arte.

Esta constatação enforma outro espaço crítico relativo a algumas obras do grupo Gutai cuja procura de uma espacialização total fez com que a arte passasse a estar fora da parede, de acordo com a radicalidade performativa desempenhada por este grupo. Nomeadamente em «At One Moment Opening Six Holes» dado à acção no The First Gutai Exhibition por Saburo Murakami (1925-1996) na cidade de Tóquio em outubro de 1955 — ao contrário do que a Tate Artist Timeline ensina. A partir de 1955, este autor juntou-se ao grupo Gutai aproximadamente um ano após a sua fundação pelo artista e mentor do grupo Jiro Yoshihara (1905-1972) que escreveu favoravelmente sobre a pintura de Jackson Pollock, em 1951. Murakami redimensionou a actividade do grupo através de uma linguagem artística própria, outrora desenvolvida no seio de outro grupo de arte japonês, o grupo Zero, de onde transitou. Tanto no trabalho deste artista como de Kasuo Shiraga (1924-2008), outro artista proeminente do grupo Gutai que descendeu

do grupo Zero, manifestou-se o contributo mais inovador para a história da arte universal proveniente do grupo Gutai. Um legado que pode ser traduzido pela adopção de uma prática artística que parece ter interpretado literalmente a tese anti-formalista de Harold Rosenberg referida anteriormente, ao ponto destes artistas terem reconhecido especial interesse não ao objecto, mas sim a uma performatividade em tempo real indissociável da matéria e do corpo em acção. Deste modo, revela-se impossível circunscrever a obra criada por esta prática artística à luz do paradigma modernista onde se inscreve a autonomia estética da arte, visto que a arte deixou de residir lá onde a imagem de uma obra de arte não é subsumida pelo real. Com quinze anos de antecedência, em Gutai, a anti-ilusão indissociável aos materiais e procedimentos foi verdadeiramente seminal de uma geração de futuros artistas. O que significa dizer que Saburo Murakami, por exemplo, de facto já materializou o conceito de anti-form trabalhado mais tarde pelos artistas durante a segunda metade da década de sessenta do séc. XX. Uma geração nova de artistas cujo interesse pela desmaterialização do objecto artístico foi responsável por uma renovação histórica da obra de arte, tal como Robert Barry reconheceu em 1968: «For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there`s something going on outside the frame that could be considered an artistic idea».⁴⁵

Tanto em «At One Moment Opening Six Holes» de 1955, como em «Many Screens of Paper» e «Passage» de 1956, a acção de Murakami repetiu a mesma estratégia. A energia previamente concentrada é empregue num só acto a partir do momento em que o artista corre velozmente contra um dispositivo onde uma série de planos de folhas de papel são atravessados sucessivamente pela passagem do seu próprio corpo em acção. Expectativa, intensidade e imprevisibilidade são vividas durante um momento único e irrepetível que oferece uma experiência de curtíssima duração ao espectador. Por outro lado, depois de cada actuação, reposição ou reactualização destes trabalhos, a obra já era... Quer dizer, ela é a memória do que aconteceu num instante e, no espaço, sobra como objecto residual de outro tempo, como ruína, como documento. Para além desta prática efémera da arte questionar a curadoria e a museologia nas formas da sua

⁴⁵ Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. xii.

exposição, o que estes trabalhos ainda oferecem como potencialidade discursiva mais satisfatória diz respeito aos vestígios da passagem de um corpo em acção nos planos de papel rasgados durante a performance. Embora dotadas de um género de impressão atípica, torna-se plausível reconhecer nessas substâncias visuais, por outras palavras, nesses significantes, a causa do seu produtor: a acção do corpo em acção do performer. Deste modo, legitima-se a natureza do índice por se identificar a tipologia do significante definidor da especificidade desse signo. Apesar da diferença que se destaca quando comparada à imagem do corpo plasmado nas *Anthropométries* de Yves Klein, em 1960, as marcas indexais produzidas nos happenings de Saburo Murakami centram-se no registo da acção do corpo sem que necessariamente este seja decalcado. Neste caso, o que se vê mais plasmado não é o corpo, antes a acção do corpo. Por conseguinte, tal como nas restantes obras de arte onde se produziram marcas indexais durante a década de cinquenta, a título de exemplo, «Automobile Tire Print» de Robert Rauschenberg (1925-2008) e John Cage em 1953, as aberturas no suporte de papel produzidas pela fisicalidade do corpo de Murakami também contradizem o valor simbólico intrínseco ao gesto criador do expressionismo abstracto em que corpo e abstracção se fundiram numa unidade expressiva da individualidade do autor. Também não é credível transferir para essa prática artística o valor do risco associado à pincelada expressionista abstracta, naturalmente por Murakami nunca deixaria de expor as obras onde tais acções realizadas não tenham sido esteticamente felizes.

Ultrapassada a instrumentalização do Expressionismo Abstracto pela propaganda política dos Estados Unidos da América durante a guerra fria, a reciprocidade histórica entre os artistas do grupo Gutai e um artista norte-americano do modernismo tardio, na figura de Jackson Pollock, uma vez mais adquire a relevância necessária que ajuda a explicar uma terceira via proposta pela práxis artística do grupo Gutai. Sem ainda ter merecido uma nota de esclarecimento, a etimologia do conceito Gutai inscreve os étimos Gu e Tai que designam, respectivamente, os conceitos de ferramenta ou significação e corpo ou substância. Com efeito, em tudo se associa o nome do grupo com a práxis da arte realizada. Ao corpo foi atribuído o emprego medial que substancializasse os novos processos de criação configurados pela plasticidade de marcas indexais. Para além disso, o corpo apresentou-se como força motriz da

radicalidade de uma nova arte desmaterializada pela arte como acção. Eis, então, dois propósitos atribuídos à semântica do corpo no contexto da neovanguarda cuja ressonância também se fez sentir na periferia global do hemisfério sul quando Hélio Oiticica, a título de exemplo, deixou o seguinte testemunho — The body is not a support for the work, on the contrary, it is the total incorporation, it is the incorporation of the body in the work, and the work in the body. I call it in-corporation. Um dos trabalhos mais icónicos deste artista brasileiro que operou com esta noção de incorporação foram os Parangolés criados a partir de 1964. Tal como os Parangolés de Oiticica, as obras de Saburo Murakami também manifestaram o conceito de incorporação, todavia sem conseguirem partilhar com o Parangolé a desintegração total do quadro.

Em suma, problematizar em torno da ruptura na arte indissociável à supressão do plano do quadro e consecutiva evasão do enquadramento onde se definiam os limites físicos e fenomenológicos da pintura, significa fundamentar sobre a liberdade histórica da arte desde o séc. XX. Como se viu, o discurso crítico sobre a desintegração do quadro e, por conseguinte, da própria pintura, foi mediado pela ideia da transgressão da superfície pictórica enquanto meio de uma abertura irreversível do campo da arte. Todavia, a arte durante esse processo de emancipação ainda se dirigiu à pintura que, por efeito da densidade da sua própria história, manteve-se apresentada como primeira instância das formas reificadas da arte e da cultura. De facto, poder incorporar o plano do quadro e, com efeito, transcender a pintura no espaço real, antes se mostrou em termos completamente subversivos da famosa redução modernista, de origem parisiense, em nome de uma especificidade da pintura reconhecida na essência do seu plano, quer dizer, na flatness and the delimitation of flatness, justamente reconhecida na pintura por oposição às especificidades mediais das outras disciplinas artísticas, tal e qual defendido por Clement Greenberg.⁴⁶

⁴⁶ Porém, a história da arte encarrega-se de desconstruir o saber que se julgava circunscrito à especificidade medial da pintura ou da escultura, porquanto esta noção se vê desmentida pelo próprio modernismo através do conceito da síntese das artes. Segundo a aspiração romântica da obra de arte total, a gesamtkunstwerk, a arquitectura em pleno movimento moderno foi encarada como obra de arte total e trabalhada para além dos seus limites estéticos através da síntese das artes. Uma vocação utópica que muito provavelmente inscreveu a arquitectura enquanto verdadeiro cavalo de batalha do modernismo, ao invés da pintura, quando se tratou de construir uma nova realidade do mundo muito para além da imagem do quadro abstracto. Como se sabe, a síntese das artes contradiz a ideologia da

Conforme o que se revelou de fundamental na arte do século vinte, a partir de um certo momento expandir foi mais pertinente do que reduzir. O que outrora separou as disciplinas artísticas passou a juntá-las. Fazer mais com menos devolveu à arte o princípio de dissolver-se na vida sem que nenhuma fronteira da autonomia estética da arte se pudesse impor.⁴⁷ Como se viu, o conceito de in-corporação de Hélio Oiticica trabalhado nos Parangolés, num processo de colaboração com os ditos espectadores, resultou na fusão da obra de arte com o corpo e onde se reconhecem exercícios experimentais em liberdade, nas palavras do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981). Perante essa nova condição da arte assente numa experiência mais física de participação do espectador, a relação do corpo tornou-se cada vez mais íntima ao ponto do exterior da obra de arte ser redimensionado pela experiência sinestésica do espectador, ou melhor, operador, que deixou de habitar o espaço da obra, como em El Lissitzky, para vestir a própria obra deste modo activada.⁴⁸ Uma mudança de paradigma sem precedentes nas artes plásticas que manifestou a ordem política de dissolver a arte

especificidade de cada médium da arte, como se viu, isolados e reduzidos na sua essência. Um dilema que no coração do modernismo se reconhece uma vez mais trabalhado mediante o conceito Proun do artista russo El Lissitzky, em 1922 (data da publicação de um artigo deste artista que antecede a exposição do «Prounenraum», em 1923). Importa sublinhar que o conceito Proun inscreve nas vanguardas históricas o emprego dos espaços intersticiais entre as disciplinas artísticas na medida em que foi concebido «como estação de transbordo na rota que vai da pintura para a arquitectura» — Loock, Ulrich (ed.), *anARQUITECTURA de Andre a Zittel*, trad. Cláudia Gonçalves, Joana Caspurro, Mariana Sousa Moreira e Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 04, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 09. Perante este projecto de afirmação do novo em arte, isto é, perante Proun, a experiência do espectador conheceu a condição singular de não estar diante de um quadro ou em torno de uma escultura, mas dentro da obra, ou seja, no espaço real activado pelo artista. Sendo assim, o conceito espacial em Proun contribuiu historicamente para o nascimento da instalação como novo género de arte total, o que significa dizer que a renovação medial da arte no século vinte também se inscreve, paradoxalmente, lá onde se encontra o programa auto-elucidativo e auto-reflexivo do modernismo e da especificidade medial das disciplinas artísticas separadas entre si, ou seja, o oposto da síntese das artes.

⁴⁷ Uma alegação “clássica” na teoria da arte Conceptual explicada por Lucy R. Lippard: «Although Conceptual art emerged from Minimalism, its basic principles were very different, stressing the acceptively open-ended in contrast to Minimalism’s rejectively self-contained. If Minimalism formally expressed “less is more,” Conceptual art was about saying more with less. (...) As Robert Huot said in a 1977 billboard piece: “Less is More, But It’s Not Enough.”» — Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. xiii.

⁴⁸ Preste-se atenção ao processo de activação desta obra de arte desmaterializada em que o espectador assume um papel mais radical do que na tradição do Minimalismo. De resto, um movimento de arte (Minimalismo) onde o espectador forma um triângulo de extrema interdependência ainda constituído pelo objecto de arte e espaço real.

na práxis da vida expandindo o campo de produção artística através de uma relação indistinta entre os estatutos de autor, obra e espectador, concebidos segundo um movimento colectivo em que todos participam supostamente sem autoridade. Uma característica do processo de colaboração da arte dita participativa que desempenha um papel crucial na filosofia de trabalho de CC.

Ainda como estudante de escultura da FBAUP e durante um período dessa faculdade marcado por um ensino demasiado académico para as aspirações sinestésicas da arte contemporânea, esta artista começou bastante cedo a envolver os outros nos seus projectos artísticos, com o intuito de questionar o domínio do visual e do óptico. CC relata que foi abrindo cada vez mais a possibilidade de participação do espectador, até que deu o passo de uma colaboração entre artista e público, em 2009.⁴⁹ Diz assim: «Anteriormente tinha colaborado com colegas, outras artistas, mas agora queria compreender o que aconteceria à obra, à autoria, quando o público fosse convocado a participar logo de raiz. (...) O principal estímulo, seja quando trabalho com outros artistas como com membros do dito público, tem a ver com uma negação da minha parte de que eu tenha algo muito especial a dizer/mostrar, essencialmente quero operar em coletivo, conjugar no plural (coloco em *itálico*, porque é também o nome de uma obra que realizei em 2012 e depois em 2020). Há também uma necessidade de juntar vozes à minha voz, quase como que uma validação, como se sozinha não fosse capaz, ou seja incerto, em conjunto ganha força, tem lugar. Repara que me distancio de uma ideia comum da prática participada e colaborativa que tem a ver com a emancipação do outro. Vamos dar voz a... vamos dar valor à identidade x.... A emancipação é minha, é nossa!». ⁵⁰ Neste âmbito, importa assinalar a distância crítica que CC alimenta em relação ao tipo de emancipação das pessoas muito comum nesta práxis da arte, procurando não se posicionar fora dessa experiência, tendo em vista um processo de criação colectiva, quer dizer, uma experiência de participação verdadeiramente comunitária, onde se interessa por questionar a autoridade da sua autoria. De facto, uma questão assumida criticamente pela artista e resumida do seguinte modo: «Entretanto fui entendendo uma certa complexidade do papel da arte no social, e fui-

⁴⁹ Ver entrevista CC, p. 204.

⁵⁰ Entrevista CC, p. 204 e p. 205.

me interessando mais por questões de autoria. Ou seja, menos sobre a possível agência da arte sobre o social, e mais sobre questões de quem é que se pode definir como artista, e o que é entendido como uma prática artística, e em contextos socialmente engajados. Que me levaram também, a abordar questões em torno da democratização da arte e da cultura e da democracia cultural. Portanto, entre uma ideia de levar a arte e cultura a todos, e a outra de conceber que todos podem ser produtores de arte e cultura, e quais as condições para que isso possa ser, em potência, uma realidade».⁵¹ Assim se entende uma preocupação estrutural na prática artística de CC, visto que, entre outros temas, retoma a ideia de poder aceitar a perda de controlo, a partilha da autoria e da autoridade, como ainda afirma.⁵² Preocupações que, na verdade, enriquecem o trabalho desta artista com novas camadas de complexidade produzidas pela Crítica Institucional, para além do seu envolvimento com o universo da arte socialmente engajada.

A sociedade contemporânea demonstra que a práxis da arte se mantém associada à sua tendência exógena, cuja relação com a política ocupa um importante espaço crítico na arte contemporânea. Tanto o movimento endógeno como o exógeno são duas variáveis do fenómeno artístico. Há obras de arte que manifestam estes movimentos em simultâneo, outras onde somente um predomina. Em suma, pode-se dizer que o movimento endógeno trabalha a arte para dentro de si mesma, ao contrário do movimento exógeno que trabalha a arte para fora de si mesma.⁵³ Dois devires da arte reflectidos por CC quando declara, com muito interesse, que «a prática artística fica, diga-se, entre a espada e a parede. Ou melhor, seria bom que ficasse entre ambas, quando digo ambas é por um lado a autonomia da arte, e por outro a utilidade social.

⁵¹ Entrevista CC, p. 201.

⁵² Ver entrevista CC, p. 205.

⁵³ A título de exemplo, a sensibilidade modernista auto-referencial, onde o projecto histórico da arte abstracta se destacou como principal expoente, consagrou o movimento endógeno da arte até ao limite da monocromia, em hipótese irreversível. Por outro lado, quando a metafísica da abstracção em arte se situa no plano da transcendência, também se manifesta o movimento exógeno na arte abstracta, à luz de uma instância infinitamente maior que a própria arte. Como se viu, em profunda rota de colisão com o programa da arte pura e sua realização de valores estéticos puros, encontra-se a lógica da anti-arte do readymade. Aqui também os movimentos endógenos e exógenos se manifestam em simultâneo. Uma vez que o processo de nomeação de um objecto apropriado, o vector exógeno, beneficiou do poder legitimador da instituição da arte, o vector endógeno, para que um objecto industrial se inscrevesse culturalmente como objecto de arte.

Ora ambas, possivelmente impossíveis de alcançar. Nem a arte pode ser absolutamente autónoma, nem completamente utilitária».⁵⁴ Um discurso que, de facto, tenta estabelecer algum ponto de equilíbrio na arte socialmente engajada, perante a dicotomia do valor artístico e não-artístico muito comum nessas práticas. Por outro lado, este estudo tem reconhecido a função do corpo na práxis da arte, inclusive na mediação participativa historicamente protagonizada pela obra de Hélio Oiticica. Um recurso que se mostra explorado na arte contemporânea, testemunhando efectivamente um legado histórico que, por último, se impõe referir: «If the dynamo of the Soviet vision was the machine and technology (tempered by Tatlin's later reconsiderations), in Brazil it was the body. It was in reference to the body that traditional artistic structures were revolutionised: specifically the nature of the object and the relationship between artist, work and spectator».⁵⁵

Embora a genealogia exposta sobre a participação em arte ter relevância neste estudo, nomeadamente pela descoberta do corpo através da desmaterialização do objecto artístico, a partir da renovação medial do legado histórico da arte contemporânea — em coerência com a questão de investigação desenvolvida no capítulo anterior — existem outras narrativas sobre esse tema que não devem ser ignoradas. Em especial, o trabalho de Claire Bishop que tem sido reconhecido internacionalmente quando se trata de redimensionar as práticas de arte participativa para além da estética relacional de Nicolas Bourriaud. Por outras palavras, pensar o conceito de participação mediante outra densidade crítica e pertinência política numa tal experiência relacional da arte. Uma autora cuja produção de conhecimento sobre o valor social dos meios participativos da autoria e os limites estéticos da viragem social da arte, onde se compreende a arte socialmente empenhada, comprometida, engajada, também recebe elogios dos seus pares enquanto referência destacada nessas matérias. Para Bishop, desde os anos sessenta do séc. XX que os projectos artísticos que incitam à

⁵⁴ Entrevista CC, p. 201.

⁵⁵ Brett, Guy, «Life Strategies: Overview and Selection - Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, 1960-1980», in Ferguson, Russel (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 - 1979*, New York - London, Thames & Hudson, 1998, p. 204.

participação são movidos pelo menos por uma das seguintes preocupações: activação, autoria e comunidade. Sobre cada um destes conteúdos, a autora defende: «The first concerns the desire to create an active subject, one who will be empowered by the experience of physical or symbolic participation. The hope is that the newly-emancipated subjects of participation will find themselves able to determine their own social and political reality. An aesthetic of participation therefore derives legitimacy from a (desired) causal relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency. The second argument concerns authorship. The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of greater risk and unpredictability. Collaborative creativity is therefore understood both to emerge from, and to produce, a more positive and non-hierarchical social model. The third issue involves a perceived crisis in community and collective responsibility. This concern has become more acute since the fall of Communism, although it takes its lead from a tradition of Marxist thought that indicts the alienating and isolating effects of capitalism. One of the main impetuses behind participatory art has therefore been a restoration of the social bond through a collective elaboration of meaning».⁵⁶

Por outro lado, Claire Bishop subescreve a posição de des-performatizar a arte socialmente engajada, anteriormente defendida por se tratar demasiado “artística”, porventura ainda associada ao espectáculo e entretenimento. Apesar de identificar nessa práxis da arte alguns elementos que remetem para o domínio da performance, tais como a produção de documentos fotográficos e áudio-visuais, a autora reivindica na práxis da arte que se apropria de formas sociais de modo a aproximar a arte da vida quotidiana, isto é, arte socialmente engajada, outra ordem de valor baseada na colaboração e dimensão colectiva da experiência social. Por conseguinte, argumenta Bishop, estes projectos «differ in striving to collapse the distinction between performer and audience, professional and amateur, production and reception».⁵⁷ Segundo o

⁵⁶ Bishop, Claire (ed.), *Participation/Documents of Contemporary Art*, London - Cambridge MA, Whitechapel - MIT Press, 2006, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

modelo de genealogia da participação em arte adoptada pela autora, existem duas narrativas que ainda hoje orientam as práticas de colaboração e que começaram a generalizar-se na década de noventa do século vinte, depois da consagração do pós-modernismo neoconservador, com a sua recuperação de postulados da arte e de acordo com a referência histórica da arte contemporânea durante a neovanguarda. Essa importante autora começando por referir os trabalhos realizados no contexto histórico da neovanguarda professa do seguinte modo: «These socially-oriented projects anticipate many artistic developments that proliferated since the 1990s, but they also form part of a longer historical trajectory. The most important precursors for participatory art took place around 1920. The Paris 'Dada-Season' of April 1921 was a series of manifestations that sought to involve the city's public, the most salient being an excursion to the church of Saint Julien le Pauvre which drew more than one hundred people despite the pouring rain. A month later, Dada artists and writers held a mock trial of the anarchist author turned nationalist Maurice Barrès, in which members of the public were invited to sit on the jury. André Breton coined the phrase 'Artificial Hells' to describe this new conception of Dada events that moved out of the cabaret halls and took to the streets».⁵⁸ Importa sinalizar que Claire Bishop, em 2012, dedicou um livro precisamente a este tema que se intitula, não por acaso, «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship». Uma expressão que se vê apropriada aparentemente pela autora enquanto referência da designação cunhada por André Breton e que, através dele, pode ainda remeter de forma invertida para o título do livro de Charles Baudelaire «Les Paradis Artificiels» (1860), dedicado à experiência individual do consumo de haxixe, ópio e vinho. Não obstante, Bishop prossegue: «At the other extreme from these collaborative (yet highly authored) experiences were the Soviet mass spectacles that sublated individualism into propagandistic displays of collectivity. (...) These two approaches continue to be seen throughout the multiple instances of participatory art that develop in their wake: an authored tradition that seeks to provoke participants, and a de-authored lineage that aims to embrace collective creativity; one is disruptive and interventionist, the other constructive and ameliorative. In both

⁵⁸ Bishop, Claire (ed.), *Participation/Documents of Contemporary Art*, London - Cambridge MA, Whitechapel - MIT Press, 2006, p. 10.

instances, the issue of participation becomes increasingly inextricable from the question of political commitment».⁵⁹

Para além disso, esta autora deu um contributo muito significativo para a discussão da arte dita relacional, nomeadamente por criticar as teses da estética relacional de Nicolas Bourriaud publicadas em 1998. Num artigo publicado na revista *October* em 2004, intitulado «Antagonism and Relational Aesthetics», Claire Bishop apoiando-se nas teses pós-marxistas do argentino Ernesto Laclau (1935-2014) e da belga Chantal Mouffe, em particular na ideia de antagonismo, critica directamente as reivindicações políticas da estética relacional de Bourriaud. Com essa finalidade, propõe uma tese alternativa designada por antagonismo relacional, que se faz representar pelo trabalho de dois artistas que não tinham sido contemplados nas reflexões de Bourriaud, o suíço Thomas Hirschhorn e o espanhol Santiago Sierra. Bishop opõe as obras destes autores aos trabalhos de Rirkrit Tiravanija de origem tailandesa e do britânico Liam Gillick,⁶⁰ artistas paradigmáticos da estética relacional para Bourriaud, pois reconhece nas obras de Hirschhorn e Sierra uma abordagem mais disruptiva da experiência relacional da arte, pondo em causa o ambiente de festa e lazer vividos nas exposições — ou melhor, situações, eventos (palavras talvez mais eloquentes na discussão sobre arte participativa) — dos artistas consagrados pela estética relacional. Também se preocupa em desconstruir o aspecto mais literal na experiência relacional da arte, isto é, a fisicalidade que envolve o espectador num processo de colaboração. Na análise de Bishop encontra-se a busca de uma dimensão mais complexa nas relações entre autoria, obra e espectador, assim como entre arte e política, em face de mecanismos de participação que não passam necessariamente pelo axioma de um espectador se emancipar através de processos de activação de uma obra de arte para além da experiência da mera contemplação, como se sabe, activa por nascença e sempre

⁵⁹ Bishop, Claire (ed.), *Participation/Documents of Contemporary Art*, London - Cambridge MA, Whitechapel - MIT Press, 2006, pp. 10, 11.

⁶⁰ Um autor que respondeu ao artigo de Claire Bishop na revista *October* em 2006, merecedor de uma pequena réplica de Bishop, onde advoga que a discussão em torno destes artistas foi uma estratégia para criticar a suposta aclamação política da estética relacional defendida por Nicolas Bourriaud. Quanto a Liam Gillick, o tom de auto-defesa sobressai num texto que demonstra uma boa capacidade de contra-argumentação deste artista, com assertividade e acutilância suficientes para se rememorar os debates da vanguarda artística, agora que o mundo da arte é incomparavelmente menos combativo no séc. XXI. Para mais considerações procurar *Letters and Responses*, na revista *October*, nº 115, Winter 2006, pp. 95, 107.

valorativa na arte, quer dizer, crítica. Nas palavras de Claire Bishop, «my essay drew on the work of Gillick, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, and Santiago Sierra to mobilize a critique of Nicolas Borriaud's claim that relational art is a politicized mode of artistic practice. It sought to find a new method for evaluating "political art" — namely, by considering the role and experience of the viewers. Steering focus away from authorial intention to take account of audience reception is appropriate given relational art's emphasis on collaboration, dialogue, and spectator activation. The essay also tried to introduce the term "viewing experience" as a way to pressure the opposition of political content versus politicized form».⁶¹

Em relação ao trabalho de Hirschhorn, mostra-se interessada como se pode construir «a set of positions for the viewer whose presence activates both the work's ostensible references and addresses the conventions of experiencing socially interactive art (e.g., by foregrounding the inevitability of a disjunction between initial participants and subsequent viewers)».⁶² Quanto a Sierra, adianta que o seu trabalho «involves the literal setting-up of relations among people: the artist, the participants in his work, and the audience. But since the late 1990s Sierra's "actions" have been organized around relations that are more complicated — and more controversial — than those produced by the artists associated with relational aesthetics. Sierra has attracted tabloid attention and belligerent criticism for some of his more extreme actions, such as 160 cm Line Tattooed on Four People (2000), A Person Paid for 360 Continuous Working Hours (2000), and Ten People Paid to Masturbate (2000). These ephemeral actions are documented in casual black-and-white photographs, a short text, and occasionally video. This mode of documentation appears to be a legacy of 1970s Conceptual and body art (...) but Sierra's work significantly develops this tradition in its use of other people as performers and in the emphasis on their remuneration. While Tiravanija celebrates the gift, Sierra knows that there's no such thing as a free meal: everything and everyone has a price. His work can be seen as a grim meditation on the social and political conditions that permit disparities in people's "prices" to emerge. Now regularly commissioned to make work in galleries throughout Europe and the Americas, Sierra

⁶¹ Bishop, Claire, *October*, nº 115, Cambridge MA, MIT Press, Winter 2006, p. 107.

⁶² *Loc. cit.*

creates a kind of ethnographic realism, in which the outcome or unfolding of his action forms an indexical trace of the economic and social reality of the place in which he works». ⁶³ Para alguns, uma radicalidade da arte que fica à mercê de ser acusada de pornografia social, especialmente pelos defensores de modelos de colaboração supostamente superiores, uma vez determinado um juízo ético sem motivação moralista para sancionar o procedimento e intencionalidade dessas práticas artísticas. De facto, um *modus operandi* que pressupõe a existência de algum espectáculo mórbido numa obra de arte, apesar de conseguir canalizar uma força poderosa através desse tipo de mise-en-scène. Não obstante, Claire Bishop em face de uma práxis da arte mais radical e violenta, em detrimento de uma arte mais facilmente acomodada e consensual — quiçá completamente naïf na sua suposta utilidade social — descobre a ordem do conflito em relações sociais mais antagónicas, alinhada com o conceito de democracia advogada por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. ⁶⁴

Como tal, Bishop argumenta a favor das ideias muito influentes deste casal de intelectuais, precisamente sobre o conceito de antagonismo: «Laclau and Mouffe argue that a fully functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate — in other words, a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order — a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy». ⁶⁵ Neste âmbito, defende que a noção de democracia como antagonismo se encontra no trabalho dos artistas que elogia e, por último, remata: «The work of Hirschhorn and Sierra is better art not simply for being better politics (although both of these artists now have equally high visibility on the blockbuster art circuit). Their work acknowledges the limitations of what is possible as art (“I am not an animator, teacher or social-worker”, says Hirschhorn) and subjects to scrutiny all easy claims for a

⁶³ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 70.

⁶⁴ No entanto, ainda refere a professora, historiadora e crítica de arte Rosalyn Deutsche, também informada pelas teses desses autores: «Rosalyn Deutsche has argued that the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation: “Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere; they are conditions of its existence”» — *Ibid.*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

transitive relationship between art and society. The model of subjectivity that underpins their practice is not the fictitious whole subject of harmonious community, but a divided subject of partial identifications open to constant flux. If relational aesthetics requires a unified subject as a prerequisite for community-as-togetherness, then Hirschhorn and Sierra provide a mode of artistic experience more adequate to the divided and incomplete subject of today. This relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony».⁶⁶

Na época, a contra-argumentação de Claire Bishop foi pertinente na forma como questionou o exercício cada vez mais vulgarizado e estetizado das práticas de colaboração na arte contemporânea, absorvidas pela corrente principal do grande negócio do mundo da arte e cooptadas pelo *status quo*. Neste sentido, ela também mobilizou o seu cepticismo em relação à categoria de laboratório enquanto prática curatorial, como se tratasse de uma moda da participação e ideologia do do-it-yourself completamente esvaziada da marginalidade dadaísta, situacionista ou punk,⁶⁷ como mero entretenimento da poética da obra aberta e da experiência do working progress — do ponto de vista da produção da obra de arte.⁶⁸ Por princípio indissociável à emancipação do espectador e do espectador como produtor, a morte do autor

⁶⁶ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 79.

⁶⁷ Sobre esta narrativa histórica dedicada à contra-cultura moderna e contemporânea, ler «Marcas de Batom: Uma História Secreta do Século Vinte» de 1989, do autor norte-americano Greil Marcus, editado na língua portuguesa pela Frenesi, em 1999.

⁶⁸ Não é por acaso que se pensa que uma obra de arte não oferece respostas antes coloca questões. Também muito comuns foram os filmes com narrativas não-lineares de fim-em-aberto, vistos como desconstrução pós-moderna e apologia indeterminista. Menos conhecido podem ser os intervalos em branco nas pautas do compositor clássico Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), com a intenção de serem preenchidas pelo improviso dos intérpretes. Tais exemplos e possibilidades críticas adequam-se à noção de obra aberta publicada em 1962 pelo semiólogo Umberto Eco (1932-2016). Embora a atitude interpretativa do espectador já garantia leituras virtuais da obra de arte, a noção de obra aberta formalizou no plano da produção e recepção da arte, com efeito, nos conceitos de autor e espectador, a necessidade das obras dotadas pelo autor de uma indeterminação essencial serem completadas pelo intérprete, performer ou destinatário. Igualmente explorada através de processos aleatórios e estratégias do acaso, em John Cage: chance operations, faz sentido reconhecer na obra aberta a dependência de um sistema de colaboração para ela se encontrar efectivamente em movimento, isto é, aberta à formação contínua de relações internas.

encontra-se no coração das estratégias da arte participativa e também se encontra discutida na análise de Bishop. Contudo, essa autora não alimenta o excesso de optimismo depositado nas imaginações políticas da estética relacional. Na verdade, constrói uma contra-proposta que, no limite, não promove o sacrifício da autoria artística em nome da co-criação do espectador, como ainda recupera algum espaço de exterioridade no espectador da obra de arte, ou seja, um distanciamento crítico como experiência relacional da arte mediada pela contemplação. Sobre esta matéria, mostra-se evidente a declaração de Thomas Hirschhorn que refere: «I do not want to do an interactive work. I want to do an active work. To me, the most important activity that an art work can provoke is the activity of thinking. (...) An active work requires that I first give of myself».⁶⁹ No fundo, tenta recuperar alguns atributos da autonomia da arte e da experiência estética da obra de arte, sem necessariamente promover o juízo estético ou o regime estético da arte, ideias mais sensíveis ao modernismo tardio de Clement Greenberg, em modo próprio também sustentadas pela famosa negatividade da arte enquanto estética radical de uma subjectivação política em Theodor W. Adorno.

Colocando reticências nos processos de colaboração que exijam uma activação directa e, por via disso, uma participação literal do espectador na obra de arte contemporânea, Claire Bishop assume-se finalmente desacreditada em relação à alternativa política outrora profundamente associada às estratégias da arte participativa, afirmando que: «There is now a long tradition of viewer participation and activated spectatorship in works of art across many media — from experimental German theater of the 1920s to new-wave film and the nouveau roman of the 1960s, from Minimalist sculpture to post-Minimalist installation art in the 1970s, from Beuys's social sculpture to 1980s socially engaged performance art. It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act, for every art work — even the most “openended” — determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it. Hirschhorn would argue that such pretenses to emancipation are no longer necessary: all art — whether immersive or not — can be a critical force that appropriates

⁶⁹ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 76.

and reassigns value, distancing our thoughts from the predominant and preexisting consensus». ⁷⁰

Estes argumentos estão de acordo com a suposta estetização da arte participativa enquanto cliché da arte contemporânea, tal como se encontra fundamentada na entrevista com CC. Do Futurismo às Neovanguardas foram lançados os dados do espectador activo, colaborativo e participativo, categorias agora reconhecidas para além do paradigma da contemplação, tradicionalmente mais associado à experiência estética e onde o espectador já se mantinha “activo”. ⁷¹ À luz do que foi reflectido neste estudo, uma das estratégias de dessacralização da arte no século XX — e, por conseguinte, a arte ou se preferirmos a anti-arte ser trabalhada no seio da vida, quer dizer, o movimento de arte e vida — foi redefinir a condição do espectador, com repercussões inevitáveis na obra e no próprio autor. Porém, o simples facto da arte interagir com o dito espectador, não pressupõe tout court que a arte se torne socialmente e politicamente melhor sucedida. A artista CC acompanha esta posição e demonstra o seu espírito crítico relativamente ao contexto contemporâneo da arte participativa, defendendo que, na última década, «tem-se proposto até a ideia do “pesadelo da participação” (The nightmare of participation, Markus Miessen, 2010), no sentido da arte participada se ter tornado apanágio de toda a instituição de arte contemporânea que se considere relevante, mas acima de tudo, a entrada do jargão da arte participativa/colaborativa/comunitária no vocabulário das instituições financiadoras e dos seus formulários de candidatura e avaliação de impacto. Neste momento a participação do público tornou-se quase condição sine-qua-non, portanto distorcendo o seu papel radical, isto é, enquanto crítico das estruturas discursivas dominantes do mundo da arte, autoria, objeto, espectador, ou seja, sendo cooptada». ⁷²

Por outro lado, importa acrescentar a tentativa de estabelecer uma taxonomia das estruturas de participação conhecidas na experiência artística, em especial na arte

⁷⁰ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 78.

⁷¹ Uma categoria de espectador vista pela teoria da arte italiana em relação ao projecto estético do Futurismo: «o dinamismo, uma velocidade que forma e deforma objectos, percepções e recordações, um mundo de imagens, a que não se assiste, mas em que se participa. “O espectador vive dentro do quadro”» — Fusco, Renato De, *História da Arte Contemporânea* (1983), trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 33.

⁷² Entrevista CC, pp. 203, 204.

socialmente engajada, levada a cabo por Pablo Helguera. Este autor propõe quatro classificações de participação: «1. Nominal participation. The visitor or viewer contemplates the work in a reflective manner, in passive detachment that is nonetheless a form of participation. The artist Muntadas posted this warning for one of this exhibitions: “Attention: Perception Requires Participation.” 2. Directed participation. The visitor completes a simple task to contribute to the creation of the work (...). 3. Creative participation. The visitor provides content for a component of the work within a structure established by the artist (...). 4. Collaborative participation. The visitor shares responsibility for developing the structure and content of the work in collaboration and direct dialogue with the artist (...)».⁷³ Nas quatro categorias de participação em Helguera, as três últimas são imprescindíveis na práxis da arte socialmente engajada e todas elas se associam ao conceito de espectador como produtor, inclusive a participação nominal experimentada através da contemplação. Em *É Participativo, Estúpido (!)* tem-se assistido à preocupação de compreender a atitude contemplativa do espectador de arte como um “acto” de inteligência e vontade do sujeito. Também importa recordar o significado político da contemplação associado à desaceleração da vida quotidiana na sociedade capitalista contemporânea, num contexto social onde progenitores se têm esquecido dos seus próprios filhos dentro de um automóvel provocando-lhes a morte por asfixia. Independentemente do conteúdo sociológico destes episódios, expor o contra-ponto da contemplação torna-se indispensável quando se discute processos de colaboração na arte contemporânea, em particular nas práticas artísticas que transformam profundamente as instâncias da autoria, obra e espectador.

Um dos discursos mais prosaicos da morte do autor apoia-se no facto do artista descer do pedestal da arte, tendo em vista desmistificar a autoria e dessacralizar a obra de arte. Muitas estratégias têm sido empregues pelos artistas para legitimar a arte através da experiência de uma banalidade que aproxima a arte da vida. Desde a manipulação física da obra de arte aos novos materiais pobres e orgânicos, da noção de uma autoria partilhada à negação da obra de arte única e irrepetível, passando pelo abandono dos lugares institucionais da arte para desmaterializar o objecto artístico

⁷³ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, pp. 14, 15.

directamente na rua, da condição efémera da arte onde se introduziu o ser vivo ao território da natureza longe da cultura..., em todos estes gestos de imaginação dos artistas manifestou-se o desejo de uma alternativa às formas reificadas de produção, distribuição e recepção da arte. Neste âmbito, a experiência participada da arte ocupa um espaço crítico incontornável na discussão política da arte, para além de significar uma das inovações mais progressistas da arte de vanguarda e neovanguarda, nos seus projectos históricos de renovação da obra de arte.

Anteriormente reflectida por Walter Benjamin,⁷⁴ a semântica do espectador como produtor, em rigor, o leitor como produtor foi trabalhada por Roland Barthes num texto de 1968: «A Morte do Autor». Em cinco páginas apenas, Barthes contribui para uma “revolução cultural” com um pequeno grande texto ainda hoje capital sobre o tema. Tal como Umberto Eco em «Opera Aperta» de 1962, Barthes também exemplifica através de algumas obras e artistas, tais como os escritores Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945) e Marcel Proust (1871-1922). Nesta abordagem inclui a escrita automática surrealista, tão decisiva no advento da action painting da Escola de Nova Iorque, afirmando que «ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribui para dessacralizar a imagem do Autor».⁷⁵ Segundo Claire Bishop, o estudo de «A Morte do Autor» deve ser acompanhado da leitura «Da Obra ao Texto» (1971) do mesmo autor. No quadro conceptual de Barthes, ao autor corresponde a obra e ao leitor o texto. Trata-se de revelar o ser total da escrita e fazer nascer o texto mediante o afastamento do autor, «agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um

⁷⁴ Nomeadamente, em «O Autor enquanto Produtor» de 1934, citado na seguinte tradução onde se lê aparelho no lugar de dispositivo, termo que se aconselha adoptar: «É, pois, determinante do carácter de modelo da produção, em primeiro lugar, a orientação dos outros produtores para a produção e, em segundo, a disponibilização de um aparelho melhorado. Designadamente, este aparelho é tanto melhor quanto maior capacidade tiver de atribuir a produção ao consumidor, resumindo, de transformar os leitores ou espectadores em participantes» — Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, p. 151.

⁷⁵ Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 50, 51.

espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura».⁷⁶ A crítica dedicada ao conceito de autor assenta num saber simultaneamente livre e rigoroso, de resto, à imagem do que Barthes costuma realizar. Diz assim, «nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, do que podemos em rigor admirar a “prestação” (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o “génio”. O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor».⁷⁷ A concepção da morte do autor em Roland Barthes também espelha o facto de serem os intérpretes, performers ou destinatários que completam a obra, no conceito de obra aberta em Umberto Eco, porquanto «um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (...)».⁷⁸ Na verdade, todas as palavras de Barthes culminam na última e derradeira frase desse texto, de leitura obrigatória acerca do fenómeno de activação da obra de arte, mediante o conceito de espectador como produtor — «o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor».⁷⁹ Sem ter em conta a concepção intertextual do texto segundo Barthes, o nascimento do leitor, ou seja, do espectador transformado em participante, é um recurso inevitável na lógica de emancipação do espectador e consecutiva ambição política da arte socialmente engajada. Por outras palavras, não se julga sequer possível existirem tais práticas artísticas sem o

⁷⁶ Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 51, 52.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ *Loc. cit.*

envolvimento directo das pessoas independentemente da mediação estética por tradição da arte. A morte do autor torna-se natural em projectos artísticos, geralmente realizados por colectivos de artistas — ao invés do individualismo do autor visto socialmente como portador de originalidade e mestria artística —, que se desenrolam nas margens mais remotas da arte e cuja actividade social se manifesta como práxis política da arte.⁸⁰

Em suma, reconhecer o papel absolutamente vital que a participação ocupa no processo político e exercício da cidadania numa sociedade livre e democrática não só faz todo sentido como, sobretudo, torna-se indispensável, uma vez que obliterar a participação representa uma profunda crise do regime democrático, no limite, o seu próprio fim. Apesar de se ter julgado que as práticas de participação hoje em dia se encontram bastante desgastadas na arte contemporânea, eventualmente enfraquecidas na sua força política original, nem a participação nominal, isto é, através da experiência contemplativa da arte, mesmo que “activa” e recusando o juízo estético como Marcel Duchamp advogou, nem a necessidade de salvaguardar alguma prática da autonomia da arte através de uma experiência estética renovada, onde a declaração emblemática de Thomas Hirschhorn de não fazer arte política mas fazer arte politicamente pode ser compreendida, são capazes de substituir o poder de activação gerado pelas acções directas da práxis da arte participativa. Uma posição totalmente reiterada por Pablo Helguera e que ainda se traduz, a outro nível, na defesa de uma alternativa supostamente mais substancial e menos vulnerável ao efeito de amnésia

⁸⁰ Argumentos que se vêem muito justificados no debate sobre arte socialmente engajada, tal como Claire Bishop quando analisa o discurso da curadora sueca Maria Lind dedicado ao colectivo de artistas turco Oda Projesi, adiantando que «she notes that the group is not interested in showing or exhibiting art but in ‘using art as a means for creating and recreating new relations between people. (...) Her comparison is based on an ethics of authorial renunciation: the work of Oda Projesi is better than that of Thomas Hirschhorn because it exemplifies a superior model of collaborative practice, one in which individual authorship is suppressed in favour of facilitating the creativity of others» — Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012, p. 21 e p. 22.

genericamente associado às ditas experiências interactivas na profusão tecnológica contemporânea.⁸¹

À luz do conhecimento moderno e contemporâneo uma obra de arte é sempre activada pelo espectador, num encontro que fecha o ciclo da obra além da primeira instância do autor. Uma noção de espectador ainda ampliada através de uma diversidade de processos de participação, como se viu também envolvendo a fisicalidade do espectador e percepção sinestésica do seu corpo, que têm sido desenvolvidos sistematicamente pela arte mais progressista desde o séc. XX. Na verdade, uma mudança de paradigma que simboliza uma revolução copernicana na história da arte. Não obstante, evidenciar o aspecto relacional da arte, por exemplo, na teoria de uma estética relacional, acaba por se constituir, em rigor, como um autêntico paroxismo, na medida da arte só poder ser relacional; por outras palavras, o facto relacional permite justamente o nascimento da própria arte. Por outro lado, as práticas relacionais de colaboração e participação da arte contemporânea, inclusive na arte socialmente engajada, produzem uma transfiguração conceptual nas categorias de autoria, obra e espectador da arte. O que significa dizer que o autor adquire um papel de agente e mediador de um dispositivo, outrora apelidado de obra, que em face da sua imprevisibilidade e objecto desmaterializado se estabelece enquanto obra aberta de excelência sob a forma de um *work-in-progress*. Quanto ao espectador, o seu projecto de emancipação reivindica que se torne produtor e, por conseguinte, também se redimensiona como participante, operador, activador do dispositivo.

Sem a desmaterialização do objecto de arte como ideia e como acção, isto é, sem a arte Conceptual, não seria possível envolver directamente as pessoas na práxis artística, tal como analisado neste estudo. No âmbito do campo alargado da arte — expandido para Rosalind E. Krauss — o processo foi mais reflectido que o contexto, sem que, por isso, se deva concluir que o accionismo na prática da arte seja mais importante que as noções de *site-specific* e *in-situ*, especialmente na arte socialmente engajada que

⁸¹ «There are as many kinds of participation as there are participatory projects, but nominal or symbolic interaction cannot be equated with an in-depth, long-term exchange of ideas, experiences, and collaborations, as their goals are different» — Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 13.

constrói a sua utilidade social justamente na comunidade, com ela e para ela, segundo a realidade específica de cada contexto onde cabe intervir. Antes se procurou, entre outras questões, fundamentar a derradeira celebração da arte e vida, agora que a arte como acção está preparada para incorporar o ser-vivo e disposta a viver como forma e agir como forma enquanto prática legítima da arte. Acção, movimento, energia, são palavras-chaves das vanguardas políticas e artísticas revolucionárias, ainda hoje imprescindíveis no activismo político contemporâneo, que através do corpo na experiência participativa da arte, também se encontram ao serviço da transformação social e subjectivação política, conceitos indissociáveis da vertente da arte desmaterializada juntando acção e política. Do conflito e do poder de protesto, denúncia, discórdia, contestação e reivindicação, quer dizer, do antagonismo, como se viu, uma dinâmica social e política fundadora da própria democracia, a arte socialmente engajada retira estratégias de confrontação, mais ou menos radicais, por vezes polémicas no espaço público, como também deve a actividades que assentam na reciprocidade e espírito de cooperação a capacidade de ainda provocar controvérsia e debate de ideias. Não restam dúvidas que a conversação e a experiência do diálogo se apresentam como um dos médiums mais utilizados pela arte socialmente engajada, quando se trata de agitar mentalidades e contribuir para uma tomada de consciência, enfim, envolver pessoas no processo dialéctico da discussão, idealmente através da experiência da alteridade, que em tudo aproxima, outra vez, a arte da vida, neste caso da práxis política e vivência de situações, mais do que obras de arte, onde o quotidiano possa ser reinventado ou não.

Por último, desmaterializar a arte no âmbito do museu e o activismo político na arte contemporânea pressupõe des-performatizar as suas acções artísticas, uma vez que essas não se movem nem se fazem mover através de uma teatralização do desígnio social da arte. Tão pouco desejam ser reduzidas socialmente a uma espécie de “actionainment” ou evento cultural de lazer e entretenimento na sociedade do espectáculo generalizado. Muito pelo contrário, a procura de valores não-artísticos na arte socialmente engajada reclama a exigência de outro tipo de juízo ético e manifestação colectiva dos seus protagonistas em torno da realização de objectivos políticos na sociedade, a título de exemplo, extremamente concretos na resolução dos

problemas das pessoas. Ora, neste contexto, a arte passa a ser avaliada em função do sucesso desses projectos sociais, além de se manifestar de forma radical no seu devir exógeno, situado lá onde a imaginação de des-mercadorizar a arte abdica do valor de troca do objecto artístico, afirmando a arte como serviço na economia da cultura — uma ideia que deve completar a descrição da arte Conceptual, ou seja, incluir o conceito de ownership na lista de noções definidoras do seu programa, juntamente com os conceitos de objecthood e authorship.

6. Da Arte Socialmente Engajada

Surgida em meados dos anos setenta do século passado, a designação arte socialmente engajada encontra-se entre várias denominações usadas para qualificar uma práxis da arte especificamente política baseada em actividades de colaboração social. Ainda presente na memória colectiva talvez se encontre o que outrora se apelidava, simplesmente, arte política — cabe dizer, um autêntico pleonasmo para todos aqueles em que a arte é sempre política, mesmo se considerada politicamente neutra, uma vez que costuma ser produzida no interior de uma sociedade cuja natureza política dificilmente se consegue evitar. Contudo, a noção de arte política parece estar a fragmentar-se no espaço crítico da arte. Tudo indica que a tradição de uma arte politicamente comprometida, historicamente associada aos artistas e intelectuais engajados sempre muito atentos ao seu papel social e necessidade de intervirem politicamente com o seu trabalho, atravessa uma fase de requalificação a partir do qual se podem ler uma série de termos alternativos com relações de sinonímia e alguma redundância, em particular nas práticas da arte contemporânea dita relacional. Torna-se muito comum, portanto, ouvir falar de uma arte socialmente empenhada, mais ainda de uma arte comunitária, colaborativa, participativa, dialógica, pública, activista, como também de estética relacional, arte de acção cívica, prática crítica e, por último, prática social, uma designação mais recente daquela assumida neste estudo: arte socialmente engajada.⁸² A ausência do conceito de arte nas denominações de prática crítica e prática

⁸² Uma conjuntura que não deixa de reiterar alguma estigmatização histórica da arte politicamente comprometida, em particular o engajamento político da arte e dos artistas, a título de exemplo associados à chamada música de intervenção que fez da cantiga uma “arma” de resistência política e luta anti-fascista em Portugal, colocando a arte ao serviço da revolução que chegou no dia 25 de Abril de 1974, depois de um longo regime ditatorial português instaurado pelo golpe de estado de 28 de Maio de 1926, liderado pelo marechal Gomes da Costa. No entanto, a arte politicamente engajada ou, nos antípodas, arte politicamente desengajada são categorias do espaço crítico da arte contemporânea ainda inscritas numa publicação da especialidade tão consagrada como a plataforma e-flux, em 2018. Uma discussão também preenchida pelo termo de arte crítica de Chantal Mouffe enquanto designação do papel político da arte, uma ideia desenvolvida pela autora em detrimento dos conceitos de arte política ou não política. Por último, a noção de uma arte refundada em Carlos Vidal, um dos poucos artistas portugueses que também se dedica à crítica da arte — uma realização profissional que não parece ser bem acolhida pelo sistema

social levou Pablo Helguera a tecer algumas considerações muito pertinentes sobre a noção de prática social — um termo hoje em dia mais privilegiado do que arte socialmente engajada que, segundo este autor, tem emergido em publicações recentes, simpósios e exposições. «The new term excludes, for the first time, an explicit reference to art-making. Its immediate predecessor, “relational aesthetics,” preserves the term in its parent principle, aesthetics (which, ironically, refers more to traditional values — i.e., beauty — than does “art”). The exclusion of “art” coincides with a growing general discomfort with the connotations of the term. (...) Instead the term democratizes the construct, making the artist into an individual whose speciality includes working with society in a professional capacity».⁸³

O facto de existir alguma reserva e desconforto em relação ao estatuto cultural da arte e do artista é muito habitual em práticas artísticas motivadas pela acção social que, naturalmente, transcendem o pressuposto da arte pela arte e as convenções mais tradicionais de autoria e obra de arte, por princípio traduzidas em capital no mercado da arte e geralmente muito cultivados enquanto fetiche do objecto de arte como mercadoria. Por outro lado, a necessidade mais urgente de procurar um valor não-estético, ou melhor, não-artístico na comunidade através de uma intervenção social, assim como uma experiência mais colectiva e menos individualizada da criação artística, acaba por afirmar o poder de transformação social da arte socialmente engajada, mediante uma aspiração política predominantemente exógena. Em parte, tais argumentos ajudam a entender as ideias de Pablo Helguera sobre arte socialmente engajada, nomeadamente quando afirma através do acrónimo SEA, na língua inglesa, que «social interaction occupies a central and inextricable part of any socially engaged artwork. SEA is a hybrid, multi-disciplinary activity that exists somewhere between art

da arte português, ta levando a considerar uma espécie de divisão do trabalho que procura distribuir as parcelas de riqueza pouco abundantes no mundo da arte em Portugal. Segundo este autor, a «*arte refundada* é (...) sempre progressista (no mais interessante sentido da palavra); liga-se à refundação da sociedade para lá da restrição da ideologia e da utopia cientificamente planificada, porque, utilizando uma expressão de Lezama Lima, a essência das utopias deverá ser antes a de uma *navegação interminavelmente aberta*; liga-se à democracia *por vir*, enraizada na liberdade das identificações exteriores à mediação» — Vidal, Carlos, *Definição da Arte Política: o Radicalismo, a Desconstrução, o Artifício e todos os seus Paradoxos*, Lisboa, Fenda, 1997, p. 66.

⁸³ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 3.

and non-art, and its state may be permanently unresolved. SEA depends on actual — not imagined or hypothetical — social action».⁸⁴ Uma alegação que reclama outras reflexões críticas de Helguera, mais concretamente o problema da negação da arte e sucessiva procura de espaços intersticiais da arte socialmente engajada com as ciências sociais — um devir interdisciplinar analisado agora para além da incessante busca do outro da arte⁸⁵ e consecutiva renovação medial da arte no séc. XX, onde a prática da arte socialmente engajada ainda hoje se constitui no campo alargado ou expandido da arte, de acordo com o sentido menos preciso deste último conceito. Esse autor considera que o termo de prática social «obscures the discipline from which socially engaged art emerged (i.e., art). In this way it denotes the critical detachment from other forms of art-making (primarily centered and built on the personality of the artist) that is inherent to socially engaged art, which, almost by definition, is dependent on the involvement of others besides the instigator of the artwork. It also thus raises the question of whether such activity belongs to the field of art at all. This is an important query; art students attracted to this form of art-making often find themselves wondering whether it would be more useful to abandon art altogether and instead become professional community, organizers, activists, politicians, ethnographers, or sociologists».⁸⁶ De facto, uma dicotomia à luz do tema deste estudo formada por uma suposta inconciliação da autonomia da arte, principalmente da sua dimensão estética, com uma utilidade social mais imediata da arte, quer dizer, a sua práxis política. Um dilema muito frequente nos artistas radicalmente empenhados em intervenções políticas na sociedade, como por exemplo na prática social, que levou Carla Cruz a definir um limite desses projectos artísticos resultante de «experiências no campo das artes que estão de tal forma próximas a outros campos que poderão deixar de ser entendidas

⁸⁴ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 8.

⁸⁵ Apesar de se enquadrar num âmbito estético-artístico dissemelhante da neovanguarda, movido pela influência do Surrealismo, alguns pintores do Expressionismo Abstracto e a Arte Bruta, movimentos em que se exploraram na prática da pintura estruturas psíquicas pré-culturais como o papel do inconsciente e energia vital do desejo na criação artística, uma vez mais Álvaro Lapa tem uma palavra especial sobre a dinâmica da anti-arte ao declarar que quem não considera o não-ser compreende a arte sem distância. O não-ser corresponde à imaginação que trabalha e ao animal — Ver Sousa Machado, José (dir.), *Entender a Pintura 5 - Álvaro Lapa*, Lisboa, Arte Ibérica, 1998, p. 3.

⁸⁶ Helguera, Pablo, *op. cit.*, pp. 3, 4.

como tal. Ou seja, um limite em que a arte deixa de ser visível enquanto arte e é uma outra coisa qualquer. Não que isso seja mau por si só, mas é algo com que me debato ou debati em alguns projetos. Por exemplo, em projetos que estive mais próxima do que se chama de arte comunitária, ou arte socialmente engajada. Num projeto em que estive envolvida com a prática de “desenvolvimento de comunidade” – *community development* – em Londres, num centro gerido pela comunidade chamado The Mill, a fronteira entre aquilo que ainda considerava como prática artística e trabalho administrativo e de gestão era tão ténue que a arte desapareceu – o resultado ficou no campo da gestão. Mais especificamente, enquanto artista assumi um cargo de gestão, olhei para o centro, para a sua gestão e para desenvolvimento da comunidade local e a sua relação com as artes visuais, e o que poderia contribuir enquanto artista. O resultado, ficou no campo administrativo. Foi escolha minha não o “traduzir” para o campo artístico, acho que encontrei um limite. Para mim o projeto fazia todo o sentido, estava enquadrado na minha prática artística, mas não tem visibilidade enquanto arte, não comunica nesse outro campo específico». ⁸⁷

Interessado pelo domínio da arte num devir muito inovador do seu campo, Pablo Helguera não renuncia a heteronomia da arte mas argumenta a favor de formas singulares de subjectivação, geralmente produtoras de ambiguidade e opacidade — aspectos distintivos da especificidade da arte muitas vezes referidos sob a ameaça de uma alienação causada por factores que lhe são extrínsecos, por exemplo o poder e a ideologia política. Longe de considerar qualquer tipo de instrumentalização e menorização da arte, porventura afirmados por uma dinâmica exógena, Helguera defende a manutenção do conceito de arte no âmbito da prática social e, por conseguinte, não se mostra disponível para substituir a noção de arte socialmente engajada. Neste sentido, esse autor advoga: «Yet the uncomfortable position of socially engaged art, identified as art yet located between more conventional art forms and the related disciplines of sociology, politics, and the like, is exactly the position it should inhabit. The practice`s direct links to and conflicts with both art and sociology must be overtly declared and the tension addressed, but not resolved. Socially engaged artists can and should challenge the art market in attempts to redefine the notion of

⁸⁷ Entrevista CC, p. 202.

authorship, but to do so they must accept and affirm their existence in the realm of art, as artists. And the artist as social practitioner must also make peace with the common accusation that he or she is not an artist but an “amateur” anthropologist, sociologist, etc. Socially engaged art functions by attaching itself to subjects and problems that normally belong to other disciplines, moving them temporarily into a space of ambiguity. It is this temporary snatching away of subjects into the realm of art-making that brings new insights to a particular problem or condition and in turn makes it visible to other disciplines. For this reason, I believe that the best term for this kind of practice is what I have thus far been using as a generic descriptor — that is, “socially engaged art” (or SEA)».⁸⁸

Apesar de Pablo Helguera mencionar a noção de multidisciplinaridade para descrever as actividades da arte socialmente engajada, a natureza híbrida desta prática artística melhor se definiria pelo conceito de interdisciplinaridade. No seguimento do que foi reflectido nesta dissertação sobre o fim das artes e sucessiva procura de espaços intersticiais das suas disciplinas por detrás da renovação medial da arte no século vinte, expandir e juntar disciplinas ainda se revela fundamental na singularidade da arte socialmente engajada, para além do tema estrutural do médium tão investigado na teoria e crítica da arte.⁸⁹ Para Helguera, um autor contemporâneo alinhado com a

⁸⁸ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, pp. 4, 5.

⁸⁹ Espaços intersticiais das disciplinas artísticas muito bem explorados por Helena Almeida (1934-2018), uma das maiores artistas portuguesas desde a neovanguarda, juntamente com Lourdes Castro (1930-2022) e Ana Vieira (1940-2016), às quais se juntam Ângela Ferreira, alguma Joana Vasconcelos e Fernanda Fragateiro de uma geração posterior, talvez seguidas por Leonor Antunes, Carla Filipe e Filipa César, três artistas com carreiras ainda numa fase de esclarecimento histórico. Apesar do valor irrepreensível do trabalho de Helena Almeida, onde o exercício interdisciplinar é legitimado pela mestiçagem do médium construído entre pintura, performance e fotografia, a Obra desta artista é mais recuada do que a incorporação do quadro produzida por Hélio Oiticica, tal como ela desenvolvida no processo de desmaterialização do objecto artístico, particularmente da pintura. Na realidade, os Parangolés de Oiticica foram dispositivos para serem activados pelo espectador — desde logo um tipo de participação não experimentado por Helena Almeida que faz dela uma artista mais conservadora — onde um quadro concretista de influência moderna europeia se mostra incorporado pelo sujeito da diáspora africana, resultante do comércio transatlântico de escravos para o Brasil, consubstancializando a revolta devidamente legendada pelo autor e dançando samba no espaço público da rua, porventura como manifesto político e reivindicação cultural da minoria dentro do já minorizado sul global. De facto, uma obra muito associada às forças motrizes que historicamente desenvolveram a interdisciplinaridade, entre

tradição da arte se cruzar com outras áreas de conhecimento, o que outrora separou a arte das disciplinas não-artísticas passou a juntá-las, porque expandir continua a ser mais importante do que reduzir, como visto em relação à pureza modernista da especificidade medial transgredida historicamente pela arte Conceptual. Pensar a forma híbrida da arte socialmente engajada, simultaneamente como médium e actividade, solicita a criação de um novo objecto trabalhado pela cooperação de duas ou mais disciplinas, à luz de Roland Barthes no âmbito do pós-estruturalismo, em 1972, onde o «interdisciplinar, de que se fala muito, não consiste em confrontar disciplinas já constituídas (nenhuma delas, com efeito, consente em *entregar-se*). Para praticar o interdisciplinar, não basta escolher um “assunto” (um tema) e convocar à sua volta duas ou três ciências. O interdisciplinar consiste em criar um objecto novo, que não pertence a ninguém».⁹⁰ Na verdade, uma concepção diferente das ideias assumidas por outros autores, por exemplo o artista de origem inglesa Dick Higgins (1938-1998), outro aluno do influente compositor John Cage, que começou a designar o seu trabalho pelo termo *intermedia* a partir de 1965. Para esse artista da neovanguarda Fluxus, este conceito apesar de compreender intersecções entre médiuns não representa uma fusão desses espaços, antes uma relação complexa no intervalo de posições. Diz Higgins, em 1966: «Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a idéia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da *intermídia* (*intermedia*), para enfatizar a dialética entre as mídias».⁹¹ Ou, ainda, o Prof. Dr. Alexsandro M. Medeiros da Universidade Federal do Amazonas, Brasil, para quem a interdisciplinaridade e a

elas: «the expansion of cultural spaces in the social movements of the sixties and seventies — student, civil rights, antiwar, and feminist movements above all. Second, along with a crossing of mediums there was an erosion in hierarchies at this time — of high and low forms, elite and popular audiences» — Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 627.

⁹⁰ Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 81.

⁹¹ Higgins, Dick, «Declarações sobre a *intermídia*», in Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (orgs.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar, Flávia Anderson e André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 140.

transdisciplinaridade remetem para a ideia de pensar o conhecimento em forma de rede, mediado por um pensamento complexo e organizador que supere o domínio disciplinar. Neste autor, embora a interdisciplinaridade inaugure a capacidade de dialogar entre disciplinas, entendendo o saber como um todo e não como partes fragmentadas, essa noção continua estruturada na esfera da disciplinaridade. Pelo contrário, a transdisciplinaridade favorece um passo mais além, uma vez que há uma intercomunicação entre as disciplinas de tal modo que não existem fronteiras entre elas; ao mesmo tempo em que procura uma interação máxima entre as disciplinas, respeita as suas singularidades, onde cada uma colabora para um saber comum, o mais completo possível, sem transformá-las em uma única disciplina.⁹²

Independentemente do mérito intelectual das teses expostas, inclusive em Dick Higgins, não se identifica nenhum processo de fusão na origem de um novo objecto como defendido por Roland Barthes. Também nos estudos culturais, a ideia de interdisciplinaridade deste autor encontra-se mais próxima da filosofia de mestiçagem geradora de discursos de identidades e culturas híbridas, na medida da interculturalidade ser um instrumento crítico para pensar o cultural que ultrapassa a constatação e coexistência de diversas culturas, mais presentes na experiência pluricultural e multicultural, respectivamente. A abordagem do interculturalismo baseia-se num processo de confrontação e questionamento mútuo, no sentido positivo das culturas se porem em causa umas às outras, tendo como objectivo produzir um movimento de reinvenção segundo a Prof.^a Dr.^a Paula Cristina Pereira. Sendo assim, somente os métodos com um tal grau de impureza entre disciplinas e culturas são suficientemente capazes de estimular um processo verdadeiramente heurístico, privilegiado neste estudo como condição necessária e imprescindível do movimento histórico de renovação medial da arte e da natureza híbrida da arte socialmente engajada.

⁹² Ver <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/interdisciplinaridade-e-transdisciplinaridade/> (consultado em 16.12.2024).

Embora não se desconsidere a necessidade de manter o campo da arte na práxis política da arte socialmente engajada, normalmente garantida pela autonomia institucional quando o conceito de arte se abre ao limite das suas próprias fronteiras inimagináveis, a atitude de engajamento político tem que ser necessariamente assumida de maneira mais integral e descomplexada nesta prática artística, por oposição ao formalismo advogado pela Teoria Crítica e, no geral, pelo regime estético da arte. O que significa dizer que tanto os meios como os fins da arte socialmente engajada deduzem um tipo de envolvimento político na sociedade muito mais literal e directo do que qualquer outro conteúdo social e político da arte mediado pela forma estética, geralmente através de antinomias e carácter aporético de uma obra de arte. Com efeito, pode-se afirmar que um artista socialmente engajado — com maior ou menor verve activista — é tendencialmente movido pelo optimismo de poder construir mudanças concretas e actuais na realidade social, cabe dizer, mais circunstanciais e pontuais na comunidade através dos seus projectos artísticos. Como tem sido desenvolvido neste capítulo, parte da singularidade da arte socialmente engajada reside no facto desta superar o plano simbólico da arte, por ela visto de forma mais redutora, porquanto a necessidade de uma intervenção social mais efectiva e concreta na realidade ultrapassar a mera representação. Sem dúvida, um devir mais radical do que a arte politicamente realizada e que manifesta uma velha ambivalência da arte politizada através dos binómios: arte pela arte e arte engajada, autonomia e função social, forma e conteúdo, contemplação e acção política, arte e revolução, arte e ideologia, estética e ética. No fundo, uma necessidade de despropósito da arte *versus* o fim da arte, tantas vezes proclamado pela vanguarda artística.

Daqui resulta uma dualidade que atravessa o tema da arte política ao longo dos últimos anos, como prova um texto crítico de António Dacosta, em 13 de Abril de 1971: «A pintura de inspiração política é geralmente mais interessante quando praticada por pintores que a concebem em termos de protesto. Não só por causa da política em causa, que não sendo a deles os deixa livres, como também porque dá esteticamente mais resultado o ser-se contra do que o ser-se a favor. Se nada do que está em jogo merece ser atacado, criticado ou transformado, é o fim. Como muito bem se viu com o chamado realismo socialista — comprometida e de asas cortadas a imaginação mostra-se incapaz

de voar na sua função de ir além do que é dado por definitivo. De qualquer modo, se a pintura não for ela própria válida a política não ganha nada com o protesto. E quando se vai pedir a este uma inspiração que não há, vê-se. É o que sucede aos quadros que Rezvani expõe agora no Museu de Arte Moderna. Utilizada como balão de oxigénio, a política que ali se faz não consegue dar vida a uma pintura que nunca vai além do seu limitado convencionalismo plástico. (...) É impossível falar de factos actuais em termos plásticos defuntos. Apresentada no mesmo museu, a pintura do pintor espanhol Arroyo também nos propõe uma mensagem politizada, mas propõe-na numa linguagem plástica clara, e que se neutraliza para não ocultar o concreto. O poder significativo das imagens documenta aqui uma forma de protesto que se serve de uma certa realidade e a contrafaz, denunciando-a no próprio pretexto da representação. (...) Jovialmente feroz, a pintura política deste exilado espanhol tem o grande interesse de não ser só... política».⁹³ Uma passagem muito pertinente de mais um artista que se dedicou à crítica da arte com inteligência e que suscita mais alguma análise com o objectivo de enquadrar a arte socialmente engajada. Mais precisamente, poder revisitar as ligações entre arte e política, assim como olhar para a arte socialmente engajada enquanto terceira via das categorias históricas da arte política reflectidas por António Dacosta — protesto e compromisso — que serão apreendidas pela semântica da denúncia e da propaganda. No presente texto, tais ligações e a noção de terceira via referida serão abordadas em duas secções devido à extensão do seu desenvolvimento.

Continuar a reflectir sobre a autonomia artística da práxis política da arte, antes de mais, obriga a sinalizar o grande fantasma histórico da arte política que diz respeito à instrumentalização da arte pela ideologia, em particular pela deriva totalitária das grandes narrativas modernas ou pela contra-revolução moderna, isto é, o fascismo percebido como cultura da barbárie pela Escola de Frankfurt.⁹⁴ Por mais perverso que seja o reconhecimento do valor artístico destas obras de regime produzidas sob a

⁹³ Dacosta, António, *Dacosta em Paris: Textos de António Dacosta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 350.

⁹⁴ Matéria do catálogo da exposição «Art and Power: Europe under the dictators 1930-45», Londres, 1996, cuja referência bibliográfica se sugere consultar — «Art and Power: Images of the 1930s», editado por Lutz Becker e Martin Caiger-Smith, Hayward Gallery.

encomenda das maiores máquinas de propaganda política jamais montadas e conhecidas, o valor artístico dessas obras de arte tem vindo a ser reconhecido e, por vezes, até a surpreender pela condescendência do tipo de inscrição na cultura democrática. Um movimento de assimilação cultural permeável ao revisionismo histórico e recuperações neofascistas mascaradas de populismo político no séc. XXI, ao invés de alimentar o espírito crítico por detrás de uma consciência colectiva sempre muito atenta às lições da história que resista ao branqueamento da memória nas sociedades democráticas, onde a destruição do património público e erradicação documental da cultura acaba por fomentar uma amnésia histórica se não devidamente acompanhada de uma reintegração institucional desse património, por exemplo no museu. Hoje, vive-se num contexto cultural que reconhece o valor estético-artístico de obras de arte instrumentalizadas pelo totalitarismo do séc. XX, pensadas com a distância do tempo na recepção crítica contemporânea. Um olhar que, apesar de ser influenciado pelo moralismo estético, se abriu ao reconhecimento de valores artísticos, lá onde a liberdade da arte se perdeu na história, assim como o seu poder de profanação iconoclasta... de dizer não em vez de sim... de ser um curto-circuito político na realidade.⁹⁵ Afinal, a cultura da arte prevaleceu ao totalitarismo.

A título de exemplo, uma releitura crítica e muito respeitada no espaço euro-atlântico da arte, que se tem dedicado ao legado marxista-leninista dessa herança histórica, tem sido trabalhada pelo filósofo Boris Groys que explica o Realismo Socialista com um novo olhar. Um tópico afluído no capítulo anterior que agora será tratado de forma mais elaborada: «Mais uma vez, não diria que algo que era acessível ao público ocidental não era entendido. Mas o público ocidental via a arte da vanguarda russa e a arte do realismo socialista isoladas do seu contexto social, económico e político. É como quando vemos múmias egípcias ou objectos rituais incas num museu: podemos apreciá-los esteticamente, mas não entendemos muito bem qual terá sido o seu uso original. A arte soviética não era feita com o intuito de ser apreciada esteticamente. A sua produção pretendia antes criar um novo espaço na vida quotidiana dos cidadãos soviéticos. Esse

⁹⁵ Um *ethos* mas, porque não, também um *pathos* da arte assumido pela artista de neovanguarda norte-americana Martha Rosler quando afirma que não conhece nenhum artista que se veja como dama de companhia do poder — Ver Rosler, Martha, *O papel dos artistas nos Jogos da Fome do século XXI? O de resistentes* (entrevista por Vanessa Rato), *Jornal Público*, 08.12.2014, p. 27.

espaço prefigurava o advento da sociedade comunista — mas era também um meio de construir essa sociedade. A arte soviética não pode ser entendida enquanto a sua dimensão activa, utilitária e criadora de vida for ignorada. Hoje em dia fala-se repetidamente sobre a possibilidade de a arte moldar a vida, mudar o mundo. A arte soviética constituiu uma experiência monumental de mudar o mundo. Faz por isso sentido olhar a sua história desse ponto de vista. E foi precisamente isso que tentei fazer».⁹⁶

Subordinar o tema da arte e política à questão de saber se a arte socialmente engajada está condenada a perder uma parte da sua autonomia no propósito de ser política, pressupõe considerar a liberdade da arte ser politicamente realizada no extremo da sua liberdade, no limite, deixar de ser arte em primeira mão e poder ser subalternizada por valores não-estéticos — neste estudo antes adoptado pelo conceito de valores não-artísticos, quer dizer, fora do seu próprio campo, depois de se ter separado a autonomia artística da estética e abordado o processo de negação da estética na arte, em particular na arte Conceptual desde Marcel Duchamp. Neste sentido, será que ela (arte) continua a depender do espelho de si mesma como arte para se conciliar com a radicalidade da sua prática social? Afinal, que devir da arte contemporânea se aceita sem reservas e sem medo quando a alteridade da arte reafirma o imaginário do seu próprio conceito, como se viu desde a modernidade até aos dias de hoje, em abertura permanente da sua possibilidade, reinvenção e desterritorialização? Que dialéctica da arte e não-arte, ou melhor, da arte e anti-arte ainda se move na cultura contemporânea, à imagem de uma história com mais de um século? Ora, como se viu, a autonomia artística, em especial da arte moderna e contemporânea, só pode subentender a utopia da arte, uma vez que considera a liberdade de superar os seus próprios limites. O que significa dizer que a noção de autonomia artística só pode conhecer o não-lugar da arte, ou seja, a especificidade utópica de não ter limites. Uma questão muito solicitada pela arte contemporânea, uma vez que se reconhece nas forças progressistas da história.

⁹⁶ Groys, Boris, «Boris Groys» (entrevista por António Guerreiro), in Guerreiro, António (ed.), *Electra*, nº 1, Lisboa, Fundação EDP, Março 2018, pp. 16, 17.

Não é possível ignorar as críticas dedicadas à arte socialmente engajada, onde inclusive se nota um tom de algum cepticismo. Nomeadamente, Claire Bishop no seu artigo muito influente «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents», publicado na revista *ArtForum*, em 2006. Depois de se ter demarcado da estética relacional de Nicolas Bourriaud, esta autora expressa neste artigo as reservas que tem sobre as práticas de orientação activista na arte, afirmando que «good intentions shouldn't render art immune to critical analysis».⁹⁷ E prossegue, dizendo: «The discursive criteria of socially engaged art are, at present, drawn from a tacit analogy between anticapitalism and the Christian "good soul". In this schema, self-sacrifice is triumphant: The artist should renounce authorial presence in favor of allowing participants to speak through him or her. This self-sacrifice is accompanied by the idea that art should extract itself from the "useless" domain of the aesthetic and be fused with social praxis».⁹⁸ Neste sentido, aqui não se advoga que a arte socialmente engajada seja vista pelos artistas na sociedade actual como redenção da economia do espectáculo da arte, do mito da autoria ou do fetichismo da obra de arte alimentado pelo mercado da arte. No entanto, através dessa autora revela-se outra vez uma demarcação crítica da arte socialmente engajada baseada no regime estético da arte, por sua vez inspirada nas teses do filósofo francês Jacques Rancière, para onde convergem *mutatis mutandis* as ideias adornianas de teoria da arte, tais como a autonomia da arte e, por conseguinte, a proposta de desengajamento político da arte, no ideal de uma subjectivação social e política da arte mediada pela experiência estética.⁹⁹

Em linha com um posicionamento crítico já defendido que sugere um maior despreendimento dessas teses no âmbito específico da arte socialmente engajada, porquanto nessas concepções se arquitecta um factor de inibição de todo o potencial social e político desta prática da arte com tendência activista. Torna-se evidente nesses

⁹⁷ Bishop, Claire, *Artforum International*, vol. 44, nº 6, February 2006, p. 183.

⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ Questionado sobre o facto de raramente usar o conceito de engagement, no sentido de recusar uma falsa dicotomia entre a arte pela arte e a realidade social que essa designação pressupõe, Rancière responde: «Podemos falar de um artista *engagé*, mas que sentido tem falar de uma arte *engagée*? (sic) O *engagement* não é uma categoria da arte. O que não quer dizer que a arte seja apolítica, mas que a estética tem uma política — ou uma metapolítica — que lhe é própria» — Rancière, Jacques, *Estética e Política: A Partilha do Sensível* (2000), trad. Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora, 2010, p. 75.

autores a formação de uma dimensão política da arte que, por um lado, se afasta do conceito da arte pela arte ao mesmo tempo que renuncia o domínio da arte engajada, procurando uma duplicidade na obra de arte de modo a conciliar o regime estético da arte com a política. Por outro, um claro entendimento de que o valor político de uma obra de arte não resulta de um devir exógeno da arte, uma vez que essa dimensão política já se encontra na própria obra de arte. Uma abertura estrutural da arte ao campo da política cuja correlação de domínios independentes entre si — arte e política — é pensada nos termos do político ser imanente da arte, isto é, faz parte da natureza da arte. O que significa dizer que, além da arte ser sempre política, cada obra de arte, no limite, encontra-se sempre a transformar o mundo politicamente, uma vez que acrescentou algum percepto ao mundo.¹⁰⁰ Com efeito, pode-se especular que a arte promete sempre uma comunidade porvir, mesmo quando não abdica do plano de representação e regime estético da arte, radicalizando-se com maior ou menor prevalência simbólica, ao invés de optar pela desmaterialização do seu objecto no corpo social como a arte socialmente engajada.

Algumas destas concepções são pensadas por CC, depois de ter sido questionada sobre a possibilidade de haver um modo próprio de fazer política não desmentida pela arte politicamente realizada (esta última designação que tem sido reconsiderada ao longo desta dissertação, no sentido de ser vista na retaguarda da arte socialmente engajada, quer dizer, como expressão mais conservadora da arte politizada). Diz CC: «Quando me debrucei mais a fundo nestas questões olhei para o trabalho de duas pessoas, Jacques Rancière e Chantal Mouffe, para perceber melhor a noção de político e política. Usando estas duas noções podemos ter algumas nuances. Segundo Rancière, a política é esse lado mais operativo do político, isto é, diferentes formas de governação, eleições, modelos de participação cívica, etc. E político é algo mais fundamental. Todas

¹⁰⁰ Um conceito pedido de empréstimo a Gilles Deleuze e Félix Guattari que, em bom rigor, se define no seguinte modo: «O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações*, isto é, *um composto de perceptos e de afectos*. Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si próprios e excedem todo o vivido. Estão na ausência do homem, podemos dizê-lo, porque o homem, tal como é fixado na pedra, na tela ou ao longo das palavras, é em si um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si» — Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *O que É a Filosofia?* (1991), trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 144, 145.

as esferas de ação humana têm o potencial de serem políticas nesse sentido, nada lhe escapa, nem mesmo a arte».¹⁰¹ Segundo Chantal Mouffe não tem nenhuma utilidade estabelecer a distinção entre arte política e não política. Ao rejeitar essa diferenciação, Mouffe prefere falar nos termos de uma arte crítica, quer dizer, as práticas artísticas operam, nesta autora, em função de manter ou desafiar uma ordem social. Numa síntese, a arte crítica pode ajudar a criar lugares onde a hegemonia dominante pode ser questionada.¹⁰² Neste ponto, estes dois autores podem entrar em desacordo, pois Jacques Rancière, nas palavras de Claire Bishop, argumenta «against ‘critical art’ that intends to raise our consciousness by inviting us to ‘see the signs of Capital behind everyday objects’, (...). Yet his preferences incline towards works that nevertheless offer a clear (one might say didactic) resistance to a topical issue — such as Martha Rosler’s anti-Vietnam collages *Bringing the War Home* (1967-72), or Chris Burden’s *The Other Vietnam Memorial* (1991). Despite Rancière’s claim that topical or political content is not essential to political art, it is telling that the ‘distribution of the sensible’ is never demonstrated through abstract forms unrelated to a political theme».¹⁰³ Um exemplo prático das teses de Rancière que, de uma certa maneira, provocam as noções adornianas da arte como agente de transformação social mediada pelo formalismo da radicalidade estética.

Importa ainda acrescentar, em nome da partilha do sensível em Rancière, o conhecimento do regime estético da arte advogado por esse autor muito bem explicado por Bishop. Começando por afirmar claramente que um dos maiores problemas na discussão em torno da arte socialmente engajada diz respeito à negação da estética, exactamente o que neste estudo não se defende tendo em conta o legado revolucionário da arte Conceptual clarificado de forma brilhante por Peter Osborne, anteriormente referido neste capítulo em *A Auto-nomia da Arte* — a necessidade crítica do uso anti-estético de materiais estéticos. Bishop prossegue dizendo que os detractores da estética na arte socialmente colaborada, isto é, na prática social,

¹⁰¹ Entrevista CC, pp. 206, 207.

¹⁰² Ver https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13141/pr.13141.pdf, p. 258 e p. 259 (consultado em 21.12.2024).

¹⁰³ Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012, p. 29.

advogam que «art must paradoxically remain autonomous *in order to* initiate or achieve a model for social change. This antinomy has been clearly articulated by Jacques Rancière, whose work since the late 1990s has developed a highly influential account of the relation between aesthetics and politics. Rancière argues that the system of art as we have understood it since the Enlightenment — a system he calls ‘the aesthetic regime of art’ — is predicated precisely on a tension and confusion between *autonomy* (the desire for art to be at one remove from means-ends relationships) and heteronomy (that is, the blurring of art and life). (...) The aesthetic regime of art, as inaugurated by Schiller and the Romantics, is therefore premised on the paradox that ‘art is art to the extent that it is something else than art’: that it is a sphere *both* at one remove from politics *and* yet always already political because it contains the promise of a better world. (...) Rancière reprises Kant’s argument that an aesthetic judgement suspends the domination of the faculties by reason (in morality) and understanding (in knowledge). As taken up by Schiller — and Rancière — this freedom suggests the possibility of politics (understood here as dissensus), because the undecidability of aesthetic experience implies a questioning of how the world is organised, and therefore the possibility of changing or redistributing that same world. Aesthetics and politics therefore overlap in their concern for the distribution and sharing out of ideas, abilities and experiences to certain subjects — what Rancière calls *le partage du sensible*. In this framework, it is not possible to conceive of an aesthetic judgement that is not at the same time a political judgement (...).¹⁰⁴ Por último, Claire Bishop retomando o conceito de estética trabalhado por esse autor, no sentido de *aisthesis*, ou seja, enquanto modo de percepção sensível próprio da produção artística, onde se inclui a textualidade e o interesse pela teoria na arte contemporânea, remata: «In short, the aesthetic doesn’t need to be sacrificed at the altar of social change, because it always already contains this ameliorative promise».¹⁰⁵

Na realidade, são conhecidos os limites da arte no fenómeno de transformação política do mundo, assim como se reconhece a singularidade da ordem política mediada

¹⁰⁴ Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

artisticamente.¹⁰⁶ De facto, existe um modo próprio de fazer política artisticamente que não é desmentida pela arte politicamente realizada. Em contra-partida, a arte socialmente engajada consegue radicalizar essa experiência através de uma prática social efectivamente situada nas margens da arte — do seu território e instituição. Faz pois sentido reflectir sobre algumas noções que têm vindo a ocupar o espaço crítico da arte contemporânea, porventura inconciliado com o legado da arte política do século passado. Ouve-se dizer com alguma frequência arte política, arte politizada e fazer arte politicamente, tal e qual o artista Thomas Hirschhorn defende sob influência de Jean-Luc Godard (1930-2022) — uma designação reescrita neste estudo nos termos de politicamente realizada. Sobre essa matéria convém saber que há duas alas históricas da arte dita política: a da denúncia e a da propaganda. Ambas reúnem a maioria da criação artística com conteúdo social e político, sendo a ala da denúncia por princípio mais interessante que a da propaganda, à imagem da opinião partilhada de António Dacosta. Por vezes, confundem-se em obras de arte que são, simultaneamente, de denúncia e propaganda política, por exemplo na arte classificada de panfletária que costuma ser minorizada pelo sistema da arte através desse rótulo pejorativo. Como se viu, recai sobre estas ideias o distanciamento crítico que alguma cultura da arte fomenta em relação ao conceito de arte política. O que está normalmente em causa é salvar a autonomia da arte face à experiência de um devir político que resolve instrumentalizar e adulterar politicamente a arte, deste modo entregue à sua própria decadência. No contemporâneo, cada vez custa menos admitir que a arte possa hastear uma bandeira política, uma causa política exterior ao seu próprio campo através de artistas que possam estar mais envolvidos com movimentos sociais, inclusive inorgânicos, ou militância partidária e sindical. Mas será isso bem visto no mundo da arte?! Em que a procura costuma ser mais conservadora do que a tradicional oferta progressista? Tal como a arte socialmente engajada que, pelas formas do seu activismo político, pode representar hoje uma reconciliação histórica da arte contemporânea com

¹⁰⁶ No caso da artista CC esta matéria não se coloca nos termos de querer mudar o mundo, mas antes de querer o mundo para mudar — Ver entrevista CC, p. 201.

o legado progressista da arte engajada¹⁰⁷ e de artistas politicamente mais assumidos eventualmente sem separações artificiais da pessoa do artista?

A expressão arte politizada figura no discurso da arte dita política. Dizer arte politizada parece ter conquistado uma recepção mais favorável do que dizer simplesmente arte política, de igual modo o uso do termo empenhado em vez de comprometido e muito menos engajado. Pois dizer politicamente comprometido já pode denunciar uma maior militância do que somente empenhado, levantando mais rapidamente o pó depositado sobre os artistas e intelectuais engagé (apesar da sinonímia evidente dos conceitos de empenhado e comprometido e dizer-se igualmente compromis na língua francesa). Mas o que verdadeiramente se questiona são as diferenças semânticas entre as noções de arte política, politizada e arte politicamente realizada. Importa reconhecer as diferenças de cada uma destas noções embora devendo aceitar que não há arte política que não seja politizada e politicamente realizada. Assim como não há arte politizada que não seja arte política e politicamente realizada. Por sua vez, a arte politicamente realizada também só pode ser arte política e politizada. Enquanto a noção de arte política inscreve o caso da arte panfletária, a noção de arte politizada já subentende uma práxis da arte política que, para alguns, é menos redutora porque mais sofisticada. Com efeito, a arte politizada dispõe de uma práxis política mais subtil, ou seja, mais refinada e menos imediata na sociedade, em função da opacidade das obras de arte que apresenta. Por último, a noção de arte politizada introduz no debate sobre arte e política o argumento benjaminiano da politização da arte que outrora foi defendido por este autor enquanto oposição à estetização fascista da política.¹⁰⁸ A arte socialmente engajada pode incorporar estas três noções em simultâneo num mesmo projecto. No entanto, a radicalidade da sua prática social contrapõe Thomas Hirschhorn e separa-se da arte politicamente realizada, no sentido de ir obrigatoriamente mais longe do que essa ideia proclamada por Hirschhorn. Em primeiro lugar, ela faz arte política, isto é, uma acção social, em si mesmo arte política e politizada. Em segundo lugar, essa práxis desenvolve-se num vai

¹⁰⁷ Por opção do autor desta dissertação que se demarca da herança reaccionária do legado histórico da arte politicamente comprometida e sua possibilidade neofascista na actualidade, sem deixar de assumir o distanciamento aconselhável e necessário em relação ao totalitarismo de inspiração marxista-leninista.

¹⁰⁸ Ver Kothe, Flávio R., *Para Ler Benjamin*, Rio Janeiro, Francisco Alves Editora, 1976, p. 86.

e vem da fronteira da arte com a não-arte, ou seja, não confessa a necessidade de reafirmar a arte como Thomas Hirschhorn.

Perante a arte ser arte de qualquer coisa, para alguns o que está em causa é a arte poder dispensar adjectivos, embora a noção de arte política possa ser necessária para os artistas se demarcarem de outro tipo de criação artística assumidamente apolítica, tal como a arte socialmente desengajada. Julgar que se faz arte politicamente, isto é, politicamente realizada, partilha com a noção de arte politizada o valor da práxis política ser trabalhada de forma menos transparente do que na arte dita política. Um bom exemplo desta alegação é defendido por Claire Bishop nos seguintes termos: «The best art manages (...) to fulfill the promise of the antinomy that Schiller saw as the very root of aesthetic experience and not surrender itself to exemplar (but relatively ineffectual) gestures. The best collaborative practices of the past ten years address this contradictory pull between autonomy and social intervention, and reflect on this antinomy both in the structure of the work *and* in the conditions of its reception».¹⁰⁹ A arte politicamente realizada, por conseguinte, é um devir político da arte insubstituível para identificar a natureza multidimensional do conteúdo social e político das obras de arte. Neste âmbito, o facto do pintor de nacionalidade inglesa Alan Charlton decidir trabalhar só oito horas por dia manifesta uma relação de produção deste artista na sociedade que se desdobra em conteúdo social e político da arte, levando em consideração a história do movimento operário, em particular, a luta pela jornada de trabalho diário de oito horas — um direito laboral conquistado com sangue, suor e lágrimas.¹¹⁰ Também se pode entender o papel que os materiais e procedimentos ocupam na consciência política da arte, à luz da ideia de precariedade de Hal Foster em 2009, onde se reflectiu sobre a precariedade dos materiais e procedimentos das obras de arte como inscrição política da realidade social e económica do capitalismo contemporâneo, justamente por ser capaz de materializar as relações laborais e sociais especificamente precárias na sociedade. Tendo em conta a multidimensionalidade do conteúdo social e político da arte ainda se referem as implicações políticas associadas

¹⁰⁹ Bishop, Claire, *Artforum International*, vol. 44, nº 6, February 2006, p. 183.

¹¹⁰ Ver Charlton, Alan, *Não acredito no artista como génio* (entrevista por Luísa Soares de Oliveira), *Jornal Público*, 02.06.1996, p. 32.

aos argumentos da língua menor de Gilles Deleuze e Félix Guattari em 1980, mais a noção bartlebyana, preferia não o fazer, de Herman Melville em 1853 — sendo que a atitude de Bartleby, apesar da lógica de potência onde se insere, possa ainda traduzir a negatividade já a florada em Theodor W. Adorno, nomeadamente a atitude adequada da arte de fechar os olhos e comprimir os dentes.¹¹¹

A preocupação da arte proteger a sua autonomia quando se mistura com a política, uma condição que põe sob stress a categoria da arte pela arte, acaba por salientar que a prática artística na eventualidade de se comprometer com política não se deve cristalizar num movimento de conservadorismo artístico e cultural, à imagem do que sucedeu no passado. Pelo contrário, deve dar continuidade ao projecto radical da arte nunca se fechar ao não-ser da arte, ou seja, à especificidade utópica de não ter limites, alavancada pela arte de vanguarda desde o início do século passado. Também é neste quadro de ideias que a singularidade da arte socialmente engajada deve ser valorizada na arte contemporânea, mesmo que, por defeito da sua própria tipologia, se veja afastada de algumas das principais teses do tema da arte e política. No fim de contas, é justo reconhecer a validade de todas as noções aqui estabelecidas em torno das relações entre arte e política, no sentido da arte política, politizada ou politicamente realizada serem escolhidas estrategicamente pelos artistas em função do contexto onde trabalham. Contudo, não se pode ignorar a submissão ideológica da arte na história, em especial na ala da propaganda, onde se reconhece, a título de exemplo, as formas de uma colisão sádica entre o sujeito e o significado ou de uma colisão mistificadora entre o signo e o referente, à luz do que Roland Barthes considera como produtores do

¹¹¹ Uma cartografia do aspecto político da arte bastante enriquecido pelo contributo de CC, em especial depois de ser interrogada sobre a possibilidade de haver um modo próprio de fazer política que não seria desmentida pela arte politicamente realizada. Esta artista apresenta um conjunto muito consistente na abordagem deste tema, analisando algumas referências críticas que vão desde Santiago Serra, um artista que para tratar questões de violência usa a própria violência como meio — um processo valorizado por Claire Bishop à luz da antinomia da arte; ao método de Audre Lorde (1934-1992) que defende que para se destruir o que está instituído como opressor terá que se começar pela própria ferramenta por detrás do que foi construído pelo opressor. Passando por Jacques Rancière e Chantal Mouffe e salientando, outra vez, a necessidade de uma resistência política mais estrutural em Griselda Pollock, para ainda demonstrar as diferenças entre macropolítica e micropolítica de Suely Rolnik, onde por último se posiciona como autora de uma prática artística micropolítica — Ver entrevista CC., p. 202, p. 203, p. 206 e p. 208.

discurso fanático e dogmático, respectivamente.¹¹² De facto, o dogmatismo ideológico e catecismo doutrinário na arte política representa uma verdadeira falência da ordem política mediada pela obra de arte, uma vez subvertida a potência da arte ser uma experiência sempre inacabada e independente.¹¹³ O que significa dizer, finalmente, que na forma de resistência política de hoje pode sempre germinar a força de um poder de dominação de amanhã.

Ao que à noção de terceira via diz respeito, a democracia pressupõe assegurar um espaço de discussão e participação cívica. Neste contexto, é mais frequente os artistas dedicarem-se ao conteúdo social e político da arte através de uma estratégia de questionamento sem saírem da zona de conforto do objecto, mediação simbólica e, muito habitualmente, sem compromisso político, em lugar de se empenharem activamente na resolução de alguns problemas do mundo mediante uma prática social na comunidade. Admite-se que ambas as experiências se envolvam num processo de construção da sociedade através da práxis política da arte, sendo que a primeira trabalha fundamentalmente a tomada de consciência — onde o legado imprescindível do Neorealismo se impõe com toda a sua força de protesto e denúncia, empenhado como esteve historicamente num processo de transformação política da realidade, socialmente e politicamente comprometido. Não obstante, a segunda diz respeito a uma nova ordem da arte, por compreender, como se viu, uma práxis habitualmente activista que mediante a desmaterialização do objecto artístico se dissolve tendencialmente na vida, quer dizer, é quadro e acção política ao mesmo tempo. Estes artistas, através do campo alargado da arte, agem como forma de transformar o mundo, em vez de se dedicarem, por exemplo, a inovações técnico-formais e sistemas de representação estética de uma arte politizada. Ou seja, são agentes de uma prática actual e não-simbólica, beneficiando da autonomia (artística) da arte. É lógico que não

¹¹² Ver Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 193.

¹¹³ Uma dialéctica que encontra nas palavras de Theodor W. Adorno a seguinte conclusão: «O conceito de *engagement* não deve tomar-se demasiado à letra. Se se torna norma de uma censura, então, repete-se na posição relativamente às obras de arte aquele momento de controlo da dominação, a que as obras se opõem antes de todo o *engagement* controlável» — Adorno, Theodor W., *Teoria Estética* (1970), trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1993, pp. 275, 276.

abandonam a representatividade política ou de outra ordem intelectual, gozam apenas da possibilidade de se libertarem dos constrangimentos da objectualidade formal e autonomia estética, de resto, como qualquer artista de arte Conceptual. Pensar na obra de arte como veículo de transformação do mundo através da autonomia política da arte desmaterializada, significa considerar que a arte é necessariamente uma acção efémera, agindo e vivendo como forma legítima de prática artística, lá onde a vida porventura se confessa mais importante que a própria arte e respectivas dimensões da sua autonomia.

Uma práxis da arte que introduz naturalmente mudanças drásticas nas categorias de autoria, obra de arte e espectador, estudadas neste capítulo, assim como nos seus modos de produção, distribuição e recepção da arte contemporânea que montou um sistema de produção, circulação e consumo da arte enquanto indústria cultural globalizada. Bastante inadequada ao modelo de transacção comercial do mercado da arte e regime estético da arte, a partir do qual alguma teoria e crítica da arte tem reagido a uma prática social que, de facto, ultrapassa as formas de subjectivação política mediada exclusivamente pela experiência estética, esta tipologia específica de arte política — arte socialmente engajada — configura uma terceira via que, no contemporâneo, vai para além das categorias históricas da denúncia e propaganda com a singularidade de se constituir pela forma absolutamente distintiva da acção directa num processo colaborativo da arte.¹¹⁴ Uma condição da arte socialmente engajada que se deve ao contributo inovador da arte Conceptual ou não-objectual, mais precisamente a arte como acção aliada com a práxis política, onde o objecto artístico se desmaterializa no corpo social. É desta combinação entre arte não-objectual, experiência participativa e acção política que advém a natureza diferenciadora da arte socialmente engajada e o facto de assumir um papel activo e directo no processo de construção do mundo, além da forma de representação estética presenciada pela contemplação, sempre mediado

¹¹⁴ Uma tipologia da arte socialmente engajada que também se destaca no sistema das regras da arte de Pierre Bourdieu (1930-2002). Em total divergência com a categoria de arte pura e a sua experiência estética da arte pela arte, opõe-se igualmente ao conceito de arte comercial, um aspecto já abordado na des-mercadorização da prática social, e à produção de mercadorais culturais, por norma muito redutora para a autoria e a liberdade da arte, em função das exigências da indústria e do mercado. Por último, a arte socialmente engajada inscreve-se plenamente no conceito de arte social. Porém, assume um papel activo na transformação do mundo que excede o plano de representação da arte, onde a denúncia e a propaganda são simbolizadas. Neste sentido, age directamente na realidade desempenhando acções políticas com utilidade social.

por acções concretas e actuais que, por definição, dependem de uma actividade social, quer dizer, de relações e trocas sociais na comunidade.¹¹⁵ Realmente, um nível de intervenção social e político da arte que dificilmente tinha sido experimentado pelas ditas artes plásticas na sociedade, o que não significa dizer que não pudesse ter sido realizado pela actividade política de artistas no exterior do sistema da arte — fora da instituição da arte. Cabe ainda dizer que arte socialmente engajada também incorpora as categorias históricas da denúncia e da propaganda, especialmente na sua práxis activista, embora a autonomia política da arte deva ser fomentada enquanto mais-valia inalienável da arte e dos artistas.

Do conjunto de aspectos singulares que ajudam a caracterizar a arte socialmente engajada existem dois conteúdos que, pela sua importância, merecem ser tratados com mais atenção neste estudo. Apesar do contexto não ter recebido o desenvolvimento apropriado, ao invés do processo anteriormente analisado, tanto o contexto como o processo ocupam papéis imprescindíveis no interior de uma prática artística em que se evidenciam dois aspectos estruturais e correlativos da sua especificidade — a função social da arte e uma suposta predominância do ético sobre o estético, além dos aspectos já analisados neste capítulo. Em relação às noções de autonomia da arte mais comuns, ambas se afirmam num devir exógeno da arte e, por conseguinte, podem ser vistas como construtoras da heteronomia da arte. No caso da função social, isto é, a sua utilidade social, pode mesmo representar o fim da arte dando origem a uma arte útil.

Os componentes éticos e estéticos da arte não são vistos, obrigatoriamente, de forma antagonista como oposição um do outro. Se é verdade que se pode expurgar os valores não-estéticos da arte, também se pode olhar para a ética como fazendo parte da axiologia da arte, ao invés de ser interpretada enquanto valor não-artístico. Na verdade, trata-se de um debate cuja resposta filosófica não caberá nesta dissertação em toda a sua amplitude, não obstante a análise que será dedicada a uma suposta amoralidade da arte e valor ético da arte, tal como acontece na arte socialmente engajada. Por vezes

¹¹⁵ Ver Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 2.

criticada por alguns dos pensadores mais destacados na actualidade como Claire Bishop e Jacques Rancière, a predominância da ética na arte contemporânea foi classificada por Rancière nos termos de *ethical turn*, por sua vez, também rebatido por Bishop ao afirmar que «we must turn for an alternative to the well-intentioned homilies that today pass for critical discourse on social collaboration. These homilies unwittingly push us toward a Platonic regime in which art is valued for its truthfulness and educational efficacy rather than for inviting us (...) to confront darker, more painfully complicated considerations of our predicament».¹¹⁶ Como foi dado a entender, a crítica desta autora à arte socialmente engajada é bastante sustentada pelas teses de Rancière que, segundo ela, «in his critique of the ethical turn, he is not opposed to ethics, only to its instrumentalisation as strategic zone in which political and aesthetics dissensus collapses».¹¹⁷ Esse autor identifica no *ethical turn* da arte contemporânea o problema de «‘politics and art today are increasingly submitted to moral judgement bearing on the validity of their principles and the consequences of their practices’. (...) For Rancière, the ethical turn does not, strictly speaking, denote the submission of art and politics to moral judgements, but rather the collapse of artistic and political dissensus in new forms of consensual order».¹¹⁸ Bishop ainda explica que, em Rancière, «ethics stands as a territory that (...) has little to do with aesthetics proper, since it belongs to a previous model of understanding art».¹¹⁹ Convém recordar que o quadro de pensamento deste autor contempla mais dois regimes da arte precedentes ao regime estético da arte anteriormente discutido: em primeiro lugar, o regime ético das imagens, em segundo, o regime representativo ou poético da arte.¹²⁰ Sobre este autor já se percebeu como o conteúdo político e social da arte se torna imanente à própria arte mediante o juízo estético e uma ideia de autonomia da arte muito blindada contra ameaças exteriores à arte. Também se compreende agora que o regime estético da arte não reconhece nenhuma dimensão ética, porque essa valorização da arte em nada se relaciona com a

¹¹⁶ Bishop, Claire, *Artforum International*, vol. 44, nº 6, February 2006, p. 183.

¹¹⁷ Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012, p. 28.

¹¹⁸ *Loc. cit.*

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ Ver Rancière, Jacques, *Estética e Política: A Partilha do Sensível* (2000), trad. Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora, 2010, pp. 96, 97.

experiência estética, dizendo respeito a uma concepção platónica da arte que não se aplica ao regime da arte vigente, o regime estético, desde a modernidade filosófica até aos dias de hoje.

Pensar que o potencial criador de dissensos, contraditórios e alternativas de contemporânea da arte pode ser anulado no contemporâneo por uma suposta universalidade ética, não encerra uma questão secundária ou sequer um problema que deva ser menorizado na teoria e crítica da arte.¹²¹ Porém, a noção de amoralidade acaba por reduzir uma obra de arte supostamente ao vazio da arte pela arte que, na arte dita política, se apresenta como uma antinomia muito difícil de poder ser assumida na realidade, embora se reconheça o interesse e mérito intelectual das teses do regime estético da arte, mais ocultas e muito menos imediatas nos seus pressupostos políticos, ainda assim com valor prático para os artistas no contemporâneo. Neste sentido, recomenda-se que se contemple, aos olhos da amoralidade da arte, uma das obras com mais significado político na história da arte, «Guernica» de 1937, do maior pintor do século vinte, antes de Gerhard Richter, Pablo Picasso (1881- 1973), uma pintura monumental que se torna justamente arte política, por via do protesto e denúncia. Perante este grande formato, aos olhos da amoralidade da arte, o que resta para além da forma?! Para onde vai a denúncia absolutamente pertinente dos primeiros bombardeamentos massificados da aviação moderna sobre uma população civil indefesa, na aurora da segunda guerra mundial e sua brutalidade histórica no uso dessa força?! Será que é possível dissociar a forma do conteúdo neste quadro, onde se deve incluir o título da pintura, ao ponto de se abstrair essa tragédia vivida na vila basca durante a guerra civil espanhola — causada pelo aliado fascista alemão do general Francisco Franco (1892-1975)? Que valor de imparcialidade política a arte ganha com essa neutralidade moral e ética? E, relativamente à «Guernica», faz sentido existir

¹²¹ Uma matéria espelhada pela seguinte passagem: «While we need critical frameworks — such as those articulated in this book — to make art, they should not be understood as regulatory mandates that would impose moral or ethical demands on art-making. Unethical artistic actions, while crossing the line of acceptability and even legality in some cases, are part of the role that art plays in challenging assumptions in society, and for that reason freedom of expression must always be defended» — Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. xiv.

tamanha imparcialidade da arte e dos artistas? Não — até porque o humanismo assim exige independentemente da posição política assumida e defendida nessa guerra.

Ora, a separação da arte da moral remonta ao período da modernidade artística, onde o divórcio destes domínios é um dos traços marcantes da literatura moderna. Neste âmbito, Charles Baudelaire declara com firmeza: «Sabem que sempre considereei a literatura e as artes como a procura de um objectivo estranho à moral, e que a beleza de concepção e de estilo me basta... Sei que, nas regiões etéreas da verdadeira poesia, o mal não existe, nem o bem, e que esse miserável léxico de melancolia e de horror poderia legitimar as reacções da moral tal como o blasfemador confirma a religião».¹²² Em linha de convergência com a liberdade da arte mudar a vida ainda se destacam os princípios operativos por detrás da beleza convulsiva que definem o Surrealismo no primeiro manifesto deste grupo, em 1924: «Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale».¹²³ Em ambos os casos, nunca se considera a subordinação da arte a qualquer normatividade moral e ética, sendo que esta tem evoluído positivamente desde então, no sentido das sociedades livres e democráticas se libertarem do puritanismo e influência conservadora da religião, assim como da ideologia política reaccionária, espelhada em políticas e valores sociais de segregação racial e étnica ou discriminação de género e orientação sexual, num processo histórico que, de certo modo, se descreve nos termos de Amelia Valcárcel, «a maior parte das noções herdadas, e que ainda subsistiam, foram sendo solapadas. A *Sittlichkeit* começou a desaparecer do horizonte moral do mundo desenvolvido e a demanda de *Moralität* aumentou na mesma medida. Por este motivo, houve que se conceder aos indivíduos e grupos minoritários uma tolerância muito maior do que a existente no passado e uma capacidade de inovação moral sem paralelo histórico».¹²⁴

¹²² Huisman, Denis, *A Estética* (1994), trad. Gabinete Editorial Edições 70, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 114.

¹²³ Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 36.

¹²⁴ Valcárcel, Amelia, *Ética Contra Estética* (1998), trad. Newton Cunha, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005, p. 69.

Por outro lado, a vinculação da arte com valores não-estéticos tem preenchido algumas reflexões contemporâneas na disciplina de estética, em particular «about how, if at all, moral and cognitive values of artworks can impinge upon their aesthetic or artistic value. Different positions have entered the frame ranging from Radical Autonomism to Radical Moralism or Ethicism».¹²⁵ De acordo com María José Alcaraz León, investigadora sénior da academia espanhola: «The relationship between aesthetic value and other moral and cognitive values has been a key theme within contemporary aesthetic debates».¹²⁶ Em coerência com estas preocupações, o artigo dessa autora «Aesthetics Makes Nothing Happen? The Role of Aesthetic Properties in the Constitution of Non-aesthetic Value» tenta inverter o que ela determina como relação de sentido único entre os valores estéticos e não-estéticos, isto é: «While moral and cognitive values have been regarded as partly responsible for the aesthetic greatness of a particular work, little attention has been paid to the way in which some cognitive or moral values can be partly determined by aesthetic aspects».¹²⁷ Apesar de se afastar do tema deste estudo e se concentrar nos valores estéticos da arte, em vez de problematizar esse mesmo tema sob o paradigma do uso anti-estético de materiais estéticos na condição pós-conceptual da arte contemporânea — uma herança duchampiana na axiologia da arte contemporânea que remete para a noção de valores não-artísticos no lugar de ainda serem não-estéticos —, o trabalho dessa autora reflecte conceitos fundamentais na coordenação da arte com valores de ordem moral e ética, naturalmente predominantes na arte socialmente engajada, em especial quando as mudanças sociais são trabalhadas pelo activismo político. Dada a complexidade de um tema que excede a abreviação de conceitos e a pertinência de uma reflexão crítica que enriquece o conteúdo filosófico da prática social, esta dissertação não se limita à suposta neutralidade moral da arte socialmente engajada produzida pela *tabula rasa* de valores não-artísticos, inscrita na amoralidade da arte. Também considera que somente uma total autonomia estética da arte se apresenta como forma de sustentar criticamente essa tese, de resto, circunscrita por ideias kantianas implícitas ao regime

¹²⁵ León, María José Alcaraz, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 76, nº 1, Denver CO, The American Society for Aesthetics, Winter 2018, p. 21.

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ *Loc. cit.*

estético da arte. De facto, pode tornar-se num autêntico subterfúgio político nos artistas contemporâneos, mais conveniente para cuidarem dos seus interesses profissionais, eventualmente mais comprometidos nos autores de uma arte crítica, nos termos de Chantal Mouffe.

Com efeito, reconhecer a amoralidade da arte significa que a arte não possui um sentido moral, uma acepção que se inscreve na receção do autonomismo estético radical ou autonomismo estético, segundo Roberto Merrill no texto «A liberdade de ofender e o imoralismo estético: dois argumentos a favor da liberdade de expressão artística». Quanto à primeira, ela não reconhece nenhum movimento axiológico de ordem moral na atribuição de um valor artístico na obra de arte. Acerca do autonomismo estético, esse autor defende que existem três argumentos principais a seu favor: «primeiro, a indústria da crítica de arte geralmente não leva em conta a eventual presença de aspectos morais em obras de arte; segundo, algumas obras de arte são avaliadas de modo muito semelhante quanto aos aspectos estéticos, embora as suas avaliações morais possam ser contraditórias; finalmente, a avaliação de obras de arte não implica qualquer conceito de verdade, em particular de verdade moral».¹²⁸ Nesse texto, Merrill articula as categorias que se seguem: autonomismo estético radical, autonomismo estético, moralismo estético radical, moralismo estético, imoralismo estético radical e imoralismo estético. Quanto ao moralismo estético, considera que de acordo com «o moralismo estético, se é verdade que a avaliação estética implica alguma forma de cognitivismo (isto é, crenças verdadeiras e justificadas acerca do valor dos aspectos estéticos de uma obra de arte), então a avaliação moral não pode ser excluída da avaliação estética, visto que a avaliação moral também implica uma qualquer forma de cognitivismo. Assim, por exemplo, se uma obra de arte provoca respostas morais cognitivas ou afectivas inapropriadas, então, essa incorrecção moral tem valor cognitivo. E esse defeito moral pode também ser um defeito estético. Assim, o moralismo estético exclui a possibilidade de as obras de arte poderem ter maior valor estético em virtude

¹²⁸ Merrill, Roberto, «A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística», in *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010, pp. 180, 181.

das suas propriedades imorais». ¹²⁹ Acerca do imoralismo estético, Merrill considera que «o imoralismo estético partilha com o moralismo estético a ideia de que o valor moral das obras de arte pode ser condição necessária para o seu valor estético» ¹³⁰ e observa «ser interessante notar que as obras de arte podem ser consideradas imorais de pelo menos três maneiras diferentes: primeiro, podem ser imorais quanto ao modo como são produzidas; segundo, podem ter consequências imorais sobre o público; terceiro, podem ser imorais da perspectiva que representam». ¹³¹ No sentido de argumentar a favor da liberdade de expressão da arte, conclui que se «algumas obras de arte que são imorais podem ter maior valor artístico em virtude da sua imoralidade, então as obras de arte que ofendem devem ser encorajadas. Mas quando uma obra de arte causa danos, então a sua expressão deve ser restringida por lei, mesmo que, de acordo com o imoralismo estético, possa ser verdade que, em alguns casos, causar danos possa ser condição necessária para o valor estético de uma obra de arte». ¹³² Eis, então, as noções que os artistas podem conhecer para além da amoralidade da arte: autonomismo estético, moralismo estético e imoralismo estético, mais as suas variantes radicais que multiplicam para o dobro as relações da arte com valores de ordem moral e ética — todavia Roberto Merrill considera que essas variantes radicais são implausíveis.

Além de ser mais indicado para a arte cuidar do seu espaço de liberdade e independência, ao contrário de se alinhar obrigatoriamente com as normatividades sociais, culturais e políticas instituídas na sociedade, abdicando do seu carácter disruptivo, ¹³³ o aspecto cognitivo da arte é sistematicamente reconhecido na recepção da obra de arte como condição necessária para se vincularem valores não-artísticos de ordem moral e ética. Um facto que agora se explica pela razão inversa de ser

¹²⁹ Merrill, Roberto, «A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística», in *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010, p. 181.

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 182.

¹³² *Ibid.*, p. 183.

¹³³ Orientações críticas que dão sentido à existência da arte e que são representadas por Pablo Helguera do seguinte modo, «to impose a sort of methodology, or “school of thought,” onto the practice would only create an interpretation of art-making that the next artist will inevitably challenge, as part of the natural dynamics of art» — Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. xiv.

exactamente nessa condição que reside a justificação da amoralidade da arte. Tal argumento não é desmentido pelo juízo estético suspender o domínio das faculdades da razão e do entendimento, como também da incompatibilidade dos juízos de gosto e da moral, enquanto divergência da estética e da ética, isto é, entre estetas e ascetas, relatada pela investigadora sénior espanhola Amelia Valcárcel, no sentido dos «juízos do gosto e da moral não obedecerem às mesmas condições: não produzem argumentos da mesma maneira, não recorrem ao mesmo tipo de universalidade; (...). A ética une, a estética separa, para dizer claramente».¹³⁴ Como se dizia, a amoralidade da arte configura-se em face da irracionalidade de uma obra de arte, mais interessada na sua própria ininteligibilidade do que na comunicação de uma mensagem de forma apolínea. Sendo assim, as palavras de FJP, cabe dizer, um artista que defende a amoralidade da arte enquanto professor, podem ser interpretadas justamente no sentido da ambiguidade de uma obra de arte não legitimar essa noção, para lá de uma notória valorização dessa propriedade da arte, estrutural e insubstituível para este autor.¹³⁵ Neste âmbito, afirma que «as obras de arte incluem elementos que se desprendem completamente da ideia de conceito (Deleuze, chama-lhes perceptos) e que, estes, na maior parte das vezes impossibilitam qualquer relação ilustrativa».¹³⁶ Ou, ainda, citando directamente Jacques Rancière, para quem uma arte que se apresente como política deve conter, simultaneamente, a produção de um duplo efeito: a legibilidade de uma significação política e um choque sensível ou perceptivo causado, contrariamente, pelo *uncanny*, pelo que resiste à significação.¹³⁷

Por outro lado, a acção social da arte socialmente engajada na medida do serviço social que presta à comunidade, envolvendo por maioria de razão as pessoas nesse

¹³⁴ Valcárcel, Amelia, *Ética Contra Estética* (1998), trad. Newton Cunha, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005, p. 66.

¹³⁵ Uma característica da obra de arte, de resto, assegurada pela teoria da negatividade adorniana enquanto apologia de uma arte hermética e absurda, uma obra de arte sem janelas, reflectida na seguinte passagem: «É graças à forma que a obra se torna crítica: é ela que atesta seu carácter de “artefato”, de produto humano. (...) ela nega a imediatez da obra e confirma seu estatuto de produto (...). Sua ambigüidade (*sic*) explica porém por que ela, em certa medida, constitui a amoralidade das obras-de-arte» — Jimenez, Marc, *Para Ler Adorno* (1973), trad. Roberto Ventura, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1977, p. 184.

¹³⁶ Entrevista FJP, p. 102.

¹³⁷ Ver entrevista FJP, p. 103.

processo, não pode ser dissociada da sua consequência ética — no limite, esse valor não-artístico torna-se predominante na função social da arte. Uma vez mais, os defensores do regime estético da arte, com maior ou menor incidência na radicalidade estética, apresentam com as suas formas alternativas de subjectivação política um sistema de oposição categórico ao entendimento mais utilitário da arte. Nesta matéria, a teoria adorniana é exemplar no modo como rejeita frontalmente a arte útil, porque acredita que atribuir uma finalidade à obra de arte é reflexo da racionalidade orquestrada pelo poder de dominação conceder uma função social da arte.¹³⁸ Cabe, portanto, defender uma extrema inutilidade da arte como forma de resistência da obra de arte aos processos de reificação existentes nas sociedades capitalistas das indústrias culturais. «Este foi o autor onde a integridade da arte dependeu da recusa da obra de arte em entrar no jogo da comunicação — a obra de arte não cumpre nenhuma forma-função, não tem nenhum código destinado à comunicação de mensagens, pois “a função da arte no mundo totalmente funcional é a sua ausência de função”». ¹³⁹ A negação do sentido imediato de uma obra de arte, também considerada no seu plano económico, significa pois o núcleo da sua indisponibilidade perante uma falsa reconciliação e inverdade absoluta correlativos da má consciência. Sendo assim, discutir sobre a necessidade da arte é uma falsa questão, porque «a necessidade da arte, supondo-se que seja verdadeiramente questão do domínio da liberdade, é a sua não-necessidade». ¹⁴⁰ O que leva a admitir, paradoxalmente, que a função social da arte reside justamente na sua ausência de função, pois, para Theodor W. Adorno, a «inutilidade, que ele afirma ser a característica essencial da arte, provém, na verdade, da constatação da ineficácia social da arte». ¹⁴¹

De facto, a singularidade política da arte socialmente engajada poder resolver problemas concretos na existência individual e colectiva das pessoas enquanto

¹³⁸ Ver Jimenez, Marc, *Para Ler Adorno* (1973), trad. Roberto Ventura, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1977, pp. 160, 161.

¹³⁹ Cachapuz, Pedro, *Arte e Comunicação, experiência da Linguagem enquanto substância*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012, p. 40.

¹⁴⁰ Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

comunidade, encontra-se absolutamente desadequada com a autonomia da arte advogada nas teses adornianas, que, por último, ainda defende: «A mentira do fim da arte, proclamado pelos intelectuais, reside na questão do seu para quê, da sua legitimação perante a práxis *hic et nunc*».¹⁴² Também ficou clarificado o conflito da prática social com a recusa da comunicação na prática artística, dado o papel desempenhado por esse médium na arte socialmente engajada, tanto no processo dialéctico da discussão, como na construção material de uma realidade concreta. Esta visão mais utilitária da arte mediante acções sociais directamente realizadas no museu, no espaço público, etc. pode subsumir esta práxis da arte a uma cultura meramente utilitarista, com efeito, de usar e deitar fora, que não deixa de acarretar alguns riscos iminentes de instrumentalização da arte, inclusive pelo fenómeno mais comercial da moda, com consequências morais e éticas de óbvias dimensões. Não obstante, a arte socialmente engajada exige uma libertação determinada do paradigma da autonomia estética da arte, assim como da reificação fetichista da mercadoria da arte, encorajando os artistas a assumir uma atitude mais desprendida do legado estético da arte para trabalharem sem complexos outra radicalidade da arte, designada de arte útil e sem medo de abraçarem efectivamente valores não-artísticos da arte. Este, um desígnio da arte que tem sido trabalhado e divulgado, a título de exemplo, pela artista cubana mundialmente consagrada, Tania Bruguera, residente em Nova Iorque, que se esforça por reconhecer a especificidade conceptual dessa categoria na história da arte. Autora de uma paródia muito interessante da arte contemporânea a partir de um ready-made de Marcel Duchamp, nomeadamente quando recuperou a forma-função do objecto (urinol), anteriormente apropriado por este artista, na casa de banho do Museu de Arte de Queens, em Nova Iorque (note-se a reprodução da assinatura original dessa obra de Duchamp responsável pelo simulacro montado por Bruguera), esta autora acabou por reincidir no ataque neovanguardista do artista alemão Joseph Beuys dirigido a Marcel Duchamp (figura tutelar da arte Conceptual) — o silêncio de Duchamp é sobrestimado.

Sendo bastante objectivo no modo como explicou que a arte foi uma invenção do mundo Ocidental, dando nome àquilo que se encontrava sempre na esfera da utilidade

¹⁴² Adorno, Theodor W., *Experiência e Criação Artística: Paralipómenos à 'Teoria Estética'* (1970), trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2003, pp. 104, 105.

ou da religião nas sociedades ditas primitivas, Duchamp também discorreu sobre o fim da arte, no sentido de não acreditar muito no aspecto essencial da arte, chegando mesmo a declarar que se podia criar uma sociedade que recusasse a arte, apontando para a União Soviética, em 1966, como um exemplo que não estava muito longe dessa realidade.¹⁴³ O propósito contemporâneo da arte socialmente engajada se afirmar através do conceito de arte útil, coloca sempre a questão do fim da arte devido ao processo de dissolução da arte na vida, onde a utilidade da arte pode ser vista como solução da antinomia da arte e vida. A procura de uma integração mais efectiva da arte no quotidiano da vida, necessariamente aproxima esta práxis da arte do universo da arquitectura e do design. Demarcando-se do modelo contemplativo da arte pela arte e, no geral, da arte objectual, assim como da experiência estética da arte, assumindo os valores não-artísticos da prática social, a arte socialmente engajada cruza-se com alguns dos paradigmas históricos da vanguarda modernista, sem por isso derivar para o produtivismo e reducionismo moderno aliado aos meios de produção mecânica. Neste sentido, ela é mais sensível à componente crítico-estética da fase racional e construtivista da vanguarda histórica, ou seja, à categoria da arte como projecto da cultura utópica do modernismo, ao invés da arte como destino, da fase irracional e fatalista, da cultura da crise da arte da mesma época. No fim de contas, são quatro os aspectos que ajudam a definir a arte útil: a mimese formal-conceptual da realidade industrial; a tese da morte da arte, por via da dissolução da arte na filosofia, na vida ou na acção de protesto político; a síntese das artes, anteriormente referida no âmbito da renovação medial da arte; e, por último, a presença de um projecto, no sentido de um programa previamente definido e realizável que corresponde a uma função prática ou, de outro modo, que permaneça imaginária e virtual.¹⁴⁴

Demonstrar preocupação pelos termos específicos de uma prática artística como a arte socialmente engajada, não pode ser reduzido a uma discussão de meras

¹⁴³ Ver Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne* (1966), trad. António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 157.

¹⁴⁴ Ver Fusco, Renato De, *História da Arte Contemporânea* (1983), trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 147 e pp. 260, 262.

terminologias e rotulações mais ou menos genéricas, num exercício retórico que se perde naturalmente na sua própria futilidade e ausência de poder vinculativo. Pelo contrário, cada nome transporta consigo a carga semântica de uma designação por princípio adoptada criticamente. Se o reconhecimento do conceito de arte e de arte engajada representa o território e um domínio específico da arte, a anulação do seu próprio nome na expressão prática social significa necessariamente uma modalidade mais radical da arte socialmente engajada, no sentido de ultrapassar as fronteiras da arte, situando esta prática cada vez mais nas margens da arte. Apesar de se assumir neste estudo a denominação de arte socialmente engajada, mostrando como se trata de uma reconciliação da arte contemporânea com o legado histórico da arte e dos artistas engajados, aceita-se, contudo, que somente prática social seria porventura mais representativo da noção de arte política aqui analisada, uma vez que a experiência mais radical desta prática artística, cabe dizer, mais empenhada no activismo político, manifesta um maior desprendimento cultural da arte e da figura social do artista. Na realidade, uma liberdade de acção e pensamento dos artistas que os confunde com outras actividades profissionais exteriores à instituição da arte, tal como a assistência social.

A qualidade híbrida do médium da arte socialmente engajada é uma característica decisiva da singularidade desta prática artística que remete para a dinâmica de mestiçagem da renovação medial desde o século passado. Para além de ainda se poder identificar o aspecto nómada da arte socialmente engajada em circulação nos contextos institucionais da arte no mundo globalizado, fazendo com que o híbrido e nómade se manifestem no entendimento do processo e contexto da arte socialmente engajada, a interdisciplinaridade desta prática artística também se cruza com disciplinas não-artísticas, em particular com as ciências sociais. À imagem das reflexões de Pablo Helguera também a investigadora sénior portuguesa Cristina Pratas Cruzeiro defende pontos de vistas desenvolvidos neste estudo, uma vez que confirma o facto «destas práticas assentarem em propósitos e objectivos não materializáveis coloca a produção artística num patamar de entendimento necessariamente diferente da estética tradicional e sobretudo coloca-a no alinhamento de áreas como a sociologia, antropologia, política, etc. que se constituem a partir da organização social e do espaço

comum. (...) Torna-se portanto necessário reflecti-las e compreendê-las a partir de novos pressupostos artísticos ou simplesmente de um regime de identificação da arte diferente, que se estabeleça a partir da sociabilidade, da comunicação, do relacionamento humano, mas que não se esgote aí».¹⁴⁵

A arte socialmente engajada faz-se representar pela heteronomia da arte, em que as noções de arte política e arte politizada são mais ajustadas do que a necessidade de reafirmar o campo da arte implícito na declaração de Thomas Hirschhorn de não fazer arte política mas fazer arte politicamente. Neste capítulo, que agora se finaliza, foram reflectidos alguns conteúdos que ajudam a compreender a singularidade da arte socialmente engajada, entre outros, a predominância da dimensão ética sobre a estética, a utilidade social da arte no lugar da arte pela arte, a experiência da participação do espectador activo para lá da contemplação. Em face de um devir exógeno da arte, a autonomia artística desempenha um papel crucial na autonomia política da arte, no interior de uma actividade criativa dos artistas desadequada às categorias do regime estético da arte, assim como ao próprio mercado da arte. Neste sentido, constatou-se a reacção crítica de alguns autores consagrados na história e na actualidade, com posições que acabam por retrain o movimento progressista da arte socialmente engajada, acerca do qual se pensa — uma vez mais alinhado historicamente com a força motriz do outro da arte, isto é, com o seu não-ser — que o imaginário da anti-arte vai prevalecer sobre a teoria e a crítica da arte que lhe oferece resistência e oposição no contemporâneo.¹⁴⁶

Quando abraçada sem reservas e de modo mais transitivo, a arte socialmente engajada mediante o campo alargado da arte Conceptual, nomeadamente a desmaterialização do objecto artístico através da arte como acção, age como forma de transformar o mundo, excedendo o plano de representação da arte e, simultaneamente, as categorias históricas da arte política. Por conseguinte, nesta dimensão activa,

¹⁴⁵ <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/5214>, p. 391 (consultado em 03.01.2025).

¹⁴⁶ Uma divergência ainda espelhada na concepção de «all claims to be 'anti-aesthetic' or reject art *still function within the aesthetic regime*. The aesthetic for Rancière therefore signals an ability to think contradiction: the productive contradiction of art's relationship to social change, which is characterised by the paradox of belief in art's autonomy *and* in it being inextricably bound to the promise of a better world to come» — Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012, p. 29.

utilitária e criadora de vida, nas palavras de Boris Groys dedicadas ao Realismo Socialista, reside a práxis política singular da arte socialmente engajada, no limite, um modo próprio de fazer política que não é desmentida pela arte politizada. Numa frase, é esta actividade concreta de transformação da realidade objectiva da natureza, da sociedade e, com efeito, do Homem através da prática social, que materializa, de facto, a arte socialmente engajada enquanto práxis, mais precisamente, uma práxis política da arte. À luz do que foi analisado, essa prática artística está na origem de uma terceira via de arte política, manifestando o ethical turn da arte contemporânea. Por maioria de razão não corresponde ao conceito da amoralidade da arte, nem pretende refugiar-se na aparência estética da arte. Na medida em que o princípio de realidade predomina mais facilmente que o princípio de prazer na arte socialmente engajada, valores não-artísticos de ordem ética são coordenadores desta prática, sem que a arte se torne obrigatoriamente subordinada pela moral. De resto, uma ideia completamente absurda se fosse aplicada à radicalidade da arte que, por definição, tem-se afirmado na história através de processos de transgressão das normatividades sociais e culturais, tantas vezes instituídas no próprio sistema da arte. Não obstante, a utilidade social da arte socialmente engajada solicita uma integridade moral e ética dos artistas que se não for respeitada pelos próprios ou pelas entidades associadas a essas iniciativas, muito dificilmente vai conseguir evitar uma total alienação das boas intenções deste tipo de arte útil.

ENTREVISTA - Prof.ª Dr.ª Carla Cruz.

Porto, 21 de Abril de 2021 - 13 de Fevereiro de 2024

Pedro Cachapuz (PC): Em Agosto de 2003, realizaste uma performance na Ponte D. Luís, na cidade do Porto, intitulada «Ser artista em Portugal é um acto de fé». Este trabalho representa-te como artista no livro «Propostas da Arte Portuguesa, Posição: 2007», editado por Miguel von Hafe Pérez. Gosto bastante deste trabalho pois nele sempre reconheci uma tensão muito comum no tipo de performance que mais aprecio: a accionista. Acho que a arte nunca vai esquecer um violino levantado por umas mãos antes de ser destruído. Nesse livro a fotografia que documenta esta performance mostra-te preparada a saltar para o rio do tabuleiro inferior da ponte. Chegaste mesmo a saltar?!

Carla Cruz (CC): «Claro que não! Penso que poderá ser interessante ponderar sobre a importância de saber se a artista saltou ou não. Isto é, o gesto artístico é o salto ou a sua possibilidade, a poética do salto? A metáfora do salto?

A performance - a ação em si - foi anunciada, por email e SMS a uma suposta comunidade interessada, e pela rádio, a TSF anunciou a performance. Mas, ao fim e ao cabo, foi mais importante o registo da ação. Quatro pessoas filmaram e fotografaram a ação. E é a partir desse registo que surge a obra final, um postal ilustrado do Porto. Da ponte D. Luís. De uma jovem artista a trazer para o discurso público o que é isto de se ser artista em Portugal, qual o seu significado, relevância e importância. A imagem que capta o respirar fundo, o momento de impasse, de ponderação do risco e da façanha é a ação poética que procurava captar, e não o impacto do meu corpo no rio.»

PC: Interessante! De facto, estamos perante um trabalho onde se reconhece um certo grau de amplitude criativa muito comum no projecto de desmaterialização do objecto artístico. Contudo, a pergunta que foi colocada teve em vista questionar o tema que se segue. Qual é a importância que, justamente, atribuis à representação no âmbito das práticas artísticas socialmente empenhadas em acções directas com a finalidade de produzirem um efeito real na comunidade? Isto é, conseguir melhorar as condições materiais na vida das pessoas. Estamos a falar de algo que é muito concreto, na medida de uma transformação social que é construída no mundo. Sabes... como..., por exemplo, no SAAL.

CC: «Durante muito tempo essa foi realmente uma inquietação da minha prática artística, essa ideia de causa-consequência. De realmente afetar o real, a vida. No entanto a prática artística fica, diga-se, entre a espada e a parede. Ou melhor, seria bom que ficasse entre ambas, quando digo ambas é por um lado a autonomia da arte, e por outro a utilidade social. Ora ambas, possivelmente impossíveis de alcançar. Nem a arte pode ser absolutamente autónoma, nem completamente utilitária.

No entanto, hoje, tenho menos confiança nessa possibilidade de uma coisa levar à outra. De um projeto artístico, ainda que comunitário, participado, colaborado, possa levar a um fim claramente pré-definido.

Em jeito de escárnio, alguém há muito tempo me perguntou se eu tinha realmente a pretensão de poder mudar o mundo, perguntou assim: “Do you want to change the world?” De forma refletida e cautelosa, respondi que não, mas que queria que o mundo mudasse, respondi assim: “No, but I want the world to change”. Mas claro, com vinte e poucos anos eu queria mudar o mundo.

Entretanto fui entendendo uma certa complexidade do papel da arte no social, e fui-me interessando mais por questões de autoria. Ou seja, menos sobre a possível agência da arte sobre o social, e mais sobre questões de quem é que se pode definir como artista, e o que é entendido como uma prática artística, e em contextos socialmente engajados. Que me levaram também, a abordar questões em torno da democratização da arte e da cultura e da democracia cultural. Portanto, entre uma ideia de levar a arte e cultura a todos, e a outra de conceber que todos podem ser produtores de arte e cultura, e quais as condições para que isso possa ser, em potência, uma realidade.»

PC: O que me leva a pensar, irremediavelmente, no conceito expandido da arte enquanto escultura social de Joseph Beuys que reconheceu na arte a utopia de ela poder ser a única força verdadeiramente revolucionária, justamente porque «cada Homem é um artista». Mas... se há coisa que eu não desejo confundir é o teu discurso com outras referências. Ainda assim, se fosses desafiada a resumires numa frase qual é o limite da arte — no contexto em que estamos a pensá-la — como seria a tua resposta? Reduzir a arte a utilidade social?!

CC: «O limite... talvez haja vários, e sejam diferentes para diferentes pessoas. Há para mim limites éticos, conceptuais e de visibilidade. Do que se pode fazer no campo das artes, que tem a ver com liberdades e direitos, não acho que se possa fazer tudo, lembro-me de alguns exemplos, Artur Żmijewski ou Santiago Sierra, cujos trabalhos para tratarem de questões de violência usam a própria violência como meio. Aqui também se ultrapassa o limite conceptual, nesse sentido, qual a diferença então entre a violência original, o Holocausto num e o racismo e a violência da exclusão no outro, quando a arte a repete? Depois o limite de visibilidade teria a ver com experiências no campo das artes que estão de tal forma próximas a outros campos que poderão deixar de ser entendidas como tal. Ou seja, um limite em que a arte deixa de ser visível enquanto arte e é uma outra coisa qualquer. Não que isso seja mau por si só, mas é algo com que me debato ou debati em alguns projetos. Por exemplo, em projetos que estive mais próxima do que se chama de arte comunitária, ou arte socialmente engajada. Num projeto em que estive envolvida com a prática de “desenvolvimento de comunidade” – *community development* – em Londres, num centro gerido pela comunidade chamado The Mill, a fronteira entre aquilo que ainda considerava como prática artística e trabalho administrativo e de gestão era tão ténue que a arte desapareceu – o resultado ficou no campo da gestão. Mais especificamente, enquanto artista assumi um cargo de gestão, olhei para o centro, para a sua gestão e para desenvolvimento da comunidade local e a sua relação com as artes visuais, e o que poderia contribuir enquanto artista. O resultado, ficou no campo administrativo. Foi escolha minha não o “traduzir” para o campo artístico, acho que encontrei um limite. Para mim o projeto fazia todo o sentido, estava enquadrado na minha prática artística, mas não tem visibilidade enquanto arte, não comunica nesse outro campo específico. Não sei se estou a fazer muito sentido.

Voltando ao limite conceptual, acho que o que estava a tentar extrair é uma ideia de que os métodos deverão ser alinhados com os resultados. Numa espécie de política prefigurativa, em que aplicas hoje as políticas que desejas para o futuro. Se desejas um futuro mais igualitário, menos violento, etc, aplicas na tua prática esse futuro que imaginas, nas formas, nos meios. Vem dum estudo e de uma prática feministas, que parte da ideia formulada por Audre Lorde, que diz que as ferramentas do mestre/do opressor, não destruirão a casa/aquilo que foi construído/ instituído pelo opressor. Se

queres destruir o que está instituído como opressor terás de começar pelas próprias ferramentas/formas de o fazer.»

PC: Claro que sim, Carla. O que disseste faz todo o sentido. Obrigado. A meu ver, parte da questão é mesmo essa: a passagem de uma fronteira sem retorno para a arte, a partir da qual se reconhece uma total dissolução da arte na própria vida.

Uma das estratégias de dessacralização da arte no século XX — e, por conseguinte, a arte ou se preferirmos a anti-arte ser trabalhada no seio da vida, quero dizer, o movimento de arte e vida — foi redefinir a condição do espectador, com repercussões inevitáveis na obra e no próprio autor. Do Futurismo às neovanguardas foram lançados os dados do espectador activo, colaborativo e participativo, categorias agora reconhecidas para além do paradigma da contemplação, tradicionalmente mais associado à experiência estética e onde o espectador já se mantinha “activo”.

Contudo, o simples facto da arte interagir com o dito espectador, não pressupõe tout court que a arte se torne socialmente e politicamente melhor sucedida. Como sabemos, Claire Bishop dedicou-se a criticar a tese da estética relacional de Nicolas Bourriaud e temos assistido, no mundo da arte, à estetização da arte participativa, até como cliché do próprio conceito de arte contemporânea.

Parte da natureza da arte participativa são as pessoas. Um artista vê-se necessariamente mais envolvido com pessoas. Enquanto artista, inclusive de arte comunitária, gostava que partilhasses connosco a tua experiência de trabalhar com pessoas. Quais são os principais estímulos e compromissos para os artistas quando trabalham fundamentalmente com pessoas? Que tipo de influência as pessoas têm exercido nos teus projectos de arte socialmente engajada?

CC: «Pedro, a tua reflexão é acertada. Na última década tem-se proposto até a ideia do “pesadelo da participação” (*The nightmare of participation*, Markus Miessen, 2010), no sentido da arte participada se ter tornado apanágio de toda a instituição de arte contemporânea que se considere relevante, mas acima de tudo, a entrada do jargão da arte participativa/colaborativa/comunitária no vocabulário das instituições financiadoras e dos seus formulários de candidatura e avaliação de impacto. Neste

momento a participação do público tornou-se quase condição sine-qua-non, portanto distorcendo o seu papel radical, isto é, enquanto crítico das estruturas discursivas dominantes do mundo da arte, autoria, objeto, espetador, ou seja, sendo cooptada.

A minha decisão de envolver outros na prática artística começou cedo. Já nos projetos desenvolvidos na Faculdade de Belas Artes do Porto, enquanto estudante de Escultura, procuravam já de alguma forma a participação do público, ainda que nestes apenas com o apelo ao toque, à manipulação. Nessa altura, já com o intuito de questionar o domínio do visual, do ótico. Assim apelava ao toque, ao quebrar da barreira entre público e obra. Isto no final dos anos 90, início dos 2000. Na década seguinte fui abrindo mais a possibilidade de participação e as obras eram plataformas, convites à ação. Mas só em 2009, é que dei esse passo a uma colaboração entre artista e público. Anteriormente tinha colaborado com colegas, outras artistas, mas agora queria compreender o que aconteceria à obra, à autoria, quando o público fosse convocado a participar logo de raiz.

A oportunidade surgiu de um convite do festival de performance, Circular, em Vila do Conde. E a minha proposta foi fazer uma chamada ao público do festival para se constituir um coletivo de criação. A chamada foi pela *newsletter*, mas também publicada no jornal local.

De duas semanas de trabalho surgiu um gesto artístico, “Porta para a Utopia”, que circulou por vários locais / praças públicas de Vila do Conde. O processo foi o seguinte, eu dei o mote, a ideia de Utopia, lemos um texto, Manifesto Ciborgue de Donna Haraway, e tentamos dar-lhe corpo. Ou melhor, dar corpo à nossa leitura de uma visão utópica do futuro.

Como muito ficou por explorar na questão da disseminação da autoria, que me interessava, em 2012 fiz um novo projeto, desta vez para a Capital Europeia da Cultura, para um projeto comissariado pela Gabriela Vaz Pinheiro, Reakt - Olhares e Processos. Agora em vez de 2 semanas, tínhamos 9 meses, e trabalhei com um grupo da comunidade, já instituído, o grupo Tecer Outras Coisas, ao qual se juntaram mais algumas pessoas da comunidade, e também o artista Max Fernandes (que me apresentou o coletivo, com quem já trabalhava), e com a artista e educadora Amanda

Midori (que era minha orientanda de mestrado). Desta vez não havia mote. Encontrávamos-nos regularmente, as primeiras 4 sessões foram moderadas por mim, com atividades específicas que tinham como intenção a formação de coletivo, a criação de um lugar seguro para a partilha. E as participações foram remuneradas.

Interessava-me questionar esse lugar de autoria e autoridade, o lugar de artista.

Em relação às tuas questões específicas:

O principal estímulo, seja quando trabalho com outros artistas como com membros do dito público, tem a ver com uma negação da minha parte de que eu tenha algo muito especial a dizer/mostrar, essencialmente quero operar em coletivo, *conjugação no plural* (coloço em itálico, porque é também o nome de uma obra que realizei em 2012 e depois em 2020). Há também uma necessidade de juntar vozes à minha voz, quase como que uma validação, como se sozinha não fosse capaz, ou seja incerto, em conjunto ganha força, tem lugar. Repara que me distancio de uma ideia comum da prática participada e colaborativa que tem a ver com a emancipação do outro. Vamos dar voz a... vamos dar valor à identidade x.... A emancipação é minha, é nossa!

O compromisso é muito importante. Não sei se sempre o consegui cumprir. Da não instrumentalização do outro a favor da nossa própria prática artística ou reputação. A capacidade de ouvir. A aceitação da perda de controlo, da partilha da autoria e da autoridade.

O projeto de 2012, por exemplo, não teve as consequências duradouras que desejaríamos porque na ânsia de o conseguir realizar a tempo da agenda da exposição, de conseguir materializarmos o projeto idealizado pelo grupo – ocupação de uma escola primária que estava vazia, para atividades da comunidade e para a comunidade – o projeto terminou com o fim da Capital Europeia da Cultura. A cedência do espaço, negociada pela produção artística, depois não teve peso na negociação da comunidade pelo espaço após o fim da Capital. Aqui, usamos as estratégias artísticas para chegar a um fim, e durante 3 meses a comunidade ocupou e programou o espaço, mas sem o enquadramento excecional da Capital Europeia da Cultura, as instituições públicas locais não apoiaram o projeto.

As pessoas são fundamentais. Tanto do ponto de vista de projetos participados ou colaborativos, como projetos politizados, mas que a participação não é o tema fulcral. No projeto que tenho com o Ângelo Ferreira de Sousa, a Associação de Amigos da Praça do Anjo, na sua última apresentação pública criamos uma performance de rua, uma espécie de procissão/manifestação. Para esta performance, oferecemos 4 oficinas de criação artística, para pessoas de todas as idades, e uma apenas para crianças e seus cuidadores. Nestas oficinas, criamos todo o material visual usado na procissão, e muitos dos participantes fizeram parte da procissão. Aqui há uma tentativa de diluição da nossa linguagem visual e plástica, a criação de uma linguagem mais plural. Com o compromisso de que estávamos também, e honestamente, a oferecer algo, as oficinas foram desenhadas com a artista Ana Torrie, dando a oportunidade aos participantes de aprenderem algo de novo.

Depois a própria performance em si, um grupo de cerca de 30 pessoas que atravessa a cidade, como se de um curso carnavalesco se tratasse, foi algo de muito impactante. A ocupação da rua com os nossos corpos e objetos performáticos.»

PC: Quando falamos sobre a correlação entre arte e política, nos termos de arte política, um dos temas mais discutidos é o seu próprio conceito, por vezes acompanhado pela necessidade de repensar e redefinir os seus termos. O ponto de partida costuma ser a arte e como esta se manifesta politicamente. No entanto, se pensarmos acerca de um modo próprio de fazer política artisticamente, por exemplo na arte socialmente engajada, podemos centrar mais a nossa reflexão no domínio da política. Neste sentido, como é que entendes a possibilidade de haver um modo próprio de fazer política que não seria desmentida pela arte politicamente realizada?

CC: «Aqui está um tema bem complexo, não sei se tenho uma resposta clara, nem em termos de pensamento, digamos teoricamente, nem em termos de prática, a minha própria. Quando me debrucei mais a fundo nestas questões olhei para o trabalho de duas pessoas, Jacques Rancière e Chantal Mouffe, para perceber melhor a noção de político e política. Usando estas duas noções podemos ter algumas nuances. Segundo Rancière, a política é esse lado mais operativo do político, isto é, diferentes formas de

governança, eleições, modelos de participação cívica, etc. E político é algo mais fundamental. Todas as esferas de ação humana têm o potencial de serem políticas nesse sentido, nada lhe escapa, nem mesmo a arte. Para Rancière é sempre a questão de uma expansão, ao tornar algo que anteriormente não era visível, ou passível de representação (e aqui representação política ou de visibilidade por si só), em visível e representável (segmentos da população, por exemplo pessoas transgênero) estamos perante um ato político. Portanto, a arte participa seguramente destas dinâmicas. E dentro do seu funcionamento interno, que era uma esfera que me interessava, quem é visto como artista? O que é entendido como arte? Há também possibilidade de pensar o político.

Interessaram-me muito estas questões internas da esfera da arte, desde os feminismos que procuravam tornar pessoas antes invisibilizadas em pessoas visíveis. O meu projeto All My Independent Wo/men (2005-2013) olhou para essas questões do visível na história de arte, ou melhor, para a invisibilidade das mulheres artistas na história da arte, para no final se desalinhar de projetos revisionistas que procuram inserir mais “mulheres” no cânone da História de Arte, para se alinhar com historiadoras que questionam a eficácia dessa tarefa e pelo contrário perguntam se não deveríamos estar a dismantlar as estruturas que edificaram esse cânone (Griselda Pollock, entre elas). Outra forma de pensar as estruturas, esteve presente na minha incursão por práticas participadas, colaborativas e coletivas, que procurava questionar a figura do artista individual, do génio solitário, procurando novas formas de ser e pensar o que é uma prática artística e quem a produz.

Muita da minha prática esteve também alinhada com questões sociais e políticas, no sentido da política, como definida acima, por exemplo recentemente no projeto para os Maus Hábitos (Galeria Mupi – *O primeiro passo para se sair de um buraco é parar de escavar*, 2023), uma espécie de grito contra esta exploração financeira desenfreada da habitação, mas também do planeta, de nós mesmas. Ainda que cada vez menos acredite que a arte é política, ou que está na esfera do político, por se alinhar com estas preocupações, mas enfim, vamos explorando caminhos.

Assim, o caminho que sigo agora é mais na esfera do poético e das políticas prefigurativas, no sentido de em vez de estar em reação a, procuro criar imagens,

formas, para o futuro. Viver para além do fim do mundo. Donna Haraway diz “staying with the trouble”, à procura de formas de viver neste mundo.

Mesmo em termos da política deveríamos ir por aí. Aqui trago então Chantal Mouffe. Mouffe fala muito da questão da paixão no campo da política. Isto é, a parte emocional está presente na forma como aderimos a ideias, partidos, pessoas. E segundo ela, no momento atual os partidos de direita têm sido capazes de mobilizar paixões, enquanto os partidos de esquerda continuam numa espécie de racionalismo incapaz de cativar mesmo os seus partidários.

Penso nas eleições na Argentina, uma pessoa à direita a desenhar a sua visão de futuro, utópica, distópica, dependendo porque prisma olhamos, mas é uma visão, algo a que te podes afiliar. O outro candidato fez uma campanha pela preservação da democracia. Ora vista neste prisma das paixões, é uma visão conservadora, para que fique tudo na mesma. A esquerda precisa de criar essas visões, esse futuro ao qual quereremos aderir. Mas não tem sido capaz, ou quando uma figura isolada o faz, é cilindrada internamente pelo medo da perda de votantes moderados (Jeremy Corbyn no Reino Unido).

Estou a perder o fio à meada. O que queria dizer é que na minha prática tenho pensado que é interessante essa criação de formas, imagens que não têm necessariamente um alinhamento direto com nenhuma causa social, ou questão política específica, novamente, não obviamente, porque ao fim e ao cabo tem. E essa produção, quem sabe, poderá fazer parte de mundos por vir. Quem sabe, porque também tenho cada vez mais dúvidas sobre causa-efeito. Sobre se isto, então aquilo.

Aqui poderíamos trazer à baila Suely Rolnik e a micropolítica e a macropolítica das “esferas da insurreição”, em que a macropolítica são por exemplo as manifestações pelo direito à habitação, e a micropolítica é viveres a tua vida de uma forma mais comunitária, mais solidária. Então a minha procura de momento é o fazer uma prática artística micropolítica. Estou a fazer um projeto que espero que tenha esse alinhamento. É um fazer, desfazer, fazer. É uma prática quotidiana. É uma escultura que é feita a partir de pedaços de corda de nylon coloridos encontrados em praias vizinhas à cidade do Porto. A matéria é simultaneamente furtiva e intencional. É algo que se atravessou no meu caminho e ao mesmo tempo absolutamente significante no mundo atual, o

plástico. As cordas de nylon recolhidas nas praias, são desfiadas e transformadas em novelos. De seguida esses novelos são tricotados, com fio triplo, numa espécie de tubo interminável. A apanha dos restos da indústria piscatória; o desfiar das cordas e a transformação do fio, através de nós, em novelos. Desfiar e enrolar. O tricotar do fio enovelado numa nova forma. Desfazer e refazer. Todas estas ações estão de alguma forma inseridas no quotidiano, não acontecem no atelier, e muitas vezes acontecem em espaços domésticos ou públicos enquanto se faz qualquer outra coisa. Apanhar a matéria-prima na praia a passear o cão. Desfiar, enovelar, tricotar enquanto se vê televisão, enquanto se houve um podcast, se conversa com a família, se viaja de comboio ou avião, enquanto se espera num consultório, durante uma reunião por ZOOM. O tubo é significativo e ao mesmo tempo insignificante. É meramente um tubo e simultaneamente um indicador de que a ação é mais importante do que o resultado, e é a formalização da ação e do passar do tempo – do labor contido na ação. Que este labor possa ser entendido como feminino não é casual. A técnica é têxtil, tricot, no entanto não há a construção de algo reconhecível, útil. É uma forma de reorganizar a matéria. É um canal, um intestino, uma continuidade ininterrupta, uma repetição de uma ação inconsequente. Como não há causa-consequência, não sei se participará do político, e só no confronto com o público, o tornar público, o dirá.»

CAPÍTULO III

Entre o Museu e a Práxis Social



Vista da exposição «Às Artes, Cidadãos!», Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, 20 de novembro de 2010 a 13 de março de 2011 - Foto © Filipe Braga

O que fiz foi descobrir a tradição do museu em vez de perseguir a ideia estúpida da Crítica Institucional

Dan Graham

«After Action for Another Library», 2010

Tom Nicholson

7. O Museu Médium

A ideia de museologia radical advogada por Claire Bishop em «Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?» pode ser confundida, em primeira instância, com a prática da arte socialmente engajada no museu. O facto da arte contemporânea também ser representada por esta prática artística radical parece indicar para uma curadoria desse género nas instituições museológicas hoje em dia. Porém, nesse livro, o significado da prática museológica defendida por Bishop não corresponde rigorosamente à programação da arte socialmente engajada nos museus de arte contemporânea. Não se debruça sobre situações e experiências de colaboração muito habituais nesta práxis social da arte, nem desenvolve nenhuma tese em torno de um objecto artístico desmaterializado através de acções participadas pelo espectador e não pressupõe a existência de uma arte mais efémera (curiosamente, ausências em uma autora muito respeitada internacionalmente em matéria de arte de participação). No contexto da crise social e económica derivada da crise financeira (global) do sub-prime, a partir do Verão de 2007, e num clima de grande tensão social e política no espaço europeu, no seguimento das medidas de austeridade decretadas pela União Europeia, Bishop desenvolveu a noção de museologia radical mediante as exposições em três museus de arte contemporânea europeus que, sob a contingência de cortes muito significativos dos seus orçamentos, encontraram formas de se reinventarem através das suas próprias colecções. Foi precisamente neste quadro histórico que esta autora desenvolveu o conceito de museologia radical que assenta, acima de tudo, no primado do objecto de arte, ao invés da sua desmaterialização, e na importância de se revalorizar as colecções permanentes dos museus de arte contemporânea — para além desse conceito se encontrar intimamente correlacionado com a noção já analisada de contemporâneo dialéctico como modelo de contemporaneidade diametralmente oposto ao do presentismo que é dominante nos dias de hoje. Acreditando no papel crucial da memória histórica e leituras mais específicas das suas temporalidades, visto que o «dialectical contemporary seeks to navigate multiple temporalities within a more

political horizon. Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask why certain temporalities appear in particular works of art at *specific* historical moments»,¹ Claire Bishop afirma claramente: «My argument is that museums with a historical collection have become the most fruitful testing ground for a non/presentist, multi/temporal contemporaneity. This is in direct contrast to the commonplace assumption that the privileged site of contemporary art is the globalized biennial; the operational logic of the latter remains locked within an affirmation of the zeitgeist, and any navigation of the past tends to serve only as a foil for younger artists. Of course, for many curators, the historical weight of a permanent collection is an albatross that inhibits the novelty so essential to drawing in new audiences, since the incessant turnover of temporary exhibitions is deemed more exciting (and profitable) than finding yet another way to show the cannon. Yet today, when so many museums are being forced to turn back to their collections because funds for loan-based temporary exhibitions have been slashed due to austerity measures, the permanent collection can be a museum's greatest weapon in breaking the stasis of presentism. (...) Without a permanent collection, it is hard for a museum to stake any meaningful claim to an engagement with the past — but also, I would wager, with the future».²

Importa acrescentar que Bishop ainda se mostra bastante céptica relativamente ao abandono do princípio cronológico no discurso expositivo das colecções permanentes — como nos casos da Tate Modern em Londres e do Centre Pompidou em Paris — que, segundo ela, é normalmente entendido como a melhor forma de refrescar essas colecções e torná-las mais excitantes e contemporâneas, à luz do presentismo. Insistindo na falta de uma crítica à museologia praticada pela Tate Modern cuja interpretação diacrónica da história da arte, desde a modernidade à arte contemporânea, pode ser contemplada na exposição permanente da colecção desse museu sob a forma de narrativas históricas de ordem temática no lugar de ser cronológica, para Bishop essa abordagem da história é tão apolítica como a devoção à cronologia do MoMA, o contra-exemplo selecionado por Bishop.³ Apreende-se nesta

¹ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 23.

² *Ibid.*, pp. 23, 24.

³ Ver *Ibid.*, p. 27.

autora uma posição muito coerente em relação ao presentismo, um conceito já analisado nesta dissertação todavia merecedor de um esclarecimento suplementar. Para esse efeito, diz o cronista e crítico literário português António Guerreiro que se deve ao historiador francês François Hartog a invenção de um conceito que designa um regime de historicidade marcado pela ditadura do presente, ou seja, o presentismo. A clarificação de António Guerreiro prossegue com a ideia do presentismo fazer com que não se consiga sair do tempo da urgência, do imediato, do horizonte de onde desapareceu qualquer ideia de progresso. Quer dizer, encapsulado no tempo presente e separado de uma temporalidade que faça sonhar para além da distopia contemporânea, este autor explica que, num tempo presentista, a lei fundamental é a da aceleração (daí o fascínio do tempo actual pelo fim e pela catástrofe). Eis então que ele reconhece que este problema não começou hoje, porque o presentismo é o culminar do processo da modernidade que impôs um novo ritmo temporal que já não é o da maturação lenta e orgânica próprio de outras épocas. E prossegue afirmado que o presentismo é incompatível com tudo o que precisa de tempo: a investigação científica, as artes, a literatura. Por último, vê na obra de Pier Paolo Pasolini uma das mais radicais reacções ao presentismo, caracterizando este artista como um revolucionário com os olhos postos no passado, alguém que compreendeu, com uma sensibilidade exasperada pelo tempo que estava a viver, que era preciso afirmar a discordância dos tempos e não ser absolutamente moderno⁴ — aqui rememorando o escritor francês Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891) — poeta visionário do tempo moderno com uma vida de curta duração mas bastante intensa que até parece materializar a própria condição daquilo que é transitório, fugaz e efémero da modernidade. Guerreiro executa uma paráfrase a partir de uma declaração de Rimbaud que se tornou num lema intemporal da cultura moderna: «Há que ser absolutamente moderno. Nada de cânticos. Manter o passo ganho».⁵

Desta problemática inicial que recupera um tema já presente nos anteriores capítulos, em particular na parte A Au-to-no-mia da Arte, é possível extrair alguns

⁴ Ver Guerreiro, António, *A ditadura do presente, a força do passado*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 24.08.2018, p. 29.

⁵ Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações / Uma Cerveja no Inferno* (1989), trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 175.

problemas transversais na temática do museu, independentemente da tipologia de museu em causa, tal como os museus de arte contemporânea onde geralmente se pratica a arte socialmente engajada. Neste sentido, identificam-se nas passagens referidas anteriormente, tanto de forma explícita como implícita, algumas questões fundamentais no pensamento sobre o museu. Tais como, o postulado do museu coleccionar para dar sentido ao seu próprio nome e existência na sociedade, a dependência do museu do objecto para realizar essa missão institucional, a historicidade do museu enquanto produtor de narrativas culturais e discursos históricos (preferencialmente actualizados) ou, ainda, a prática de uma museologia fashionable de acordo com uma agenda comercial da sociedade do consumo, do espectáculo e da cultura de massas contemporânea. Por outro lado, a reflexão em torno da modernidade e da temporalidade moderna traz consigo a necessidade histórica dos museus terem sido construídos, conteúdo crítico que se relaciona vis-à-vis com a museofobia das primeiras vanguardas do século vinte. Um confronto cultural e político inflamado que, anos mais tarde, conheceu uma reconciliação histórica da arte mais radical se livrar dessa velha dicotomia formada com as instituições museológicas, tal como a arte socialmente engajada se assume no contemporâneo. Por sua vez, a presença da arte socialmente engajada no museu é reconhecida no sistema da arte contemporânea por designações mais específicas no ramo da museologia e prática da curadoria. Sendo assim, impõe-se aprofundar alguns conteúdos que traduzem uma parte significativa da discussão sobre o museu.

Inscrito na formação dos estados nação e culto Iluminista do enciclopedismo, o museu é o resultado directo de uma concepção dinâmica do tempo, quer dizer, o tempo moderno, absolutamente moderno. Ao contrário de uma temporalidade de matriz teológica de um mundo anterior à revolução copernicana, o museu está intimamente relacionado com a noção de progresso também ele moderno nos seus termos, na medida em que o tempo e a história passam a ser entendidos como abertos ao futuro e a experiência humana como um processo cumulativo de enriquecimento individual e colectivo, de aquisição de saber e de poder, isto é, dotado da capacidade de transformar

activamente o real.⁶ Mais do que olhar para o nascimento do museu como um impulso do presente para o passado, por efeito retroactivo, o museu resulta fundamentalmente de uma projecção irreversível do tempo para o futuro. Assim compreende o professor e crítico literário Andreas Huyssen, «o museu é um efeito imediato da modernização e não uma coisa situada nas suas margens ou mesmo fora dela. Não é a ideia de conservar tradições que assinala o início do museu, mas sim a de perdê-las, combinada com um desejo profundo de (re)construção. Uma sociedade tradicional sem uma concepção teleológica secular da história não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projecto museológico. (...) Quando a aceleração verificada na história e na cultura a partir do século XVIII tornou obsoleto um número cada vez maior de objectos e fenómenos, incluindo movimentos artísticos, a ritmos ainda mais velozes, o museu emergiu como instituição paradigmática que reúne, recupera e preserva o que foi vítima da modernização. Mas ao fazê-lo inevitavelmente constrói o passado à luz dos discursos do presente e em termos dos interesses actuais. Fundamentalmente dialéctico, o museu é tanto a câmara funerária do passado — com tudo o que isso implica em termos de deterioração, erosão, esquecimento — como um lugar de possíveis ressurreições, se bem que mediadas e contaminadas, nos olhos do observador».⁷ Uma vez explicada a necessidade de musealização da vida e cultura moderna, na medida da modernidade ter sido exactamente uma tradição contra si própria, eis que o contexto histórico fundador de um projecto museológico se define a partir da categoria de museu mausoléu contra o qual todas as restantes categorias de museus se afirmam.

Como visto no capítulo anterior, o busílis da questão do museu pode ser discutido em torno da violência institucional implícita à condição do museu, seja ela de ordem política, económica e cultural, tal como na generalidade do sistema da arte onde o museu ocupa um lugar muito importante. Tal pode ser visto na génese oitocentista da arte moderna e na continuidade da querela entre antigos e modernos (académicos,

⁶ Aqui se relata a consulta e apropriação de um pequeno excerto dos resumos do programa de 2003-2004 da disciplina de Estética II, leccionada por o Prof. Dr. Hélder Gomes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁷ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 163.

recusados e independentes) na vanguarda histórica, mais concretamente quando o modernismo proclamou a destruição do museu contra a tradição da arte — em nome do futuro e utopia moderna, quer dizer, em nome de uma arte e cultura viva no presente. A categoria de museu mausoléu está na origem do eixo histórico da crítica museológica, pois representa uma ideia de museu em que nada do que se encontra dentro das suas próprias paredes consegue escapar ao processo de mumificação e ossificação cultural. Por esta mesma razão se compreende o medo patológico das vanguardas históricas em relação ao museu. No que respeita ao seu primeiro movimento organizado, o Futurismo encarnou a vontade moderna do seu próprio fim, isto é, a fatalidade do moderno nascer a dizer: matem-me! Por isso, a falência do moderno é a sua própria tradição, é a ordem simbólica legitimada pelo museu — a criação do seu próprio cânone. Declarado no décimo mandamento do primeiro manifesto Futurista em 1909, a vontade de atacar a tradição e fazer desaparecer as suas instituições, destruindo os museus, as bibliotecas e as academias de todo o género foi verdadeiramente a manifestação apocalíptica do anti-historicismo enquanto conceito estrutural da vanguarda histórica durante o modernismo.⁸ O ímpeto modernista de uma renovação heróica da cultura e vida moderna aí se confundiu com uma fúria demolidora em muito expressiva da força vital do combate vanguardista e da dialéctica do novo, uma vez que o sentido polémico essencial da vanguarda visou, de uma maneira geral, todas as situações estéticas bloqueadas, esclerosadas, sufocantes. É a resposta que as tradições provocam, de cada vez que se tornam deprimentes, insuportáveis aos espíritos jovens, vivos, livres, desprovidos de preconceitos, hostis às convenções.⁹ Neste sentido, o «debate sobre a vanguarda está com efeito intimamente ligado ao debate sobre o museu (...). Foi, ao fim e ao cabo, a vanguarda histórica — futurismo, dadá, surrealismo, construtivismo e os grupos vanguardistas da antiga União Soviética — quem combateu o museu da maneira mais radical e implacável reivindicando (de diversos modos) a

⁸ Que no caso do Futurismo deve ser particularmente criticado o seu culto higienista da guerra, o machismo declarado e a cumplicidade travada com a ideologia e o regime fascista italiano. Como acima referido: «Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires» — Marinetti, Filippo Tommaso, *Tuons le Clair de Lune!! Manifestes Futuristes et Autres Proclamations*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2005, p. 12.

⁹ Ver Hatherly, Ana, *O Espaço Crítico — do simbolismo à vanguarda*, Amadora, Editorial Caminho, 1979, p. 55.

eliminação do passado, pondo em prática a destruição semiológica de todas as formas de representação tradicionais e advogando uma ditadura do futuro. (...) A museofobia da vanguarda, partilhada por iconoclastas à direita e à esquerda, é compreensível se nos lembrarmos de que o discurso do museu tinha então lugar numa conjuntura de mudança social e política radical, em especial na Rússia, no rescaldo da revolução bolchevique, e na Alemanha, após a guerra perdida. Não se podia esperar que uma cultura que acreditava na evolução para uma vida inteiramente nova numa sociedade revolucionada desse alguma importância ao museu». ¹⁰

O carácter de mumificação associado ao projecto museológico também se explica através da célebre afinidade entre os termos museu e mausoléu. Tem sido dado a entender que o «museu parece preencher igualmente uma necessidade vital e de raiz antropológica das condições modernas: permite aos modernos negociar e articular uma relação com o passado que é sempre também uma relação com o transitório e com a morte, incluindo a nossa. Como Adorno sublinhou um dia, não é só na fonética que “museu” e “mausoléu” se assemelham». ¹¹ Nesta categoria de museu, a sua dimensão tumular advém principalmente da ideia de uma autoridade institucional do museu, entendido como guardião de tesouros e artefactos do passado, «como sede de preservação elitista, bastião de tradição e alta cultura». ¹² Por norma, um espaço de formação social da arte, onde se destaca o gosto burguês, e de consolidação da autonomia da arte, quer dizer, separada da esfera da vida. Envolto num silêncio sepulcral, a arte nessa condição encontra-se reificada na sociedade como objecto completamente musealizado sob a aura da temporalidade específica do museu e, não raras as vezes, de acordo com uma suposta cultura e poder dominantes geradores de uma hegemonia cultural. Por outro lado, a etimologia da palavra museu descende do termo grego monseïon que significa o lugar onde vivem as musas de cada uma das artes ou ramo de conhecimento, sendo que a mãe das musas na mitologia grega era a deusa da memória — mnemósine. Eis a razão pela qual o museu tantas vezes é chamado de

¹⁰ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 164.

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹² *Ibid.*, p. 162.

templo das musas ou casa das musas, em referência à antiguidade clássica e culto da memória e conhecimento das artes e das ciências.

Este conceito de museu relaciona-se mais facilmente com a categoria de museu academia do que com a ideia de museu mausoléu. Amplamente explicado pelo historiador e crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1944-2019), no texto «O Museu Pós-Moderno» em 1997, a pretexto de um debate histórico em torno da inauguração do museu de Berlim em 1830 que, depois do museu do Louvre anteriormente analisado neste estudo como paradigma da autonomia institucional da arte, agora se mostra com relevância nos estudos museológicos. O facto de Friedrich Wilhelm III ter tornado a sua colecção de arte acessível ao público¹³, fazendo com que o museu democratizasse uma vez mais a cultura por oposição às paredes do palácio, o museu de Berlim, como se dizia, foi considerado a realização mais exemplar do conceito de museu no séc. XIX. No mesmo texto, Crimp interroga-se por que razão «alguém levantaria objecções ao nome *museu* como designação do paradigmático museu antigo de arte? Por que razão seria preferível *monumento* ou *repositório*? A resposta está na palavra *estudo*, (...) para designar o propósito do museu. (...) todos torceram o nariz porque todos se lembraram da mesma coisa, o chamado museu original de Ptolomeu de Alexandria, que era de facto um local de estudo. Uma residência para eruditos, dotada de biblioteca e colecções de artefactos, o museu da Antiguidade era, como afirmava um dos memorandos sobre a inscrição, “uma espécie de academia”». ¹⁴ Mais adiante, esse autor prossegue dizendo: «O problema de encontrar um nome para designar a instituição e especificar o seu propósito como lugar de estudo, de praxis (*sic*), é apenas um pormenor que deixa adivinhar toda a complexidade das questões em jogo. O projecto inicial do Museu de Berlim contemplava a construção de uma nova ala na academia das ciências para receber uma colecção de material a ser estudada por artistas

¹³ Ao que Douglas Crimp ainda nota: «Essa “conquista da arte pelo público” é um desenvolvimento histórico raramente abordado pelos historiadores de arte, que de uma maneira geral se julgam os seus beneficiários directos» — Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 155.

¹⁴ *Ibid.*, p. 154.

e académicos. Nessa forma, o museu daria às peças de arte uma finalidade prática, colocando colecções heterogéneas de objectos (...) à disposição dos estudantes de desenho, dos investigadores académicos (...). Tal museu teria sido sem dúvida um local de estudo».¹⁵ Por último, Douglas Crimp clarifica a noção de museu academia nas notas de texto números trinta e trinta e um explicando que a palavra «museu designava, entre os antigos, em (*sic*) estabelecimento onde académicos de diversas áreas viviam em conjunto e constante comunicação dedicando-se ao cultivo das ciências. Era assim a academia instituída por Ptolomeu de Alexandria, o modelo em que se baseiam hoje as organizações e academias ligadas à cultura. (...) Durante toda a Antiguidade só os locais dedicados à ciência e ao estudo da ciência eram designados por esse termo, nunca os lugares definidos como repositórios de objectos de arqueologia e arte: a mais antiga e maior instituição pública com esse nome, a de Alexandria, era um estabelecimento único em que um número específico de eruditos vivia à custa do erário público, sem que ninguém os perturbasse, dedicando-se às ciências apoiados com (*sic*) por uma grande biblioteca — por conseguinte, uma espécie de academia».¹⁶ Independentemente do critério de uso do termo museu, assim se compreende uma categoria de museu muito actual na medida em que os museus são instituições de investigação e estudo efervescente na sociedade contemporânea. Para lá de atrair jovens estudantes universitários que costumam encontrar no espaço do museu o lugar ideal de recolhimento para estudarem, os museus hoje em dia têm uma vida intelectual muito activa e são locais de produção de conhecimento com ciclos de publicações regulares, muito para além dos catálogos das exposições que organizam, conferências, cursos e seminários regulares, com serviços educativos com muita penetração no corpo social, como também se situam numa rede nacional e global de conhecimento e partilha de inteligência, obras e outros serviços. Por isso, se revela desajustado encarar as instituições museológicas contemporâneas como espaços de arte morta, onde nada escapa a essa condenação, vistas como catedrais de um património cultural parado no tempo e sem pulso, sem ligação ao tempo presente. Tal sacralização do museu não se

¹⁵ Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 155.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 156, 157.

ajusta às múltiplas dimensões da realidade contemporânea dos museus, inclusive no lugar que ocupam na economia da cultura e turismo cultural das cidades que os transformam em monumentos e locais de visita obrigatória de uma cidade, miniaturizados em souvenirs para todos os gostos: o museu como uma grande superfície cultural de passagem do fluxo de consumo e lazer da vida urbana. Continuar a insistir na sua negação à luz de critérios da arte de vanguarda, cujos protagonistas não tinham conhecido as mudanças de paradigma da sociedade contemporânea, significa contribuir para uma lamentável sacralização forçada do museu, na era da sua total dessacralização, que se revela uma autêntica perda de tempo. Fruto de uma teimosia intelectual que prefere agarrar-se ao amuleto da crítica e rejeição idealista do museu, recusando aceitar a realidade do mundo actual para continuar a insistir numa estratégia antiquada de afirmação de um espaço de liberdade da arte que, na verdade, encontra a sua residência nos museus contemporâneos de arte, apesar de todos os defeitos, entre os quais, o espectáculo massificado do capitalismo contemporâneo.

De espaço clínico da arte a espaço tecnocrático da arte, de fábrica da colonização a fábrica do branqueamento, de espaço que impossibilita imaginações políticas a espaço de múltiplas violências institucionais - por exemplo, ao nível dos comportamentos e conduta do protocolo institucional que, apesar das transgressões hoje em dia mais toleradas, obrigam o corpo a fechar-se na sua forma solene, em que a sua expressão se sente constrangida pela norma da etiqueta social - o museu continua a ser um objecto de eleição na crítica cultural contemporânea, alimentando um discurso anti-museu em alguns círculos de intelectuais. De facto, esta narrativa ainda não se libertou «de certos pressupostos vanguardistas com raízes numa relação entre a tradição e o novo historicamente específica, diferente da nossa».¹⁷ Neste sentido, «é preciso repensar (e não só por vontade de desconstruir) o museu fora dos parâmetros binários de vanguarda contra tradição, museu *versus* modernidade (ou pós-modernidade), transgressão *versus* cooptação, política cultural de esquerda *versus* neoconservadorismo. (...) Há já algum tempo que, por boas razões pós-modernas,

¹⁷ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 164.

desconfiamos de certas queixas radicais do vanguardismo, em grande medida retomadas nos anos 1960. Eu diria que a museofobia da vanguarda, o seu aniquilamento do projecto museológico por meio de mumificação e necrofilia, é uma dessas questões e pertence ao museu. Precisamos de ultrapassar várias formas antigas de crítica do museu que são surpreendentemente homogéneas no seu ataque à ossificação, reificação e hegemonia cultural, mesmo que o alvo do ataque seja hoje muito diferente do que era: o museu era então o bastião da alta cultura e agora é o novo pilar da indústria da cultura».¹⁸ Contra o museu mausoléu assim se compreende a actualidade de uma categoria mais antiga de museu totalmente situada na génese do seu próprio conceito, muito antes das colecções reunidas nos cabinets de curiosités ou wundkammern geralmente referidas como protótipos do museu moderno na história da cultura ocidental. Mais do que simplesmente acrescentar, reunir e acumular objectos com valor cultural numa sociedade, a actividade museológica por detrás de uma colecção de arte contemporânea depende do juízo crítico e da teoria e crítica da arte para conseguir construir uma verdadeira colecção e não apenas um acervo de obras de arte. Quer dizer, conseguir formar um discurso museológico coerente que se dedique à produção de sentido e não um mero grupo amorfo de trabalhos sem unidade e coerência interna suficiente para legitimar uma constelação intelectual da arte — a título de exemplo, uma narrativa histórica.

A formação de um espaço crítico da arte trabalhado pelo museu contemporâneo, como se viu, à imagem do museu academia, também se inscreve nas preocupações pioneiras do director de museus norte-americano John Cotton Dana (1856-1929) que, sob o apelido de museu cérebro, também manifesta a verdadeira razão de ser de um museu. Em 1920, este autor declara que «all museum work is to-day experimental, and should be frankly regarded as such, even by those who are developing and managing our largest and richest museums».¹⁹ Neste sentido, Dana argumenta: «It is easy for a

¹⁸ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, pp. 164, 165.

¹⁹ Dana, John Cotton, *A Plan for a New Museum: The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain* (1920), Charleston SC, BiblioBazaar, 2008, p. 4.

museum to get objects; it is hard for a museum to get brains. (...) The brains are not seen, are chiefly in the heads of hirelings, produce results slowly, and the results produced are seen only by those with a gift for education or with training and experience in it. But, objects do not make a “museum”; they merely form a “collection”». ²⁰ Aqui se traduz a reinvenção do museu de arte contemporânea que se viu obrigado a acompanhar a renovação medial da arte para também ele se tornar experimental, tal como a arte mais progressista a partir do século passado. Importa recordar o lema — museu vivo — reclamado na performance do enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis da cidade do Porto, em Junho de 1974, logo após a revolução de 25 de Abril, que mobilizou a comunidade de artistas e intelectuais dessa cidade numa dita comissão para uma cultura dinâmica, que através dessa acção simbólica protestou contra as decadentes e inoperantes estruturas culturais e museológicas do país, «reivindicando para a cidade o direito a um museu de arte moderna» ²¹ onde uma arte viva pudesse ser culturalmente legitimada, além de aspirar a um museu onde também se pudesse viver. Isto é, como reclamado num cartaz de uma criança nessa mesma manifestação, na origem mais remota do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves no Porto, um museu onde se pudesse lanchar e almoçar umas torradinhas e leite com chocolate! Um museu vivo, por conseguinte, nos antípodas da categoria de museu mausoléu agora superado por uma nova categoria de museu designada por museu fórum. Esta categoria de museu foi trabalhada e defendida pelo professor e crítico de arte Fernando Pernes (1936-2010) contra as alas mais conservadoras da sociedade portuguesa da época. Pernes soube interpretar as consequências da arte de vanguarda no museu de arte contemporânea, uma vez que essas novas práticas artísticas tinham «exigências museográficas específicas, ultrapassando em muito ‘a parede e o plinto’ como meios expositivos do museu tradicional. O chão é invadido, as obras dissipam-se e alargam-se, os circuitos são alterados». ²² Em Portugal, este autor é considerado pioneiro no entendimento e justificação pública do museu de arte contemporânea e,

²⁰ Dana, John Cotton, *A Plan for a New Museum: The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain* (1920), Charleston SC, BiblioBazaar, 2008, p. 9.

²¹ Henriques da Silva, Raquel, «Fernando Pernes, fundador do Museu de Arte Moderna da Fundação de Serralves», in *Fernando Pernes: O Divulgador da Arte e dos Artistas*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013, p. 142.

²² *Loc. cit.*

por isso mesmo, citado quando defende que «à concepção de «museu-mausoléu», delimitado a colecções permanentes, agindo em acções de erudição passadista ou tardia homenagem sentimental, há a opor o conceito do museu-forum» (*sic*), creditando-se fonte de informação e laboratório de experiências vanguardistas, susceptível de reflectir, através de actividades múltiplas, o ritmo progressivamente acelerado das inquietações criadoras (...) uma instituição assim terá de ser um centro de vocação descentralizadora, quer em relação às áreas e públicos que pretende atingir, quer no referente às problemáticas que ilustre e estimule».²³

Ainda demasiado preso à autoridade da academia e ao poder simbólico do museu, visto pela sociedade enquanto entidade cultural legisladora de cima para baixo e na base dos centros de arte das décadas de oitenta e noventa do século passado, onde se fomentaram programas de residências artísticas, o museu fórum apresenta-se com algumas características que, de certa maneira, ainda não conseguem libertar o museu da normatividade que ele institui naturalmente na sociedade. À parte dessa problematização, com maior ou menor incidência na realidade contemporânea, o museu fórum trouxe uma vantagem em relação ao museu mausoléu que não se perdeu nos dias de hoje: o facto de o museu ser considerado um espaço de discussão e não um lugar sacralizado para a cultura.²⁴

²³ Henriques da Silva, Raquel, «Fernando Pernes, fundador do Museu de Arte Moderna da Fundação de Serralves», in *Fernando Pernes: O Divulgador da Arte e dos Artistas*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013, p. 143.

²⁴ Neste particular, são muito reveladoras as palavras certas de João Fernandes que, na qualidade de director artístico de museus de arte contemporânea, reconhece no facto do museu ser um espaço de discussão um princípio inalienável da museologia contemporânea. Assim se defende na seguinte declaração: «Será agora a ocasião de, através desta exposição e do seu catálogo, continuar a assumir a função essencial de um museu de arte contemporânea: construir uma memória do presente, adicionado conhecimento e novas possibilidades de interpretação à experiência da obra de arte, partilhando essa experiência com todos quantos o visitam, formulando novas questões na consciência de que a arte jamais se poderá resumir às respostas já encontradas ou aos caminhos já percorridos. Uma colecção de obras de arte em construção faz também parte de um mundo cada vez mais diverso que cumpre a todos continuar a construir» — Fernandes, João, «Uma Colecção em Construção», in *Serralves 2009/A Colecção imagens*, trad. Cláudia Gonçalves, Mariana Sousa Moreira, e Maria Ramos, Porto, Fundação de Serralves, 2009, p. 18.

Nesta dissertação, a dessacralização do museu é vista como uma das maiores conquistas da arte a partir do séc. XX e assumida nos dias de hoje como condição irreversível dos museus de arte contemporânea. Como se disse, a tentativa de projectar nestas instituições outra realidade além da perda da aura museológica na era da reprodutibilidade do seu espectáculo, é um ensaio crítico pouco ancorado na realidade material do museu que, enquanto conceito, tem evoluído muito desde a sua criação como museu mausoléu. Neste sentido, mais uma categoria de museu situada no olho do furacão da dessacralização do museu tem sido o museu laboratório. Esta categoria de museu revela uma proximidade com a arte e sucessiva abertura social do meio da arte num processo de colaboração menos elitista, desdobrando o museu num eixo mais horizontal de cultura. Sendo assim, entre as categorias até agora elencadas, o museu laboratório é, muito provavelmente, o melhor representante dessa vaga ideia de um museu vivo. Com o museu laboratório o museu torna-se uma festa, no sentido literal deste termo, à imagem do estilo de vida cosmopolita muito cultivado nos museus das grandes metrópoles contemporâneas. Assumindo alguma perda da autoridade legisladora do museu, com reflexos na construção discursiva da história da arte, também representou uma abertura à sociedade civil, nas suas diferentes organizações e associações, e inclusão de outros actores do sistema da arte na curadoria de exposições, para além dos críticos de arte. Não obstante, o museu laboratório foi alvo de uma crítica dirigida por Claire Bishop no quadro teórico do antagonismo e estética relacional que importa relembrar.

No capítulo anterior, as teses desta autora foram analisadas como alternativa à estética relacional advogada por Nicolas Bourriaud. Em «Antagonism and Relational Aesthetics», amplamente referido na quinta parte, É Participativo, Estúpido!, Bishop começa justamente por rebater a noção de laboratório no âmbito da curadoria (um gesto com repercussões inevitáveis no âmbito da política cultural), antes de cair sobre a prática da estética relacional que esteve associada a esse modelo de curadoria. É com este objectivo que arranca com a desconstrução da curadoria do Palais de Tokyo inaugurado na cidade de Paris, em 2002. Destacando a ausência total do cubo branco na recuperação deste antigo pavilhão japonês da Exposição Universal de 1937, diz assim: «The Palais de Tokyo's improvised relationship to its surroundings has subsequently

become paradigmatic of a visible tendency among European art venues to reconceptualize the “white cube” model of displaying contemporary art as a studio or experimental “laboratory”. (...) The curators promoting this “laboratory” paradigm — including Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru, and Nicolas Bourriaud — have to a large extent been encouraged to adopt this curatorial *modus operandi* as a direct reaction to the type of art produced in the 1990s: work that is open-ended, interactive, and resistant to closure, often appearing to be “work-in-progress” rather than a completed object. (...) the work of art *itself* is argued to be in perpetual flux. There are many problems with this idea, not least of which is the difficulty of discerning a work whose identity is willfully unstable. Another problem is the ease with which the “laboratory” becomes marketable as a space of leisure and entertainment».²⁵

Nesse texto historicamente relevante, Claire Bishop prossegue manifestando o seu ceticismo em relação ao conceito de laboratório na curadoria contemporânea, introduzindo em nota de rodapé algumas ideias compartilhadas por curadores mundialmente consagrados como Nicolas Bourriaud e Hans Ulrich Obrist, respectivamente: «We want to be a sort of interdisciplinary *kunstverein* — more laboratory than museum».²⁶ Assim como: «The truly contemporary exhibition should express connective possibilities and make propositions. (...) The truly contemporary exhibition with its striking quality of unfinishedness and incompleteness would trigger *pars pro toto* participation».²⁷ A autora britânica explica que algumas exposições com este tipo de abordagem curatorial têm recorrido às seguintes metáforas como “laboratory”, “construction site” e “art factory” para se diferenciarem das exposições baseadas nas coleções dos museus, sobrecarregados de burocracia, tendo em vista criar a ideia de se situarem na vanguarda da produção contemporânea. «One could argue that in this context, project-based works-in-progress and artists-in-residence begin to dovetail with an “experience economy”, the marketing strategy that seeks to replace goods and services with scripted and staged personal experiences. Yet what the viewer is supposed to garner from such an “experience” of creativity, which is essentially institutionalized studio activity, is often unclear. (...) An effect of this insistent promotion

²⁵ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 51 e p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Loc. cit.*

of these ideas of artist-as-designer, function over contemplation, and open-endedness over aesthetic resolution is often ultimately to enhance the status of the curator, who gains credit for stage-managing the overall laboratory experience».²⁸

Já foi analisado o valor que uma colecção permanente de um museu de arte contemporânea pode adquirir para esta autora, no sentido de se revelar uma das melhores armas contra a estase do presentismo. Por sua vez, Fernando Pernes não identifica nenhuma imaginação política nessa proposta, pelo contrário, continua a delimitar o conceito passadista de museu mausoléu às colecções permanentes, acomodando na categoria de museu fórum a ideia de laboratório enquanto prática museológica de experiências vanguardistas, além de considerar que tal categoria se encontra mais adaptada ao ritmo acelerado das inquietações criadoras contemporâneas. Também se mostrou com clarividência a economia da cultura subjacente à curadoria do modelo laboratório, seja ela praticada dentro ou fora do museu. Em linha com alguns tópicos anteriormente sinalizados, a experiência da participação nas práticas artísticas contemporâneas corre o risco de se revestir de uma lógica de lazer e entretenimento explorado pelas indústrias culturais com o propósito de obter ganhos comerciais que acabam por absorver as melhores intenções do serviço público da arte e neutralizar as instâncias de contra-poder da práxis política da arte.²⁹ Neste particular, é muito curioso constatar as preocupações históricas assumidas por John Cotton Dana cuja noção peculiar de museu cérebro também se contrapõe ao edifício do museu, tal como anteriormente visto em relação à condição objectual do

²⁸ Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004, p. 52 e p. 53.

²⁹ Assim demonstrou Claire Bishop ao recuperar um pequeno excerto de uma análise mais aprofundada de Hal Foster sobre este tema. Este autor norte-americano diz assim: «Art institutions may also use site-specific work for economic development, social outreach, and art tourism, and at a time of privatization this is assumed necessary, even natural. In “Culture in Action”, a 1993 public art program of Sculpture Chicago, eight projects were sited throughout the city. (...) these collaborations did serve “as an urban laboratory to involve diverse audiences in the creation of innovative art projects.” But they could not but also serve as public-relations probes for the corporations and agencies that supported them. Another instance of this ambiguous public service is the yearly designation of a “Cultural Capital of Europe.” In Antwerp, the capital for 1993, several site-specific works were again commissioned. (...) Yet here again impressive site-specific projects were also turned into tourist sites, and situationist disruption was reconciled with cultural-political promotion. In these cases the institution may shadow the work that it otherwise highlights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the director-curator becomes the star» — Foster, Hal, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA - London, MIT Press, 1996, p. 197 e p. 198.

museu.³⁰ Ou seja, os museus, em especial, «art museums, are social conventions or community fashions. When a city puts on a museum it puts it on in obedience to the dictates of municipal fashion; it erects a museum building in accordance with current architectural fashion; and it places in the building objects selected after the fashion of art museums. (...) To get brains into museums is difficult, because brains object to mere conformity; brains criticize fashions and promote those unusual activities which are so painful (...). If, now, museums are to be of greater use to the world, here are things that museum brains must fight against: — fashionable museum buildings, fashionable museum collections and fashionable treatment of collections».³¹ Detentor de uma actualidade gritante no contexto do espectáculo na sociedade contemporânea, estas linhas mestras do pensamento de Dana sobre a problemática do museu estão justamente implícitas na crítica ao museu ícone desenvolvida por Hal Foster em «O Construtor» de 2002. Um texto que gira em torno do arquitecto estrela Frank Gehry, denunciando um sistema de franchising cultural em expansão de grandes marcas museológicas como o Guggenheim, nomeadamente na cidade basca de Bilbao, em Espanha. É neste quadro actual de cadeias multinacionais de museus de arte contemporânea que Foster afirma: «Em A Sociedade de Espectáculo (1967) Guy Debord definiu o espectáculo como o “capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem”. Com Gehry e outros arquitectos também o inverso é hoje verdadeiro: o espectáculo é “uma imagem a um tal grau de acumulação que se torna capital”. É essa a lógica actual de muitos centros culturais, projectados lado a lado com parques temáticos e complexos desportivos para promover a “reanimação” empresarial da cidade — isto é, a lógica da transformação da cidade num local onde uma pessoa possa com segurança consumir, assistir, alienar-se».³²

³⁰ «What is true of museum objects (...) is true also of museum buildings. It is easy to get them, much easier than to get museum brains. They are large, monumental, obtrusive, make impressive photographs, help to give cities plausible reasons for existence, furnish to donors a refined publicity for unselfish expenditures and endow laborious trustees with a sense of duty done and with the immortality of bronze tablets» — Dana, John Cotton, *A Plan for a New Museum: The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain* (1920), Charleston SC, BiblioBazaar, 2008, p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² Foster, Hal, «O Construtor» (2002), in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 180.

Em suma, a noção de laboratório também é reflectida por Peter Osborne, quando analisa a determinação de espaços expositivos especialmente reservados para apresentar somente “projectos”, isto é, o project space, numa tipologia museológica diferente dos espaços expositivos contentores das colecções permanentes e exposições temporárias. Para Osborne, essa prática artística e sucessiva curadoria da arte contemporânea, deriva da metáfora construtivista do laboratório, recuperada na década de sessenta do século passado, quer dizer, em plena neovanguarda. Contudo, ressalva o seguinte: «The Constructivist laboratory was a space of experimental activity upon forms (projects), ‘divorced from life’, but undertaken from the perspective of the prospective transition to an experimentation that has ‘a basis in reality’, that is to say, is internal to a social function. Divorced from the perspective of such a transition, it regresses to a space of merely aesthetic experimentation and display».³³ Julga-se que, na maior parte dos casos, sucede esta regressão da práxis política da arte para o seu culto meramente expositivo e jogo de aparências estéticas, a partir de uma fenomenologia do espaço — onde tanto importa ser cubo branco ou não. De qualquer modo, a categoria de museu laboratório retém naturalmente a prática da arte socialmente engajada nas instituições museológicas, mais do que o museu fórum que já começa a inscrever essa realidade. Longe do museu mausoléu, o museu laboratório faz-se representar historicamente pelo Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, inaugurado em 1977, cuja transparência do seu invólucro foi objecto de crítica por Jean Baudrillard (1929-2007) no texto «L’Effet Beaubourg: Implosion et Dissuasion», em 1981. Visto como o culminar de um debate sobre a hegemonia do museu moderno, em particular, o modelo do MoMA na cultura ocidental, esse edifício incorporou reivindicações que, na esteira do Maio de 1968, vinham sendo reclamadas por políticos, criadores e activistas em torno do espaço museológico.³⁴ «Contrariando a clausura funcionalista do “cubo branco”, tradicionalmente presente nos museus de arte moderna, o Beaubourg oferecia uma nova espacialidade, estabelecida em diálogo aberto e informal com a cidade. (...) Essa interactividade espacial era estimulada por um

³³ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 172.

³⁴ Ver Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 93.

programa interdisciplinar (...) cruzando arte, design, música, leitura, cinema e audiovisual. O programa assentava assim, numa experimentação “laboratorial”, que colocava frente-a-frente arte e quotidiano, criadores e públicos, cultura erudita e cultura popular. (...) a sua condição de “laboratório” foi retomada por diferentes museus e centros de arte da última década, (...). Entre a informalidade “relacional” resgatada pelo espírito *soixante-huitard* do Palais Tokyo, em Paris, detectamos essa mesma vocação “laboratorial” nos exemplos encontrados em Boston (ICA), Graz (Kunsthaus) e Londres (Tate Modern 2)».³⁵

A partir do museu laboratório a desterritorialização do museu começa a desafiar a realidade mais convencional do museu baseada na objectualidade e modos de exposição, em si mesmo uma forma de discurso que, na prática, representa a investigação curatorial de cada projecto expositivo. Não obstante, com a categoria de museu médium — por último analisada neste estudo — o processo de desterritorialização do museu manifesta-se na sua plenitude. Acima de tudo, a desmaterialização do objecto artístico nas práticas artísticas que incorporam as estruturas museológicas na sua própria actividade, tal como a arte socialmente engajada, desencadeia um devir exógeno do museu somente revertido através de um movimento de reterritorialização do próprio museu.

Em primeiro lugar, vale a pena esclarecer a ideia de prática crítica através de uma porta-voz desse domínio na museologia contemporânea, dando resposta a uma questão inicialmente elencada em *O Museu Médium*. Mais precisamente, quando se avançou que a prática da arte socialmente engajada no museu tem sido reconhecida no sistema da arte contemporânea por meio de designações mais específicas na curadoria e prática artística, assim como nos estudos museológicos. Cunhado inicialmente pelo artista, professor e editor galês Neil Cummings, o termo de prática crítica foi apropriado pela investigadora sénior Janet Marstine que explica que a sua definição conceptual resulta da convergência de dois conteúdos: a Crítica Institucional e a arte socialmente engajada.

³⁵ Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 93.

Mediante o estudo de caso «Polder Cup» de 2010, um trabalho de arte socialmente engajada da artista espanhola Maider López, do projecto «Between You and I», comissariado por Witte de With Center for Contemporary Art e por SKOR - Foundation for Art and Public Domain, respectivamente, em Roterdão e Amesterdão nos Países Baixos, Marstine declara: «In its straddling of both institutional critique and socially engaged artistic practice, *Polder Cup* represents the larger spectrum of interventions that rejects as oversimplified a dialectic between them and instead traverses the overlap that exists. Cummings (2012) uses the term 'critical practice' to capture the merging of these approaches, its first word 'critical' referencing the *critique* in institutional *critique*, and its second word 'practice' alluding to the *practice* of socially engaged artistic *practice*. Critical practice also has a more pedestrian resonance: Cummings (2012) notes that it serves as 'a generic term that suggests thinking about your work in a more reflexive way'». ³⁶ Tal como Claire Bishop separou o contemporâneo dialéctico do entendimento da história da arte, Janet Marstine expõe a importância de analisar o trabalho de artistas em face da prática crítica, em vez de enquadrar esse trabalho à luz da história da arte. Deste modo, afirma que o domínio do seu estudo é «museological rather than art historical; looking at a range of interventions that engage diverse strategies of institutional critique and socially engaged artistic practice under the rubric of critical practice allows me to focus on their contributions to discourse on museum ethics rather than their place within a canon». ³⁷ Nesta dissertação o conceito de prática crítica assume um carácter mais operativo do que substantivo. Através dele, identifica-se principalmente o significado de uma parte do trabalho em curso, ou seja, a conjugação da práxis política da arte socialmente engajada nas instituições museológicas, geralmente produzida nos museus de arte contemporânea.

Em segundo lugar, não é possível deixar de clarificar o conceito de Crítica Institucional, nos seus termos escrito em maiúsculas por designar uma práxis da arte reconhecida universalmente pela teoria e crítica da arte — ao invés de outros nomes aparentemente mais voláteis, tais como arte socialmente engajada, prática social ou

³⁶ Marstine, Janet, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, London - New York, Routledge, 2017, p. 18.

³⁷ *Loc. cit.*

prática crítica... Tendo sido uma variação europeia da arte Conceptual³⁸ (esta última oficializada nos Estados Unidos da América), a Crítica Institucional deve ser interpretada como um autêntico desiderato da arte Conceptual. Foi criada essencialmente por quatro artistas no fim dos anos sessenta início de setenta do século passado, mais concretamente, por o belga Marcel Broodthaers, o francês Daniel Buren, o alemão Hans Haacke (radicado em Nova Iorque) e, finalmente, o norte-americano Michael Asher (1943-2012). Sobre esta matéria, Pedro Gadanho demonstra possuir um entendimento irrepreensível sobre a Crítica Institucional à luz da noção de campo expandido da arte, onde justamente este domínio se determina com mais rigor no pensamento da arte, para além do uso e abuso demasiado generalizado no espaço crítico da arte de uma noção geralmente comunicada no seu sentido mais figurado e lato.³⁹ Ou seja, este professor e director artístico de museus de arte moderna e contemporânea defende que desde «os anos 70 que movimentos artísticos ditos de “crítica institucional” usaram o museu, mas também o espaço público e o espaço de outras instituições, como contexto e motivação para uma intervenção social e política que ia muito além da esfera tradicional da actuação artística. Essa já era uma forma expandida de arte, que penso que é hoje continuada nas relações com a comunidade, com o meio ambiente, mas também com aspectos do quotidiano, como acontece nas práticas “relacionais” — ler

³⁸ Ver Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 547.

³⁹ Eis a razão pela qual neste estudo por diversas vezes se preferiu chamar campo alargado da arte, em vez de campo expandido da arte, uma vez que não se pretende alinhar com a mensagem bastante difundida de ninguém saber o que é o campo expandido da arte. Em nome da clareza de um conceito que apesar de ser uma metáfora muito feliz da renovação histórica da obra de arte no séc. XX e, por conseguinte, da prática artística mais progressista até aos dias de hoje, importa referir as intersecções conceptuais, no seio do pós-minimalismo, entre a Crítica Institucional e o campo expandido da arte. Sob a referência do diagrama estruturalista trabalhado pela professora e crítica de arte norte-americana Rosalind E. Krauss no texto «Sculpture in the Expanded Field» de 1978, integrado no seu livro «The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths» de 1985, é dado a conhecer o seguinte: «The second is the clarity with which it shows how focus has moved from a concentration on the rules internal to a given medium — sculpture as a physically bounded, three-dimensional object — to the cultural conditions, far larger than the medium, that are now seen as ballasting it. The practices identified with site-specificity wanted to operate directly on those cultural conditions; directly, we could say, on the frame of the world of art. The term “expanded field” is one way of mapping that frame» — Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 544.

entrevista a Prof. Dr. Pedro Gadanho (PG), final do capítulo: Entre o Museu e a Práxis Social, p.295.

Por outro lado, Ulrich Loock — outro nome consagrado da curadoria internacional e igualmente professor, um facto que lhe acrescenta valor no exercício da direcção artística num museu de arte contemporânea — depois de considerar a reflexão de Theodor W. Adorno sobre a condição dos tesouros artísticos se acumularem no museu, mais por consideração pela história do que por necessidade do presente,⁴⁰ uma concepção que se afirma ao arrepio das ideias anteriormente advogadas por Andreas Huyssen sobre a modernidade ser impensável sem um projecto museológico, uma vez que o museu não nasceu da necessidade de conservar tradições mas sim do medo de perdê-las, num mundo profundamente acelerado pelo ritmo de transformação moderna e sentimento de irreversibilidade temporal. Loock não hesita em referir alguns dos artistas pioneiros da Crítica Institucional quando se debruça sobre este mesmo conteúdo: «Artistas como Marcel Broodthaers, Michael Asher e Daniel Buren fazem trabalhos que serão mais tarde agrupados sob o título “crítica das instituições”. Já não se trata agora de inovação estética — esse era o programa do modernismo —, nem tão pouco da “ruptura” vanguardista com a instituição “Arte”, quer sob a forma de um confronto com a instituição e as convenções artísticas com as quais esta interage, como no caso dos dadaístas, quer sob a forma da transição construtivista para a produção prática de uma realidade totalmente nova. Trata-se de um outro tipo de trabalho artístico, que *revela* o museu na sua função de *constituir* algo (seja o que for) enquanto obra de arte para, desta forma, através de um movimento mostrar a autonomia moderna da arte enquanto mito e desapossar o museu, garante institucional desse mito, da sua capacidade para de tudo fazer arte, ao isolá-lo de tudo o resto (da “vida”). Segundo estes artistas, o museu só pode exercer o seu feitiço (...) enquanto esse seu papel permanecer despercebido e/ou ignorado. (...) o seu trabalho é fundamentalmente crítico: se a sua prática se orienta pela história das vanguardas que, em grande medida, não foram capazes de sair do campo isolado da arte e entrar na área da produção e da construção social, no período de consolidação económica e política dos anos 60 os

⁴⁰ Ver Loock, Ulrich, «Armazém de História», in *Serralves 2009/A Coleção imagens*, trad. Cláudia Gonçalves, Mariana Sousa Moreira e Maria Ramos, Porto, Fundação de Serralves, 2009, p. 19.

artistas apenas vêem a possibilidade de *pôr em questão* a instituição responsável pelo isolamento da arte do todo social». ⁴¹ Neste âmbito, a Crítica Institucional conhece o ready-made duchampiano, na medida em que, por definição programática, este movimento enquadra sempre as condições culturais, económicas e políticas da arte (justamente a razão por detrás da noção absolutamente capital de frame na Crítica Institucional) — um tema em parte analisado durante o primeiro capítulo, em A Pluralidade da Arte e Arte Contemporânea, tendo-se destacado os atributos de ordem ontológica, epistemológica e institucional do ready-made.

Apesar da Crítica Institucional introduzir no domínio da arte aquilo que situar-se-ia muito provavelmente na esfera do não-artístico, torna-se muito curioso captar a predominância do movimento endógeno na Crítica Institucional, ao ponto da categoria da arte como arte porventura se impor enquanto paradoxo. Ou não será no interior extremo da arte — dentro da sua autonomia institucional — que a Crítica Institucional trabalha a obra de arte? Um devir auto-reflexivo inscrito pelo contexto social da arte que precisamente inscreve a polémica entre Daniel Buren e os norte-americanos ditos minimalistas, Donald Judd e Dan Flavin (1933-1996), durante um episódio histórico que resultou na remoção da obra de Buren da exposição «Six Guggenheim Internacional Exhibition», no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 1971. Estes dois artistas, acompanhados por Joseph Kosuth e Richard Long, argumentaram que o trabalho de Buren, uma bandeira com o padrão standard deste artista de escala monumental para ser suspensa no átrio central deste museu, ocultava as obras daqueles artistas nesta exposição. Um argumento facilmente desmentido pelo percurso nas galerias deste museu. O que realmente opôs estes artistas, num debate que revelou o antagonismo intrínseco aos programas das obras e dos artistas envolvidos nesta polémica, dizia respeito às concepções de espaço e recepção da obra de arte no contexto expositivo do museu. Em coerência, assim se confrontaram a concepção minimalista da suposta neutralidade de uma fenomenologia associada à neutralidade do espaço expositivo *versus* a concepção de espaço, na teoria do espaço institucional em Buren, onde se concebe uma crítica ao pressuposto da pura visualidade e pura experiência

⁴¹ Loock, Ulrich, «Armazém de História», in *Serralves 2009/A Coleção imagens*, trad. Cláudia Gonçalves, Mariana Sousa Moreira e Maria Ramos, Porto, Fundação de Serralves, 2009, pp. 19, 20.

fenomenológica da arte. No essencial, aconselha-se neste estudo a concordar com a crítica advogada por Daniel Buren. Tal como ele, defende-se a influência de factores económicos e ideológicos que enquadram a experiência da arte desde a produção, apresentação e recepção da obra de arte. Numa frase, a experiência da arte nunca deixa de ser contagiada pelas condições sociais e culturais da arte, principalmente no museu. Não existe nenhum espaço de pura autonomia absoluta da arte.

Também não foram exclusivamente os artistas até agora mais visados os únicos pioneiros da crítica às instituições da arte em plena neovanguarda. De facto, o museu fictício criado por Marcel Broodthaers, «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», um work in progress iniciado em 1968 ou um texto tão relevante da autoria de Daniel Buren como «The Function of the Museum» de 1970, são conteúdos indispensáveis na herança deixada pelos primórdios da Crítica Institucional, respectivamente pela crítica dedicada à lógica dos museus através de Broodthaers, «asking not only how museums come into being but also who determines their modus operandi and how their collections are amassed»,⁴² assim como pelas reflexões de Buren que analisam «the process by which the museum naturalizes what is in fact historical, and endows the object it exhibits with economic and mystical value».⁴³ Não obstante, houve outros actores igualmente decisivos na afirmação da Crítica Institucional, nomeadamente «a number of artists in Buenos Aires, Rosario, Paris, Warsaw, and elsewhere launched what could be termed a prescriptive critique of the museum as institution. These modes of criticism stood outside the objects they criticized, asserting norms against facts — offering judgments from a particular point of view (or criteriological position). The criticism took various forms, including boycotting exhibitions, organizing public meetings and sit-ins, disseminating pamphlets, producing false identification that sought to radically transform the dominant art institutions. For example, in New York important protests were coordinated in the late 1960s by the Art Workers' Coalition (AWC) and the Guerrilla Art Action Group (GAAG) against the Museum of Modern Art (MoMA) in particular. According to the AWC, if the museum

⁴² Alberro, Alexander, «Institutions, Critique, and Institutional Critique», in Alberro, Alexander e Stimson, Blake (eds.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* (2009), Cambridge MA - London, MIT Press, 2011, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 6.

truly is a democratic public institution, then the composition of the board of trustees should reflect the general population and not an elite minority. (...) While in the United States, where museums tend to rely heavily on private funds, artists targeted individual shareholders and corporate patrons, for European artists, working within a context of predominantly state-funded museums, the critique of institutions quickly become a critique of national policy and of the ideological meanings with which the institutions imbued art».⁴⁴ Acções que, de certa maneira, se cruzam com o activismo político contemporâneo de uma das maiores artistas vivas a trabalhar, a fotógrafa norte-americana Nan Goldin, que através de acções directas não-violentas realizadas no interior dos espaços expositivos de museus que se tornam alvo da sua campanha, denuncia os patronos dessas instituições museológicas, devidamente publicitados às portas dessas mesmas galerias, mais precisamente, uma empresa da indústria farmacêutica responsabilizada pela morte de um cem número de indivíduos por parte do grupo de activistas onde Goldin se organiza, devido ao consumo de um fármaco produzido e comercializado por essa empresa. Independentemente do valor incontestável da actividade política desta artista, ela não deve ser confundida com o tema desta dissertação, tão pouco com o conceito de prática crítica. Como tem sido reflectido ao longo destas páginas, a práxis política da arte socialmente engajada nos museus de arte contemporânea representa outra ordem de intervenção social e política, desde logo, à luz do conceito de prática social. O que significa dizer que é uma práxis política da arte e não um acto isolado fora do campo da arte, isto é, não-artístico e exclusivamente político.

Em terceiro lugar, cabe aprofundar a ideia de museu médium, última categoria para analisar, depois do museu mausoléu, academia, fórum e laboratório — de resto, uma categoria de museu que ajuda a clarificar as diferenças estruturais entre algumas ordens de activismo político na sociedade contemporânea, onde os artistas se podem envolver enquanto agentes de uma intervenção social e política sem nenhum tipo de mediação artística, mesmo se realizada nos contextos museológicos da arte, a título de exemplo,

⁴⁴ Alberro, Alexander, «Institutions, Critique, and Institutional Critique», in Alberro, Alexander e Stimson, Blake (eds.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* (2009), Cambridge MA - London, MIT Press, 2011, pp. 5, 6.

como na destruição simbólica de algumas obras expostas que recentemente têm sido objecto de uma estratégia mediática de alguns activistas climáticos. Não é adequado debater a questão do médium, a partir da arte moderna até à arte contemporânea, sem recorrer ao contributo fundamental de Rosalind E. Krauss sobre essa matéria. Importa acrescentar que esta autora tão proeminente na teoria e crítica da arte é responsável por um trabalho indispensável na área da museologia. Assim declara Claire Bishop na primeira frase de «Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?», um livro realmente exemplar e de leitura obrigatória: «It's remarkable to think that the last polemical text to be written on museums of contemporary art by an art historian was Rosalind Krauss's "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" back in 1990».⁴⁵ Por outro lado, o alcance crítico de Krauss também se deve ao trabalho realizado em torno da fotografia, como «Le Photographique: Pour une Théorie des Écarts» de 1990. No âmbito da teoria pós-moderna, esta autora encontrou no pós-estruturalismo a referência mais marcante do seu trabalho: «In my view postmodernism, understood through the prism of poststructuralism, constituted a great critique of essentialist thinking — of what is proper to a given category or activity. It annihilated the very idea of the self-same, and launched an especially strong attack on the idea of the medium (this is explicit in Jacques Derrida's essay "The Law of Genre"). So the medium came under a concerted assault from the most sophisticated thinkers of the sixties and seventies, and that critique joined a similar attack in Conceptual art on medium-specificity in art (that painting be only about the forms of painting, etc.); this was supported in turn by the reception of Duchamp at the time, which only underscored the Conceptualist contempt for the medium. And then video entered the field of aesthetic practice, which also disturbed the idea of the medium (it's very hard to find the specificity of video). So poststructuralism, Conceptual art, Duchamp reception, video art: together they effectively dismembered the concept of the medium».⁴⁶

⁴⁵ Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014, p. 5.

⁴⁶ Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 674.

Em linha com os conteúdos já reflectidos neste estudo em relação a esta problemática, o contributo histórico de Rosalind E. Krauss caracteriza-se por duas ideias fundamentais. Por um lado, a substituição do conceito de especificidade medial, advogado por Clement Greenberg no seio do alto modernismo, pelo conceito de especificidade diferencial, a partir do qual se define, nessa autora, a condição pós-medial da arte desenvolvido em «A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition» de 1999. Aqui, Peter Osborne, uma vez mais, mostrou uma capacidade de esclarecimento determinante, ao afirmar que prefere tratar a condição pós-medial da arte nos termos de uma condição transmedial da arte pós-conceptual — uma ideia deste autor já inscrita no primeiro capítulo, na parte A Arte Contemporânea enquanto Discursividade. De facto, Krauss acaba por exemplificar, mesmo no final desse livro, a tese da especificidade diferencial com dois artistas onde o argumento de uma prática transmedial se revela adequada. Depois de sustentar a sua teoria através do trabalho artístico de Marcel Broodthaers, o seu principal leitmotiv, essa autora remete para o trabalho do irlandês James Coleman e do sul-africano William Kentridge. Neste último, a título de exemplo, o trabalho realizado em cinema de animação manifesta um processo de articulação e passagem por várias disciplinas artísticas, numa metodologia de trabalho que nunca separou os géneros na sua origem, procurando a autonomia e essência de cada um deles, uma vez que depende, pelo contrário, da sua mistura e conjugação medial. Neste sentido, diz que «there are a few contemporary artists who have decided (...) not to engage in the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital. These same artists have also resisted, as impossible, the retreat into etiolated forms of the traditional mediums — such as painting and sculpture. Instead, artists such as James Coleman or William Kentridge have embraced the idea of differential specificity, which is to say the medium as such, which they understand they will now have to reinvent or rearticulate».⁴⁷

Por outro lado, a formação do conceito de campo expandido da arte que antecede, no arco temporal da história, a noção de especificidade diferencial, quando se trata de

⁴⁷ Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), London, Thames & Hudson, 2000, p. 56.

pensar sobre questões associadas ao médium na arte do séc. XX. No Museu e o Ativismo Político na Arte Contemporânea o conceito de campo expandido é mais importante do que a especificidade diferencial nesta autora. Não só pela ligação intrínseca desse conceito com a Crítica Institucional, como anteriormente visto, mas também pela importância capital que o contexto ocupa na prática crítica, quer dizer, um contexto que não resulta exclusivamente do espaço real da exposição, como no programa do Minimalismo, mas antes uma ideia de contexto formada pela realidade do quadro social e cultural, a partir do qual a arte socialmente engajada intervém politicamente, assim como, fundamentalmente, a mediação das estruturas museológicas nessa prática social, isto é, uma noção de contexto agora inscrita no museu como médium!

Um exemplo prático para se perceber o significado dos museus se tornarem dispositivos da arte socialmente engajada diz respeito ao interesse manifestado por esta práxis artística em colaborar com os serviços educativos habitualmente nos museus de arte contemporânea. A educação, em si mesmo, um veículo insubstituível na formação da cidadania e construção de uma comunidade do ponto de vista político, ocupa um papel bastante decisivo na criação de uma sociedade. Não admira, portanto, que os serviços educativos sejam preferencialmente escolhidos como médium da prática social, até porque lidam com pessoas nas suas múltiplas camadas de formação e produzem uma série de interações com a diversidade de públicos dos museus, mais do que trabalharem exclusivamente com obras de arte e a curadoria de exposições. Sendo o trabalho na educação tão efêmero como na prática social, também os museus oferecem neste domínio específico da arte a possibilidade dos artistas poderem partilhar o seu trabalho com o maior número possível de pessoas. Acerca do que também se conhece por escultura social, um conceito emprestado por Joseph Beuys, Pablo Helguera não podia ser mais contundente sobre a caracterização medial da arte em total sinergia com o domínio da educação, tal como se vive hoje em dia nos serviços educativos do museu médium: «I think of the somewhat recent fascination in contemporary art with education as “pedagogy in the expanded field,” to adapt Rosalind Krauss’s famous description of postmodern sculpture. In the expanded field of pedagogy in art, the practice of education is no longer restricted to its traditional activities, namely art

instruction (for artists), connoisseurship (for art historians and curators), and interpretation (for the general public). (...) Organizations like the Center for Land Use Interpretation, in Los Angeles, which straddle art practice, education, and research, utilize art formats and processes as pedagogical vehicles. The very distancing that some collectives take from art and the blurring of boundaries between disciplines indicate an emerging form of art-making in which art does not point at itself but instead focuses on the social process of exchange. This is a powerful and positive reenvisioning of education that can only happen in art, as it depends on art's unique patterns of performativity, experience, and exploration of ambiguity».⁴⁸

No capítulo anterior, foi questionada esta dimensão performativa e necessidade de justificar a arte com a ambiguidade e opacidade. Pois não parecem ser princípios indispensáveis na práxis da arte socialmente engajada, pelo menos na sua possibilidade mais radical, devido às exigências de partilha e utilidade social desta práxis política da arte. Relativamente à expressão do museu médium na prática crítica, inclusive perante as exigências do activismo político nos museus de arte contemporânea, isto é, arte socialmente engajada nestas instituições museológicas, PG apesar de não exemplificar uma forma mais integral do museu ao serviço da prática social, tal como acontece com a colaboração activa dos serviços educativos em projectos artísticos desta índole, refere esta mesma possibilidade do museu de forma implícita no seu testemunho enriquecedor. À medida que aprofunda a categoria de museu médium, a partir do campo expandido da arte, este autor partilha o seguinte: «Algumas destas formas assumem o museu como médium, como por exemplo acontecia numa das primeiras intervenções na Sala Oval do MAAT, em que a artista Dominique Gonzalez-Foerster transformava o espaço da galeria num *playground* ou *zoo* como uma metáfora ácida da auto-exposição que as pessoas hoje aceitam fazer quando usam as redes sociais. Neste tipo de “instalações,” o condicionamento espacial do museu, por exemplo, é determinante para a definição e constituição da obra. Mas a intervenção pode funcionar também como uma forma de crítica do médium ou dos seus contextos institucionais, relações de poder que representa, etc. Porém, muitas outras formas “expandidas” de

⁴⁸ Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011, p. 80 e p. 81.

arte, e certamente as mais engajadas num discurso activista, procuram ir além das paredes do museu e das suas condicionantes simbólicas, principalmente no desenvolvimento dos seus processos e no encontro mais “directo” com as audiências ou participantes no seu próprio contexto social e político». ⁴⁹ Aqui deve ser acrescentado um projecto artístico paradigmático que representa, neste estudo, justamente o capítulo Entre o Museu e a Práxis Social. Mais concretamente, o trabalho do artista australiano Tom Nicholson «After Action for Another Library» de 2010, patente na exposição «Às Artes, Cidadãos!» no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves entre 2010 e 2011. Neste caso, não só uma dinâmica social muito intensa do serviço educativo à época deste museu prestou um contributo importante na concretização da utilidade social deste projecto, a saber, uma campanha de arrecadação de livros preferencialmente de uma série de áreas específicas definidas por leitores da Universidade de Díli em Timor-Leste para serem doados à biblioteca desta cidade, mas também a interacção com o público em geral desta conceituada instituição museológica portuguesa contribuiu para se atingir esse objectivo. Aliás, uma campanha de solidariedade social e assistência humanitária que respondeu às necessidades culturais e imaginários políticos dessa comunidade. ⁵⁰

Este projecto artístico de Nicholson demonstra como a arte socialmente engajada se situa para além do regime estético da arte, operando na esfera da heteronomia da arte e dentro das galerias do museu, ou seja, no interior da autonomia institucional da arte. O grau de participação do espectador mediante a acção directa que define esta obra enquanto arte como acção inscreve-se, categoricamente, no conceito de museu médium, a partir de uma práxis da arte *in-situ* realizada no museu enquanto dispositivo da prática artística, na qual coincidem os espaços e os tempos de produção e recepção da obra de arte, abdicando do estúdio do artista e da galeria — um lugar de exposição comercial da arte de referência no mercado da arte juntamente com o espaço do leilão. ⁵¹ Tais características enquadram-se no museu performer, uma das tipologias

⁴⁹ Entrevista PG, pp. 295.

⁵⁰ Ver jornal desta exposição — Victorino, Sofia e Nicolau, Ricardo (coords. eds.), *Às Artes, Cidadãos!*, Porto, Fundação de Serralves, 2010, p. 15.

⁵¹ Eis as principais instâncias do mercado da arte na sociedade burguesa cujo sistema da arte apresentado neste estudo continuará a inscrever o lugar da galeria.

principais da prática museológica, a seguir ao museu legislador e museu intérprete, de acordo com um artigo realizado pela norte-americana Valerie Casey durante a licenciatura em Teoria da Cultura na Universidade de Yale nos Estados Unidos da América, apresentado na conferência ICHIM 03, na École du Louvre de Paris, em 2003. Diz assim: «As the museum moves away from using objects as the primary element to convey information, the importance of display increases. (...) To appeal to its experience-oriented audience, the contemporary museum privileges the processes of display over the particularity of objects to convey information. (...) The contemporary museum's inclination to convey its ideologies through more visible modes of "in-situ" representation enables a more clear reading of the institutional processes of display at work. In addition to conveying knowledge, the visibility of these modes of display highlights the museum as a medium for the production of culture, where the museum itself is on display».⁵² A autora manifesta algum interesse em discutir os efeitos da tecnologia digital na museologia contemporânea, nomeadamente os dispositivos multimédia, uma matéria que se afasta do ponto de vista do museu médium aqui analisado. Não obstante, Casey observa com pertinência que os museus contemporâneos ao apelarem a uma audiência mais orientada para experiências interactivas, acabam por privilegiar os processos de exibição em vez da particularidade dos objectos transmitirem informação. Não se tratando ainda de uma desterritorialização do museu, mas, sim, uma substituição dos serviços educativos por dispositivos tecnológicos supostamente didácticos, esta autora declara que «to compete with other tourist attractions, the museum has assimilated commercial strategies to entertain audiences»⁵³ e prossegue, explicando: «Object placement under a vitrine, the synchronized dimming and highlighting of objects to express hierarchy, and the theme-introducing audio-visual presentation are all part of a system of representation strategies employed by exhibition designers seek to orient and entertain viewers, the pedagogical goals are secondary».⁵⁴

De facto, uma passagem que esclarece como o museu se pode confundir com a indústria cultural de entretenimento na sociedade do espectáculo bastante

⁵² <https://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf>, p. 9 (consultado em 31.01.2025).

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

generalizado no capitalismo actual. De resto, um tópico já enriquecido anteriormente pela crítica ao museu ícone através de Hal Foster, em linha com o texto de Rosalind E. Krauss «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», cujo título é uma paráfrase da *magnum opus* de Fredric Jameson «Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism» de 1991, com o primeiro capítulo deste livro publicado em 1984. Tal como na crítica museológica de John Cotton Dana e o que o museu cérebro deve combater, Krauss e Foster traduzem a preocupação maior de reflectir sobre a mudança drástica da política económica e cultural dos museus na segunda metade do séc. XX. Uma realidade pela qual Krauss mostra ter interesse ao discorrer sobre um artigo publicado na revista norte-americana *Art in America* de 1990, «which describes the massive change in attitude now in place according to which the objects in a museum`s keeping can now be coolly referred to, by its director as well as its trustees, as “assets.” (...) Thus the writer of “Selling the Collection” can say: “To a great extent the museum community`s crisis results from the free-market spirit of the 1980s. The notion of the museum as a guardian of the public patrimony has given way to the notion of a museum as a corporate entity with a highly marketable inventory and the desire for growth”». ⁵⁵

A categoria de museu médium é estrutural da prática crítica e não deve ser confundida com o museu espectáculo, uma noção também desenvolvida ao longo desta dissertação. ⁵⁶ Por outro lado, o museu médium é seguramente compreendido pela

⁵⁵ Krauss, Rosalind, *October*, nº 54, Cambridge MA, MIT Press, Autumn 1990, p. 4 e p. 5.

⁵⁶ Um conteúdo crítico reflectido num texto muito pertinente do artista Pedro Portugal, intitulado «A Decadência das Grandes Superfícies Culturais», publicado no jornal Público em Abril de 2018, que mereceu uma recepção crítica (elogiosa) de António Guerreiro no mesmo jornal, chamada «Arte para todos os clientes», publicado em Maio de 2018. Nesse artigo, Pedro Portugal afirma, sem deixar de imprimir um certo tom provocatório, mediante as palavras exactamente reproduzidas de seguida que a criação da primeira Grande Superfície Cultural foi uma decisão política populista de escala sem precedentes. O Louvre, com todas as colecções imperiais, foi oferecido pelos revolucionários franceses às ululantes massas de Paris para fruição gratuita e analfabeta. (...) A partir desta altura acontece o “colapso de contexto” da ideia e do objecto artístico. A arte passa a ser igualitária porque já não é só a corte que a pode ver. (...) Os Museus de Arte Contemporânea (públicos e privados) competem e modelam a sua programação para exposições que comprimem despididamente a alta com a baixa cultura (pornogenia), procurando conteúdos que resultem num cada vez maior número de visitantes e presença nos media. (...) A arte [e alguns artistas] mantém a aspiração de ter efeito e sentido neste fine art-pop continuum (Alloway, 1972) mas no enquadramento presente só dispõe de uma promíscua, infantilizada e facilitada maneira de ser — como as próprias Grandes Superfícies Culturais: 1. Brilhante; 2. Cara; 3. Colorida; 4. Espelhada; 5. Figurativa; 6. Grande; 7. Que tenha algum tipo de movimento (não estar parada); 8. Que possa ser vista por crianças e adolescentes; 9. Que incorpore tecnologia (software, leds, etc); 10. Ser um

prática artística e curatorial do New Institutionalism que teve muita penetração no contexto institucional da arte contemporânea no norte da Europa durante o início do novo milénio. O New Institutionalism é correlativo ao Estado Social e, por conseguinte, a políticas culturais nas sociedades capitalistas da democracia liberal inspiradas pela social-democracia, onde a arte socialmente engajada através do museu médium age no sentido de abrir o museu à comunidade, tornando-o um agente mais efectivo na construção da democracia. De facto, uma realidade que, por si mesmo, reinventa o contrato social e serviço público do museu, incorporando um movimento de resistência à concepção neoliberal da cultura bastante assumida pelo museu espectáculo.

Para o historiador de arte e curador espanhol Pedro de Llano Neira, organizador do projecto curatorial «The Museum as Medium» no Museu de Arte Contemporânea de Vigo em 2008, o termo de New Institutionalism foi introduzido por Jonas Ekeberg crítico de arte e curador sediado em Oslo, em 2003. Construído a partir do legado da Crítica Institucional e da estética relacional, as esperanças de transformação e devir crítico depositado nesta prática museológica esvaneceram-se com a crise financeira desencadeada no Verão de 2007, especialmente nos países do sul da Europa (por maioria de razão). Até então prestou um contributo muito importante na redefinição crítica do papel do museu nas cidades do séc. XXI, em particular os museus de arte contemporânea que passaram a endereçar um estatuto cultural da pólis, ou seja, um ícone de progresso e modernidade de uma cidade que se considere de primeira classe, não periférica. Nas palavras de Llano Neira, por detrás do projecto curatorial «The Museum as Medium» encontrava-se a intenção de descobrir como os projectos de artistas e os seus modos de produção ajudam a gerar certos modelos institucionais de produção cultural, exibição e difusão alternativos à predominância objectual na prática museológica.⁵⁷ Quando surgiu, o New Institutionalism olhou para os museus e as instituições de arte como lugares de produção, locais de pesquisa e espaços de discussão, como um espaço intersticial activo entre centro comunitário, laboratório e academia. Neste sentido, Ekeberg ainda centrou a discussão sobre o New

bom fundo para selfies; 11. Ser parecida com alguma coisa reconhecível ou compreensível; 12. Ser divertida — Ver <https://www.publico.pt/2018/04/29/culturaipsilon/opiniao/a-decadencia-das-grandes-superficies-culturais-1810940> (consultado em 01.02.2025).

⁵⁷ Ver <https://wrongwrong.net/artigo/new-institutionalism-then-and-now> (consultado em 01.02.2025).

Institutionalism nos termos de uma relação que se estabelece entre produção artística, instituições públicas e mudança social.⁵⁸ Tal como a revolução da arte Conceptual procurou novos meios de produção, distribuição e recepção da arte, a possibilidade de transformar os modos de produção, apresentação e distribuição da arte pelo New Institutionalism, à semelhança da arte socialmente engajada no museu, tanto se inscreve dentro ou fora de portas das instituições museológicas, uma vez que o cunho institucional do museu e do museu médium destes projectos artísticos não se reduz exclusivamente ao território físico e espaço arquitectónico do museu. Com o New Institutionalism compreende-se uma prática museológica baseada numa forma experimental e imaginária de institucionalismo que materializa um projecto de transformação social e que reitera o museu como espaço de educação, ao invés do museu capturado e instrumentalizado por forças políticas e económicas, assim pensa Pedro de Llano Neira. Segundo este, os museus no séc. XXI devem ser ferramentas de pesquisa, produção e debate, tal como previsto pelo New Institutionalism. Devem ser imaginativos e abertos. Podem ser escolas, laboratórios, etc, mas, acima de tudo, devem continuar a ser um lugar de colecção de obras de arte e discussão de memórias — memórias colectivas, esquecidas ou reprimidas — que ajudem a lidar com a miragem contemporânea do espectáculo.⁵⁹

No contemporâneo, o museu preserva, coleciona, exhibe, divulga, promove, investiga, debate e educa. Para além de legitimar uma ordem simbólica e produzir um discurso muito importante no espaço crítico de uma sociedade, os museus de arte contemporânea nunca deixam de cumprir a sua função económica e, hoje em dia, também se manifestam como médium da arte socialmente engajada, isto é, activista, como elemento activo e produtor de uma acção política e intervenção social dentro ou fora das suas portas. Este imaginário político da arte é uma realidade concreta no sistema da arte, não só porque a práxis da arte se abriu à heteronomia da arte, ultrapassando a metapolítica da arte do regime estético, como também a desmaterialização do objecto artístico e, justamente, o campo expandido da arte

⁵⁸ Ver <https://wrongwrong.net/artigo/new-institutionalism-then-and-now> (consultado em 01. 02.2025).

⁵⁹ Ver <https://wrongwrong.net/artigo/new-institutionalism-then-and-now> (consultado em 01.02.2025).

oferecem aos artistas novas possibilidades da arte, desde o período histórico da neovanguarda.

Esta práxis da arte *in-situ*, na qual coincidem os espaços e tempos de produção e recepção artísticas, também acaba por intervir politicamente no sistema da arte, na medida em que desmaterializa o estúdio e abdica da galeria — um devir da arte totalmente afirmado pela Crítica Institucional e sua desconstrução do espaço institucional da arte, inclusive o museu, mediante o enquadramento crítico de factores socioculturais, de ordem económica, ideológica, etc, que influenciam a experiência da arte desde a produção, apresentação e recepção da obra de arte. Crítica Institucional que se mantém actuante no panorama da arte contemporânea hoje em dia, independentemente de ter sido uma referência essencial para o New Institutionalism e ainda se constituir na prática crítica.

No conjunto de argumentos expostos neste estudo encontra-se a importância de entender que o museu, especialmente o museu de arte contemporânea, atravessa um momento da sua história em que se afirma totalmente dessacralizado na sociedade de consumo através de outras concepções de museu que, felizmente, ultrapassam a categoria de museu mausoléu. Hoje em dia, com maior ou menor incidência do museu espectáculo inspirado pelo mantra *bigger is better and better is richer*, os museus de arte contemporânea estão vivos não só quando se tornam uma grande superfície cultural. Se a colecção e necessidade e acto de coleccionar são o coração do museu, o processo de mumificação e ossificação cultural definidores da museofobia da vanguarda histórica, hoje, são argumentos críticos absolutamente desajustados para o museu de arte contemporânea, apesar da natureza do museu separar e isolar as “coisas” do mundo, um aspecto tão crucial no seu poder de legitimação. Na verdade, subescrever esse discurso anti-museu produz o efeito pernicioso de resacralizar o museu e, por essa razão, não deve ser alimentado de acordo com a desmitificação da arte e do artista inscrita na arte euro-atlântica, pelo menos, desde a arte Pop, Minimal e Conceptual, respectivamente: na recusa do modelo de artista Romântico, na negação da transcendência da arte e, em Sol Lewitt, advogar-se que o trabalho dos artistas não é um desafio profissional de martelar pregos de elevado risco. Antes é uma forma de brincar e do artista desconstrair e divertir-se com ele.

Tais concepções mais historicistas e passadistas do museu foram rebatidas à luz de uma série de categorias que têm transformado a imagem do museu como templo autoritário de uma memória legislada pelo poder normativo que uma instituição museológica nunca perde. Desde o museu fórum com o seu princípio de museu como espaço de discussão contendo múltiplas vozes e perspectivas contra-hegemónicas; à festa do museu laboratório com as suas estratégias de transgressão do cubo branco e de alguma hierarquia tradicional do mundo da arte, como forma de consagrar um espaço cultural mais aberto, sem ser elitista e cosmopolita, mas também experimental, interdisciplinar e participativo — uma cultura em acção, portanto, envolvida num processo de construção da realidade contemporânea —, a categoria de museu mausoléu torna-se cada vez menos efectiva no sistema da arte contemporânea. Por outro lado, o interesse contemporâneo de fazer do museu uma escola, um lugar de pesquisa, investigação e ensino desdobra o imaginário de um museu vivo, não isolado do fluxo da sociedade civil, nem descomprometido com o serviço público e formação da cidadania, além de reforçar o museu como produtor de conhecimento e da construção da memória colectiva. Sem dúvida, uma actividade do museu que rememora o museu academia, naturalmente um museu com mais cérebro do que o museu fashionable. Todavia, no museu médium, o grau de desmaterialização da objectualidade do museu pode ultrapassar aquele que advém da festa do museu laboratório; mas, principalmente, contornar o risco de se revestir de uma lógica de lazer e entretenimento explorado comercialmente pelas indústrias culturais. Sendo a categoria de eleição do tema deste estudo o museu médium, por definição, incorpora o imaginário da arte se dedicar à práxis social através da mediação das instituições museológicas, abrindo mais ainda o museu à comunidade, e radicalizando o papel do museu enquanto agente de construção da democracia.

8. Dentro e Fora do Cubo Branco

Depois de se analisar criticamente as categorias de museu consideradas mais pertinentes para discutir a temática deste estudo, a saber, museu mausoléu, academia, fórum, laboratório e médium, em que o museu espectáculo, dada a sua importância, também foi abordado e o museu ícone afluído, importa recentrar este estudo na desterritorialização do museu. Sendo uma questão que resulta de uma abordagem de natureza mais especulativa, a suposta desterritorialização do museu produzida pelas acções directas da arte socialmente engajada remete fundamentalmente para a desmaterialização do objecto artístico. Ou seja, nessa exacta medida, para a desmaterialização da função primordial do museu coleccionar, armazenar, preservar e proteger as obras de arte numa lógica susceptível de ser interpretada como um asilo de obras de arte, sem que esta figura signifique necessariamente a imagem de uma clínica, um local de quarentena, confinamento ou até de mumificação das obras de arte como no museu mausoléu, estas últimas noções feitas à luz de uma concepção do museu totalmente sacralizada.

Compete dizer que essa função primordial do museu decorre de um movimento de nivelção determinado por um processo de escolha e selecção de obras de arte, assim como de objectos e conteúdos muito variados, afirmando necessariamente no museu um processo de exclusão de autores, de objectos, de memórias, de culturas, de discursos e narrativas que, por definição, são construtores da ordem simbólica legitimada pelo museu, qualquer tipo de museu, através do poder institucional que socialmente é atribuído ao museu. Aqui reside, justamente, o mecanismo de normatividade que as instituições museológicas possuem na sociedade, ocupando um papel decisivo tanto na validação como na formação de convenções sociais, culturais e políticas na comunidade. No sistema da arte da sociedade burguesa, o museu partilha este enorme poder de normatividade com a academia, mediante o processo de reificação museológica da obra de arte por detrás do juízo de gosto e formação do cânone. No primeiro capítulo, em *A Arte Contemporânea enquanto Discursividade*,

foram já analisados os papéis do museu e da academia na discursividade da arte contemporânea jogando precisamente com a capacidade de legitimação cultural destas instituições. Agora, impõe-se sinalizar duas críticas ao museu especialmente orientadas para o seu processo de exclusão e para a produção de ordem simbólica do museu. Segundo Douglas Crimp, embora «ninguém pusesse em causa o facto de o museu (...) ser decisivo para o nosso modo de pensar a arte, nunca ninguém se aventurara a explorar a história da instituição em pormenor. Precisavámos, pareceu-me, de uma arqueologia do museu, baseada no modelo das análises de Foucault do manicómio, da clínica, da prisão. Pois o museu parecia ser igualmente um espaço de exclusões e isolamentos».⁶⁰ Por outro lado, nas palavras de Andreas Huyssen, por mais que «um museu, consciente ou inconscientemente, produza e afirme a ordem simbólica, há sempre um excedente de significado que transpõe as fronteiras ideológicas predefinidas, abrindo espaços para a reflexão e a memória contra-hegemónica».⁶¹ Um argumento muito interessante — uma espécie de balão de oxigénio da produção de sentido — com impacto na interpretação da cultura oficial institucionalizada no museu que jamais deve ser usado como justificação de uma historicidade imperial e chauvinista do museu, de inspiração nacionalista, no mundo pós-colonial contemporâneo.⁶² Finalmente, este autor termina o seu raciocínio dizendo que essa «natureza dialéctica do museu, que está inscrita justamente nos seus procedimentos de recolha e exposição, escapa àqueles que o celebram simplesmente como um afiançador de valores incontestados, a casa-forte das tradições e dos cânones ocidentais, um espaço de

⁶⁰ Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 152.

⁶¹ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 163.

⁶² Sobre a problemática dos museus faz sentido mostrar algumas ideias da gestora cultural de origem italiana Beatrice Leanza que substituiu Pedro Gadanho na direcção do Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia de Lisboa, em 2019. Para Leanza os museus servem para ter confrontos intelectuais honestos. Uma vez que os «museus são guardiões seguros dos valores comuns, mas esses valores tendem a mudar e é preciso mantê-los vivos. Não temos assim tantos espaços na nossa sociedade onde esta confrontação livre não esteja politicamente condicionada ou carregada de estigmas que nos identificam e qualificam. O espaço do museu deve propor debates abertos. (...) É imperativo que activemos a participação pública. (...) transformar o museu numa arena pública. (...) um sítio capaz de integrar três contratos: um fórum aberto, um palco e uma escola» — Leanza, Beatrice, *Os museus servem para ter confrontos intelectuais honestos* (entrevista por Isabel Salema), *Jornal Público*, 22.05.2020, p. 34.

diálogo pacífico e consensual com outras culturas ou com o passado. Mas também não é completamente reconhecida por aqueles que acusam o museu em termos althusserianos de ser um aparelho do estado, cujos efeitos se limitam a satisfazer a necessidade de legitimação e dominação da classe dominante».⁶³

Como foi explicado em relação às mudanças drásticas que a desmaterialização do objecto artístico provocou na obra de arte como mercadoria, um imaginário político histórico da arte Conceptual que perdurou durante um curto espaço-tempo, tal como Lucy R. Lippard confirmou assertivamente, também a desmaterialização do objecto artístico da arte socialmente engajada ao ser mediada pelo museu desafia a dependência do museu da realidade do objecto, especificamente a sua função de coleccionar. É sabido que o entendimento do museu ultrapassa a dimensão tangível da realidade, quer dizer, objectual, para se abrir a estruturas mais abstractas que também o definem em termos metafísicos. «In “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy” (1989) Paula Findlen presents a detailed survey of the museum as “an epistemological structure which encompassed a variety of ideas, images and institutions that were central to late Renaissance culture.” These ideas concern collection, organization, and classification motivated by the need to achieve encyclopedic knowledge. Moreover, Findlen demonstrates that “the use of the term *musaeum* was not confined only to the tangible; museum was foremost a mental category and a collecting and cognitive activity that could be appropriated for social and cultural ends.”».⁶⁴ Todavia, essa estrutura mental inspirada pelo museu, cabe dizer, o imaginário do museu, costuma basear-se na relação entre objecto e ideia, ou seja, na objectualidade a partir do qual a actividade museológica por tradição se desenvolve, com implicações socioculturais e políticas.

⁶³ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 163.

⁶⁴ Carbonell, Bettina Messias, «Introduction», in Carbonell, Bettina Messias, *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 15.

Para se perceber melhor a função do museu na sua interdependência do objecto, propõe-se olhar para as teses de Daniel Buren para quem o museu é um lugar privilegiado e detentor de um triplo papel: estético, económico e místico. Estético, pois o museu é um enquadramento e suporte efectivo onde a obra de arte se inscreve e se compõe. Económico, pois o museu atribui um valor de mercado no que expõe, seleccionado preferencialmente. Místico, pois o museu, tal como a galeria, promove instantaneamente tudo o que expõe ao estatuto de arte.⁶⁵ Do legado teórico deste artista trabalhado no âmbito da Crítica Institucional, o museu tem como função preservar, coleccionar e abrigar. Segundo este autor, preservar é uma das primeiras funções técnicas do museu. Ao contrário da galeria, o museu compra, preserva, colecciona com o intuito de expor, ao passo que o espaço comercial da galeria é movido pela lógica transaccional da compra e venda (revenda). A função de preservar obras de arte perpetua a natureza idealista da arte porque afirma a aspiração da arte ser eterna. O museu não só preserva e faz perpetuar a arte como também colecciona e selecciona principalmente por motivos económicos. A análise de Buren tem a preocupação de distinguir as exposições individuais e colectivas, determinando aspectos específicos em cada uma delas. No geral, o papel estético do museu é de realçar um único ponto de vista cultural e visual a partir do qual os trabalhos são considerados, quer dizer, uma delimitação onde a arte nasce e se enterra, num processo de colisão frontal com o enquadramento em que se apresenta e constitui. Neste sentido, coleccionar possibilita simplificar e garantir o peso histórico e psicológico do suporte do museu e da galeria. De facto, o museu e a galeria têm uma história, um volume, uma presença física, um peso cultural tão importante como os suportes da prática artística. Num outro nível, visto como social, coleccionar serve para exhibir uma diversidade de trabalhos em simultâneo, habitualmente de artistas diferentes, criando e opondo escolas e movimentos, por conseguinte, anulando algumas questões interessantes perdidas na quantidade exagerada de respostas. Por último, o museu age como um refúgio, vital na existência da obra de arte. O museu é um asilo. Os trabalhos num museu estão protegidos das

⁶⁵ Ver Buren, Daniel, «Function of the Museum» (1973), in Hertz, Richard, *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs NJ, Prentice-Hall Inc., 1985, p. 189.

intempéries e de outros perigos, mas, sobretudo, protegidos de qualquer tipo de questionamento.⁶⁶

Certos aspectos apresentados por Daniel Buren são mais determinantes para se avaliar a possibilidade de desterritorialização do museu produzida pela prática crítica, isto é, a arte socialmente engajada mediada pelo museu médium, nomeadamente a aspiração de uma existência perpétua da arte através da função do museu preservar, protegendo e abrigando os trabalhos, constituindo-se enquanto refúgio da arte. Por outro lado, a identificação da presença física e, principalmente, metafísica do museu que define, no âmbito da Crítica Institucional, o conceito de enquadramento das instituições da arte — frame — crucial neste movimento artístico, através de factores históricos, psicológicos, económicos e ideológicos do suporte do museu, numa frase, as delimitações socioculturais do lugar da arte. Sobre esta matéria, Buren é taxativo ao declarar que: «This frame does not seem to worry artists who exhibit continually without ever considering the problem of the place in which they exhibit».⁶⁷

Uma das características fundamentais por detrás da musealização, intrínseca à estrutura mental do museu como actividade cognitiva de coleccionar, organizar e classificar, está associada ao facto do gesto ou atitude museológica desencadear um processo de neutralidade cultural das coisas no mundo. Por exemplo, no domínio da autonomia institucional da arte, onde a arte se encontra removida efectivamente de um envolvimento directo na vida social, muito para lá das paredes do museu, da protecção do museu e da inspiração da casa das musas. De resto, um movimento de separação da arte da vida, cabe dizer, do mundo real, muito demonstrativo da rejeição do museu pela Internacional Situacionista que procurou uma poderosa desmusealização da arte — ou melhor, apenas o uso Situacionista dos seus médiums: o verdadeiro conceito de arte para os situacionistas que superou as noções de arte e anti-arte. O facto da arte socialmente engajada, através de uma série de factores já analisados neste estudo, promover uma dissolução da arte na vida, acusa categoricamente uma dimensão metafísica da desterritorialização do museu através da mediação do museu médium

⁶⁶ Ver Buren, Daniel, «Function of the Museum» (1973), in Hertz, Richard, *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs NJ, Prentice-Hall Inc., 1985, p. 189, p. 190 e p. 191.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 191.

dessa prática social. Porventura, esta dimensão de uma suposta desterritorialização do museu é mais profunda do que a dimensão física e tangível da desmaterialização do objecto artístico resultar numa práxis da arte essencialmente efémera e que pode tornar-se totalmente efémera, se a autoria desses projectos decidir recusar o material documental da sua própria obra. Esta dimensão mais física da desterritorialização do museu encontra um magnífico respaldo na visão de museu defendida por Harald Szeemann em 1977, no seguimento das inovações artísticas trazidas pelo pós-minimalismo, mais precisamente, pela renovação medial da arte afirmada pela desmaterialização do objecto artístico enquanto arte como ideia e arte como acção, que naturalmente também reinventaram a prática curatorial e museológica. Neste sentido, esse curador fundamental da arte contemporânea previu que o «museu é, ou poderia ser, o lugar central onde expor o frágil».⁶⁸ Nos dias de hoje, a prática crítica também pode expor, mas acima de tudo esta práxis política da arte produz situações com maior ou menor presença residual fora das paredes do museu, das acções directas que também podem estar desterritorializadas do espaço físico do museu, apesar de continuarem a ser compreendidas pelo conceito de museu médium.

Na verdade, o processo mais elementar de musealização pressupõe sempre um movimento de reterritorialização. Tem sido visto como o museu é produtor de um movimento de valorização do objecto nele instalado e exibido. Esse efeito do museu sobre o objecto resulta de uma recontextualização daquilo que foi sempre retirado e isolado do seu contexto original. Este exemplo pode ser categoricamente demonstrado pelo artefacto religioso, usado numa qualquer cerimónia xamânica pela comunidade de uma determinada tribo, que quando deslocada para o contexto de um museu etnográfico, no âmbito do estudo antropológico da história humana, torna-se objecto cultural de outra sociedade, onde pode ser reduzido, inclusive, ao mero culto estético. Também as deslocações do património arqueológico patente nos museus localizados nas capitais das antigas potências coloniais europeias, fruto de pilhagens históricas ainda por devolver às nações de origem, representam o movimento de reterritorialização imposto pelo museu. Aqui se refere o que a historiadora de arte

⁶⁸ Fernandes, João, “Perspectiva: Alternativa Zero/Vinte Anos Depois...”, in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997, p. 16.

norte-americana Svetlana Alpers sugere ao pensar que «objects in museums are collected primarily for their visual interest. By removing the object from its ritual, cultural, and economic associations, “museums turn cultural materials into art objects.”». ⁶⁹

A desterritorialização do museu provocada pela arte socialmente engajada é compreendida neste estudo na sua dimensão física e metafísica. O facto desta práxis política da arte procurar dissolver-se na vida, neste sentido, entrar num devir desmusealizador, produz um movimento de desterritorialização metafísica do museu, ao passo que a natureza desmaterializada do objecto artístico e deslocação dessa mesma prática social para fora do espaço físico do museu produzem a sua desterritorialização física. Por sua vez, o movimento de desterritorialização do museu pode tornar-se correlativo de um movimento de reterritorialização, ou seja, aproximar-se conceptualmente do que Gilles Deleuze e Félix Guattari descrevem nos termos de uma desterritorialização negativa. Para estes autores, a função de desterritorialização, isto é, a operação da linha de fuga, pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa. O que quer que seja pode desempenhar as funções de reterritorialização, pode, com efeito, reterritorializar num ser, num objecto, num livro, num aparelho ou sistema. ⁷⁰ De facto, no âmbito da cultura em acção que a arte socialmente engajada desenvolve no museu ao serviço da prática social, a existência ou criação de material documental das situações produzidas por essa práxis política da arte, podem tornar-se agentes de uma reterritorialização do museu, por conseguinte, de uma total conciliação da arte socialmente engajada com a metodologia museológica. Pedro Gadanho, na qualidade de ex-director artístico de um dos museus de arte contemporânea mais eminentes em Portugal, mostra-se bastante céptico em acreditar na potencialidade do museu de arte contemporânea contribuir para uma mudança social significativa, isto é, o museu mudar o mundo; pois considera que o museu não é suficiente e, como tal, a arte terá que se instalar na pólis. ⁷¹ Eis uma afirmação que projecta necessariamente uma desterritorialização física do museu que também pode ser acompanhada da sua

⁶⁹ <https://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf>, p. 7 (consultado em 03.02.2025).

⁷⁰ Ver Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (1980), trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 644, 645.

⁷¹ Ver entrevista PG, p. 293.

dimensão metafísica, caso os critérios de musealização também forem superados. Por último, um curador que ainda enriquece a problemática da desterritorialização vs reterritorialização do museu em face da dimensão física e metafísica do “território” do museu, ao discorrer sobre os processos de reterritorialização museológica no campo expandido da arte. Diz assim, «muitas destas intervenções continuam a contar com o museu como dispositivo de “apresentação” dos resultados desse processo, quer numa reprodução imediata – na qual obviamente as regras do médium museu afectarão a leitura que o público fará das intervenções, situando-as numa determinada história e lógica da actividade artística dentro da instituição do museu – quer na condição de “arquivo” que o museu mais tarde ou mais cedo também acaba por oferecer. Em qualquer dos casos, o contexto simbólico, a história e o próprio espaço do museu vão sempre instalar uma tensão acrescida na obra artística que se assume como activista, especialmente se essa obra é “criada” no seio do museu. Essa tensão pode ser ou não directamente endereçada pelos artistas, ela pode integrar o discurso activista ou até contradizê-lo, mas é acima de tudo natural que seja assumida como uma ferramenta mais no discurso curatorial». ⁷²

A práxis social mediada pelos museus de arte contemporânea é uma realidade na sociedade actual pois, em certa medida, a radicalidade da arte de vanguarda do século passado, mais precisamente a neovanguarda, promoveu uma reconciliação histórica com o museu, ou seja, com a autonomia institucional da arte, sem que, por essa razão se deixasse de cultivar uma consciência crítica do museu ou abandonar uma atitude combativa em relação às instituições da arte. Pelo contrário, é disso prova a Crítica Institucional ⁷³ como a própria história da arte também inscreve o trabalho libertário da

⁷² Entrevista PG, pp. 295, 296.

⁷³ Uma matéria que não convence um artista de neovanguarda consagrado como Dan Graham cuja demarcação em relação às ideias de Daniel Buren sobre o cubo branco e a sua crítica à instituição museológica é assumida sem margem de dúvida por Graham, na medida em que denuncia a suposta banalidade inscrita nessas teses, afirmando que «it's such a limited idea. It's an argument which says that the museum and gallery represented the establishment. (...) I think museums are great places. I realized that a museum could be a social space and I fell in love with empty lobbies, the gift shop, coffee shop, areas where people could relax. So I did work like the *Three linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos*, 1986, where teenagers could lie on the floor. I think what I did was to discover the tradition of the museum instead of pursuing the stupid idea of Institutional Critique» — Buchloh,

neovanguarda responsável por ter varrido todo e qualquer cânone tradicional e passadista institucionalizado na sua época, principalmente na academia, passando pelo museu e galeria, em que a opção do espaço público da rua, mesmo não sendo o espaço selvagem da natureza onde um earthwork se instalou enquanto campo expandido da arte, foi muito representativo de outra recepção da arte, acima de tudo, de outro lugar mais livre e independente para a arte.⁷⁴ Também é possível ponderar que a arte socialmente engajada no museu depende potencialmente da autonomia institucional da arte e desse poder de legitimação, ainda que produza um movimento de desterritorialização do museu motivado pela desmaterialização do objecto artístico e processo de dissolução da arte na vida. No limite, esta radicalidade da arte pode encontrar-se refém da instituição da arte na fronteira da autonomia artística e institucional da arte. Em todo o caso, a prática social, a prática crítica (ou lá como se queira chamar) concretizada através da instituição museológica exige uma conciliação da arte, dos artistas e dos curadores com o imaginário do museu, uma matéria que importa entender melhor.

Benjamin H.D. e Graham, Dan, «Four Conversations: December 1999 - May 2000», in Brouwer, Marianne (ed.), *Dan Graham: Works 1965-2000*, Düsseldorf, Richter Verlag GmbH, 2001, p. 77 e p. 78.

⁷⁴ Um tema onde vale a pena escutar as palavras muito esclarecidas de Ulrich Loock, em linha com as ideias já desenvolvidas neste estudo, nomeadamente quando explica que «1968 é uma data mítica na história política e cultural da Europa. Foi nesse ano que Paris, Berlim e Frankfurt se transformaram nos epicentros de protestos em massa contra o *establishment*, tanto nas universidades como na política, na economia, na cultura e nos meios de comunicação social. Nos Estados Unidos protestava-se sobretudo contra a guerra do Vietname. Atacavam-se as estruturas e os indivíduos considerados “autoritários”, quer na vida pública, quer na privada: “Destrói o que está a destruir-te”. (...) O período em redor de 1968 assistiu, por outro lado, a mudanças extremamente produtivas nas artes – foi um tempo em que fundamentalmente se desafiou a noção de arte que informara o período do pós-guerra. Pôs-se em causa o estatuto da obra de arte enquanto objecto destinado a tornar-se uma mercadoria, o estatuto do artista como fonte e proprietário da produção artística, o estatuto do museu, da galeria e da crítica de arte como instituições que legitimavam e comercializavam o trabalho dos artistas. Contestou-se o facto de a obra de arte se basear na representação. Foi cerca de 1968 que se inventou um fenómeno ao qual se deu o nome de “arte contemporânea”. Durante um breve período da história pareceu que as forças políticas e culturais se tinham unido eficazmente para tornar realidade a ambição utópica de dar condições de vida verdadeiramente humanas a todos. Numa referência às vanguardas que, no início do século XX, tinham concentrado as suas expectativas políticas na Revolução de Outubro, os movimentos artísticos surgidos cerca de 1968 foram designados neo-vanguardas» — Loock, Ulrich, «A Obra de Arte sob Fogo: Inovações Artísticas 1965-1975», in Loock, Ulrich (ed.), *A Obra de Arte sob Fogo: Inovações Artísticas 1965-1975*, trad. Maria Ramos, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves e Joana Caspurro, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 01, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2004, pp. 6, 7.

Se, por um lado, a morte da vanguarda histórica foi decretada no momento em que foi parar às galerias de um museu, não tendo conseguido escapar a essa tal câmara funerária na raiz do seu medo patológico em relação ao museu (mausoléu), por outro, essa constatação histórica do seu eventual fracasso também mostrou como no mundo moderno nada escapa à lógica da musealização.⁷⁵ Porém, esta capitulação da vanguarda deixou marcas positivas na instituição museológica. Nas palavras de Andreas Huyssen, desde «finais dos anos 1950 que a morte da vanguarda no museu se tornou um tropo repetidamente citado. Muitos vêem-na como a vitória final do museu nesta batalha cultural e, nessa perspectiva, os inúmeros museus de arte contemporânea, todos eles projectos do período do pós-guerra, só vêm reforçar essa ideia. Mas as vitórias deixam as suas marcas tanto no vencedor como no vencido e talvez seja útil investigar em que medida a musealização do projecto vanguardista da travessia da fronteira entre a arte e a vida ajudou de facto a derrubar as paredes do museu, a democratizar a instituição, pelo menos em termos de acessibilidade, e a promover a recente transformação do museu de fortaleza para meia de dúzia de eleitos a meio de comunicação de massas, de cofre onde são guardados objectos glorificados a cenário de eventos encenados para um público cada vez mais vasto».⁷⁶ De facto, uma ironia no destino da vanguarda histórica com profundas consequências no desenrolar da arte desde então, particularmente na superação dessa velha dicotomia com o museu, como também na probabilidade de ter sido muito influente na evolução dos próprios museus, especialmente de arte contemporânea.

Não se tratando de uma verdadeira reconciliação com o museu, cabe dizer, antes a rendição ou o baixar a guarda do projecto utópico da arte empenhado na criação de uma sociedade porvir, nesse momento cristalizado nas galerias do museu como memória e objecto de um balanço histórico, os artistas de neovanguarda apesar de terem essa herança para dialogarem não experienciaram uma transformação institucional em curso como a vanguarda ainda pôde viver nos primeiros anos da revolução bolchevique, sensivelmente até 1924, em que vanguarda artística e

⁷⁵ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 165.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 166.

vanguarda política coincidiram activamente no processo histórico no mundo. Sabe-se como o aspecto institucional da arte foi capital na vanguarda do séc. XX e o peso que esse aspecto teve na formação da teoria da vanguarda do professor de Literatura Comparada alemão Peter Bürger (1936-2017), para quem a instituição da arte é uma estrutura onde a obra de arte é gerada e recebida, simultaneamente. Em Bürger, «a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas»,⁷⁷ negando a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na práxis vital, pois a arte de neovangurada é uma arte autónoma no pleno sentido da palavra. Com efeito, os esforços de superação da arte transformaram-se em actos artísticos, adoptando o carácter da obra de arte independentemente da vontade dos seus produtores.⁷⁸ Sobre esta matéria, FJP não podia ser mais peremptório quando explica o seu cepticismo relativamente às teses deste proeminente autor. «Nunca acreditei nos argumentos de Peter Bürger, ao defender a máxima marxista de que a história sempre se repete: primeiro como tragédia e depois como farsa, para os aplicar ao aparecimento da designada neo-vanguarda. Revejo-me nesse olhar retrospectivo que é possibilitado a partir da recodificação dos factos depois de ultrapassado o trauma, como nos explica Hal Foster no seu importante livro “The return of the real” (*sic*)».⁷⁹ Vejam-se nestas palavras esclarecidas de FJP duas ideias fundamentais. A possibilidade de um devir dialéctico de outra ordem que reconhece a necessidade de uma relação vital com o passado na emergência do não-ser da arte. Aqui, o museu ocupa um papel essencial na construção da memória, inclusive a memória colectiva, ajudando a fomentar a dialéctica do impulso inovador, onde traduz sempre «a tensão entre a necessidade de esquecer e a vontade de recordar»,⁸⁰ isto é, o próprio mecanismo da memória de uma sociedade. Além disso, acima de tudo, FJP identifica o busílis da questão por detrás da revisão crítica que as ideias de Bürger sobre a neovanguarda acabaram por sofrer. Uma revisão crítica que, em teoria, ajuda a acomodar a reconciliação histórica da arte de neovanguarda com o museu, nesta dissertação

⁷⁷ Bürger, Peter, *Teoria da Vanguarda* (1974), trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993, p. 105.

⁷⁸ Ver Loc. Cit.

⁷⁹ Entrevista FJP, pp. 99, 100.

⁸⁰ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 165.

exemplificada pelas palavras do artista escocês David Batchelor, mestre em Estudos Culturais. Este autor diz que a «repetição pode ser também recuperação, renovação e reavaliação: os meios através dos quais o original actua são melhor entendidos e o seu propósito crítico é mantido. No canto dos vencidos: *Theory of the avantgarde (sic)* de Peter Bürger, onde se defende que repetição é decadência. Para Bürger, a repetição no período pós-guerra de dispositivos vanguardistas anteriores (...) mais não faz do que “institucionalizar a vanguarda como arte e desse modo negar-lhe intenções genuinamente vanguardistas” (...). E no canto dos favoritos: Buchloh, Krauss e Foster, da revista *October*, que, em conjunto, ao longo de um período de mais de dez anos, se propuseram contrariar essa versão “evolucionária” de acontecimentos vanguardistas, recuperar o valor crítico das “neovanguardas” dos anos cinquenta, sessenta e posteriores, e fazê-lo em larga medida através da desconstrução sistemática de registos convencionais de “originalidade” e “repetição”. Para Benjamin Buchloh e Hal Foster em particular, a reavaliação da repetição passa pela substituição da perspectiva “historicista” de Bürger por uma versão derivada da psicanálise. Aqui a repetição pode ser entendida como a recodificação de um trauma anterior, reprimido; e, fundamentalmente, só através do processo da sua repetição o trauma pode ser inteiramente analisado e compreendido. Daí que, em vez de diminuir ou degradar, a repetição se torne a chave da compreensão».⁸¹ Sendo assim, Batchelor é levado a concluir esta linha de raciocínio com as palavras de Foster que, na verdade, são expostas na sua fonte original nos termos de uma hipótese... «rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time? I say “comprehend,” not “complete”: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment. In art as in psychoanalysis, creative critique is *interminable*, and that is a good thing (at least in art)».⁸²

⁸¹ Batchelor, David, «Na cama com a monocromia», in Sardo, Delfim (ed.), *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*, trad. Sofia Gomes, Mariana Sousa Moreira Traduções, Teresa Ramos e Joana Caspurro, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 07, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2006, p. 133.

⁸²Foster, Hal, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA - London, MIT Press, 1996, p. 15.

Por outro lado, Peter Osborne acrescenta uma nova camada de problematização a esta matéria, apesar de não questionar de um modo tão disruptivo a dialéctica da vanguarda histórica e neovanguarda, frequentemente entendida pelos termos de uma dissolução da arte na vida, por oposição à suposta prevalência da autonomia da obra de arte na neovanguarda. No fundo, este autor parece não descolar efectivamente da interpretação de Peter Bürger da institucionalização da arte de neovanguarda negar a sua intenção vanguardista, uma vez que a neovanguarda aceitou o domínio da autonomia da arte removendo a arte do envolvimento directo na vida social, isto é, a práxis vital. Preste-se atenção ao modo como Peter Osborne avalia o processo de assimilação da Crítica Institucional pelas instituições de arte: «The very existence of this critique within the institution — the institution`s acceptance of institutional critique — negates the practical function of that critique, although not its intellectual value. Institutional critique thus strengthens and develops the art institution».⁸³ Apesar disso, Osborne traz consigo um contraditório de Bürger muito esclarecedor da suposta atitude anti-institucional da vanguarda histórica. Para ele, as teses defendidas por Bürger em «Teoria da Vanguarda» de 1974, «leads us astray here, in figuring its early twentieth-century `historical` avant-garde from the institutional standpoint of the neo as its future negation. This may apply to Dada, but Constructivism was effectively (rather than rhetorically) indifferent to art-*institutional* negation, since, in the period immediatly after the Revolution, there were very few actual institutions left to negate. In fact, institutions needed *building*, alongside the application of the principle of construction to the reorganization of everyday life».⁸⁴

Eis as ideias que, nesta dissertação, são fundamentais para realmente entender a posição da neovanguarda no interior do sistema da arte que, por comparação com a vanguarda histórica, de modo geral não recusou o museu, sem por isso abdicar da desterritorialização do museu ou promover uma crítica estrutural à instituição da arte, vista em toda a sua globalidade e de acordo com as ideias que têm sido apresentadas

⁸³ Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 159.

⁸⁴ Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018, p. 56.

neste estudo.⁸⁵ Isto é, o museu mas também a academia, o mercado da arte e a imprensa, cabe dizer, meios de comunicação social..., perante os quais se procuraram meios alternativos de distribuição e divulgação do trabalho dos artistas e onde também se questionou a autoridade da crítica de arte tradicional, conduzindo um número muito significativo de artistas de neovanguarda a assumirem também essa ocupação, enriquecendo significativamente a teoria e crítica da arte.⁸⁶ Enfim, o desapossamento do mito da originalidade artística, assim como um distanciamento crítico da própria autoria, são ainda representativos dessa crítica sistemática da instituição da arte inspirada por um imaginário político profundamente libertário e contestatário. De facto, um exemplo a seguir pelos artistas contemporâneos que preferem não se comprometer politicamente, alimentado uma separação do artista da pessoa quando justamente essa parcialidade deveria ser vivida de forma não alienada, ou seja, integral e unificada no sujeito político.

Um processo de reconciliação da arte com o museu que não esteve isento de confrontos mais litigiosos no contexto institucional da arte norte-americano, como aquele que opôs Hans Haacke e o Museu Guggenheim de Nova Iorque em 1971, suscitada pelo cancelamento à última hora de uma exposição retrospectiva deste

⁸⁵ Ideias que importam ser reforçadas pelas palavras de Douglas Crimp quando reflecte sobre as práticas politizadas da neovanguarda. Segundo Crimp, «esses artistas propuseram-se revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção da arte – as condições que tem sido função do museu disfarçar. (...) adoptaram modos de produção pura e simplesmente incompatíveis com o espaço do museu, que procuram novos públicos, que tentam construir uma praxis (*sic*) social fora das instalações do museu» — Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 152.

⁸⁶ Não sendo propriamente um caso histórico desses artistas/críticos de arte, alguns já identificados ao longo deste trabalho, e apesar da actividade da sua escrita num dado momento ter sido acusada de se tornar artística, Lucy R. Lippard mostra como ajudou a renovar a crítica de arte durante o período da neovanguarda. Diz assim: «By 1967, although I had only been publishing art criticism for a few years, I was very aware of the limitations of the genre. I never like the term critic. Having learned all I knew about art in the studios, I identified with artists and never saw myself as their adversary. Conceptual art, with its transformation of the studio into study, brought art itself closer to my own activities. (...) If art could be anything at all that the artist chose to do, I reasoned, then so could criticism be whatever the writer chose to do. (...) If *Time* and *Newsweek* were more accurate, they'd probably be better art magazines than most of the art magazines. The trouble is they hand out incorrect and oversimplified information. . . . (*sic*) If you respect the art, it becomes more important to transmit the information about it accurately than to judge it» — Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997, p. x e p. 7.

artista, por causa do pedido do director artístico deste museu, Thomas Messer, de excluir duas peças de Haacke da exposição, uma solicitação que foi rejeitada pelo artista e pelo curador, Edward Fry, que recusaram cumprir.⁸⁷ Eis como a arte contemporânea também exige coragem — não há tese de metapolítica do regime estético da arte que suporte o nível de intervenção política que a práxis da arte pode verdadeiramente alcançar em sociedade. Para além deste episódio polémico da história de arte, neste capítulo já foram expostos em *O Museu Médio*, e no capítulo anterior em *É Participativo, Estúpido!*, as actividades de alguns colectivos de artistas organizados politicamente na defesa dos direitos laborais dos artistas que se empenharam numa acção política mais abrangente das principais causas sociais e lutas políticas do seu tempo, travadas na rua com energia e determinação. Tais actividades, inclusive de ordem activista, intensificaram as relações entre arte e política e marcaram historicamente a Crítica Institucional cujo devir na arte contemporânea ajudou a solidificar o seu posicionamento em relação ao museu. Por conseguinte, se é verdade que a arte contemporânea não está disposta a negá-lo, por outro lado também não abdica da necessidade de interpelar o museu.⁸⁸

A partir dos anos oitenta do séc. XX e durante o período de pós-vanguarda consolidado nesta época, assistiu-se a um momento de conciliação positiva da arte com o museu, depois da reconciliação negativa da neovanguarda com a instituição da arte. Com a recuperação de postulados da arte consumada nessa década e sucessiva

⁸⁷ Ver Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 545.

⁸⁸ Para além de outros argumentos que justifiquem no contemporâneo a conciliação de uma arte mais radical com o museu, onde se inscreve a importância do papel da administração nestas instituições e programa curatorial dos directores artísticos, um dos factores mais preponderantes nesse movimento de conciliação reside nas fontes de financiamento das instituições museológicas, ora de origem pública ora privada, mas sobretudo na compreensão do museu enquanto infra-estrutura pública do Estado Social ao abrigo do contrato social. Uma ideia relevante em uma artista socialmente engajada como Janaki Ranpura para quem a posição anti-institucional de um artista ocupa o mesmo espaço de consciência política neoliberal baseado no estado mínimo e num individualismo radical que, apesar de viver em sociedade, deseja obter uma autonomia sem compromisso social na construção da comunidade. Neste sentido, esta artista sustenta que os museus são instituições de utilidade pública que servem para alimentar a cabeça das pessoas — o museu cérebro —, pago pelos contribuintes; nessa medida, devem ser usados como as restantes infra-estruturas e serviços públicos garantidos constitucionalmente pelo Estado, a título de exemplo, estradas, electricidade e água potável. Como se viu, um modelo de sociedade e de política cultural muito fértil no desenvolvimento do New Institutionalism, em sociedades governadas através de políticas sociais-democratas.

recuperação das disciplinas tradicionais da arte, princípios fundamentais na inscrição histórica do pós-modernismo neoconservador, a prática artística também se reencontrou com a série do estúdio, galeria e museu, numa lógica mais comercial da arte, muito influenciada pelo gosto burguês, e sobretudo alinhada com a função económica do museu. Entre os factores mais decisivos da conciliação do pós-modernismo neoconservador com o museu, encontra-se o regresso ao objecto, ou seja, o retorno da pintura e escultura, práticas artísticas por princípio mais ajustadas às paredes e aos plintos do museu, de acordo como a própria tradição museológica, ou seja, o seu território.⁸⁹ Este regresso à ordem não interessa à arte contemporânea, tal como visto no primeiro capítulo, nem à práxis social da arte socialmente engajada mediada pelo museu. Nessa travessia da história, a neovanguarda é o momento fundador da arte contemporânea, sendo que o pós-modernismo pós-estruturalista é que se configura como ligação entre a neovanguarda, isto é, arte contemporânea, e a reafirmação da arte contemporânea na década de noventa do séc. XX até aos dias de hoje.

Parte da reflexão crítica mais pertinente sobre o pós-modernismo neoconservador diz respeito ao lugar da arte. Mais precisamente, o retorno da arte para o espaço comercial da galeria, o confinamento da prática artística ao estúdio do artista e, de modo geral, um compromisso acrítico com as instituições da arte, em que o poder aurático do museu sobre as obras de arte foi restituído de forma deliberada. Reconhecido o papel social da arte e dos seus artistas na práxis vital produzida pela neovanguarda mais empenhada na transformação social e envolvida activamente no processo político tanto na rua como nas comunidades, assim como nos próprios contextos institucionais da arte, mais interessada em desenvolver projectos colectivos e participados que verdadeiramente desconstruíssem o mito individualista e sacralizado

⁸⁹ São disto paradigmáticas as ideias de Douglas Crimp quando considera que, na cultura em geral, «foi esse desenvolvimento que acabou por ser associado ao termo pós-modernismo – o desenvolvimento que repudia as práticas politizadas, materialistas, dos anos 1960 e 1970, “redescobre” linhagens nacionais ou históricas e nos devolve a um contínuo ininterrupto de arte museológica. O ressurgimento da arte que se ajusta confortavelmente ao espaço do museu, tanto físico como discursivo, o regresso à pintura de cavalete e à escultura em bronze fundido, o retorno a uma arquitectura de construtores – é isto que hoje vulgarmente se entende por pós-modernismo» — Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 152.

da autoria, mediante a consagração do pós-modernismo neoconservador, tal neovanguarda viu estes esforços de deslocalização do lugar da arte a serem relocados para as instâncias convencionais do sistema da arte. Inclusive o mercado da arte e o espaço comercial da galeria, depois da tentativa de desmercadorização da obra de arte fomentada pela arte Conceptual. De uma certa maneira, a conciliação do pós-modernismo neoconservador com o museu simboliza um momento regressivo da arte e do movimento de democratização da cultura promovida pela neovanguarda.⁹⁰ Esse destino da arte contudo esteve integrado num movimento mais global da sociedade concretizado pelas reformas políticas dos partidos conservadores norte-americanos e ingleses, justamente na viragem da década de setenta, inspirados pelo paradigma neoliberal da economia e sua reorganização social. É neste âmbito que se reconhece uma tipologia de museu influenciada pelo mantra bigger is better and better is richer, sucessivamente criticada neste estudo, mas que ainda se materializa no contemporâneo em linha com o crescimento exponencial do capitalismo financeiro. Tal como Rosalind E. Krauss identificou, a modificação do padrão económico do museu provocada pelo mercado livre na década de oitenta anulou a noção de museu como guardião do património público, o que significa dizer a subtracção do modelo social de cultura nas instituições museológicas. De alguma forma, a lógica de financeirização da economia da cultura, dos bens culturais e infra-estruturas museológicas, tem-se constituído no mundo actual, onde um museu mais comercial é concebido enquanto

⁹⁰ Momento regressivo da arte e da cultura que não deve subsumir a práxis da arte politizada que foi contemporânea do pós-modernismo neoconservador, para além do já referido pós-modernismo pós-estruturalista. Um período da arte que foi igualmente preenchido pela arte política, precisamente por um conjunto de colectivos de arte, mas também por grupos de activistas, hoje incontornáveis para a história da arte socialmente engajada. Sendo assim, «Rollins, together with Julie and a dozen other people, co-founded Group Material, a youthful collective of 1980s art school graduates hoping to resurrect the withered spirit of the avant-garde then languishing between the exhausted vocabulary of post-minimalism on one-hand, and regressive neo-expressionist painting on the other. Group Material had no doubt about the connection between art and politics (...). Nor was Group Material alone in this pursuit. Paper Tiger television, Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), Political Art Documentation/Distribution (PAD/D), Artists Against Nuclear Destruction (AAND), and the feminist art collective Carnival Knowledge, were more or less contemporaries with Group Material in New York City during the late 1970s and early 1980s, with the Guerilla Girls, and the anti-AIDS activists Gran Fury emerging mid decade. Meanwhile, on the West Coast groups such as SPARC (Social and Public Art Resource Center), the San Francisco Poster Brigade, Urban Rats, and Border Arts Workshop represented a similar wave of collaborative, socially engaged cultural intervention» — Sholette, Gregory, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press, 2017, pp. 48, 49.

grande superfície de lazer e entretenimento das indústrias culturais. Este modelo de consumo cultural massificado do museu, por detrás da reconciliação contemporânea entre massas e musas, como pensa Andreas Huyssen, foi rebatido neste capítulo através das categorias de museu espectáculo e museu ícone, no lugar que ocupam na economia da cultura e turismo cultural das cidades que os transformam em monumentos e visita obrigatória de uma cidade, miniaturizados em souvenirs para todos os gostos, ou ainda, o museu como passagem do fluxo de consumo da vida urbana.⁹¹

O próprio Huyssen alimenta este debate afirmando que a «entrada no *show business* parece irreversível. A arte contemporânea é entregue ao museu como qualquer outro produto e o museu é entregue à cultura pós-moderna, ao mundo do espectáculo».⁹² Por outro lado, esta afluência das massas culturais ao museu pode arrastar consigo o rebatimento da alta e baixa cultura que torna o museu necessariamente mais popular, ou seja, fazer nascer o museu pop na era da cultura de massas que, em plena sociedade de consumo, contradiz o museu enquanto velho guardião da cultura erudita e espaço social mais elitista. Não é fácil manter um equilíbrio satisfatório entre as propostas culturais do museu e a popularidade ou sucesso de bilheteira, entre escala e “qualidade” de um museu. Sobretudo quando não se recorre à encenação e teatralidade museológica das exposições mais espectaculares, geralmente mais rentáveis como activo cultural. Uma realidade do museu interpretada por PG ao explicar que «as programações museológicas, quando procuram expandir o público, fazem-no geralmente à base de um populismo que, na maior parte dos casos, não augura nada de positivo no que diz respeito à mensagem crítica ou ao potencial de mudança cultural da instituição museu».⁹³ De facto, um conflito que se instala potencialmente num museu

⁹¹ Uma matéria corroborada por Huyssen ao notar que «a nova política da cultura recorre ostensivamente aos museus para melhorar a imagem de cidades ou empresas: Berlim e Nova Iorque precisam dessa ajuda tanto quanto a Mobil ou a Exxon (dois dos principais patrocinadores dos grandes êxitos de bilheteira dos anos 1980 nos museus dos Estados Unidos) e nas duas cidades a política museológica tornou-se uma matéria de grande interesse público. O museu é pressionado a servir a indústria do turismo, ao beneficiar as economias urbanas, e até a promover políticas partidárias» — Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 166.

⁹² *Ibid.*, p. 168.

⁹³ Entrevista PG, p. 294.

de arte contemporânea entre a necessidade de democratização do museu, associado à sua maior popularidade, e uma direcção artística cujo programa curatorial seja produtor de uma oferta cultural mais complexa e, por isso, intransitiva nas grandes audiências, colocando dificuldades supostamente ultrapassadas pela mediação dos serviços educativos, como se sabe, prestadores de um serviço público com muita utilidade social. Um conflito que pode efectivamente separar as massas das musas, apesar da reconciliação nela implícita de uma arte mais radical com o museu.

Ainda assim, Andreas Huyssen não deixa de distinguir nos museus uma tarefa relevante e oportuna na sociedade actual, sustentada por uma virtude que ele reconhece na experiência singular da musealização. Uma posição que questiona irremediavelmente a desterritorialização do museu. O ponto de partida deste autor é que a sociedade actual vive uma museomania sem precedentes na história da cultura que se reflecte numa grande popularidade do museu, motivada pelo desejo de exposições e eventos culturais, transversal a todas as classes sociais e grupos culturais. Aqui reside a questão de saber como esse fascínio contemporâneo pelo museu pode ser usado sem ceder incondicionalmente ao entretenimento instantâneo e ao êxito de bilheteira. De qualquer modo, diz ainda que a popularidade das exposições, inclusive de arte contemporânea, deve ser explicada e não desvalorizada.⁹⁴ Não obstante, Andreas Huyssen reconhece no museu um veículo essencial para sair da amnésia e, desse modo, identifica um problema paradoxal da sociedade contemporânea. Cabe dizer que Huyssen já referia em 1995 que, apesar de um acesso à informação sem precedentes na história da humanidade, não se tem assistido a um processo de emancipação proporcional do sujeito crítico, auto-consciente da sua liberdade, à imagem da filosofia Iluminista. Uma passagem da informação ao conhecimento — à razão e à crítica — hoje em dia bastante viciada pelo algoritmo na era da pós-verdade, e onde o dispositivo digital tem mostrado todos os dias, também devido a essa razão, como o médium é a mensagem, no sentido McLuhaniano dos termos. Por isso mesmo, Huyssen considera poder dizer-se que «o olhar museológico reclama um sentido de assincronicidade e de

⁹⁴ Ver Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 168.

passado. Numa experiência de reencantamento transitório que, sendo um ritual, pode ser repetida, esse olhar para coisas museológicas também resiste à progressiva desmaterialização do mundo conduzida pela televisão e pela realidade virtual dos computadores. A contemplação do objecto museológico pode proporcionar o sentido da sua materialidade opaca e impenetrável, bem como o de um espaço anamnésico no interior do qual a transitoriedade e a diferencialidade das culturas humanas pode ser apreendida. Por meio da actividade da memória, impulsionada e alimentada pelo museu contemporâneo no seu sentido mais lato e mais amorfo, o olhar museológico expande o espaço cada vez menor do presente (real) numa cultura de amnésia, obsolescência e fluxos cada vez maiores de informação intemporal e sincrónica, o hiper-espço da futura era das auto-estradas da informação». ⁹⁵

Não é justo confundir por si mesmo um museu de arte contemporânea de grande escala, cheio de popularidade, com as categorias do museu espectáculo e museu ícone. Uma coisa não conduz necessariamente à outra. Acima de tudo, é o museu cérebro que define o carácter de um museu e que ajuda a compreendê-lo do ponto de vista museológico. O problema também não reside na natureza institucional do museu, pois cada instituição museológica será sempre o que dessa instituição se queira fazer. Neste caso, as políticas no sector da cultura e da educação de um país influenciam directamente a realidade do museu, especialmente se for público. No contemporâneo, um bom exemplo para mostrar que está errado decalcar a categoria de um museu a partir da sua escala é a declaração de Manuel Borja-Villel proferida em 2016 enquanto director de um dos maiores museus de arte moderna e contemporânea do mundo, o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid. Apesar de dirigir uma instituição com orçamentos ainda hoje invejáveis para os museus de arte contemporânea portugueses mais prestigiados, com exposições visitadas por 790.000 pessoas, esta condição do museu não impediu o director de defender um projecto museológico que conseguisse demonstrar que uma outra economia da arte é possível. Neste sentido, a realidade contemporânea de uma práxis vital da arte conciliada com a instituição

⁹⁵ Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 174.

museológica, quer dizer, a arte socialmente engajada no museu médium, mesmo se realizada fora do museu espectáculo e do museu ícone, não deixa de reafirmar um movimento actual de resistência à concepção neoliberal e mercantil da cultura no panorama institucional da arte, uma vez que reinventa o contrato social e serviço público do museu, incluindo as formas de activismo político da arte. Um dos aspectos mais focados no processo de colaboração e participação do dito espectador consiste na emancipação individual e colectiva das pessoas agentes dessa experiência, envolvidos numa situação que costuma reinventar o quotidiano. O contexto de atuação desta práxis vital tem sido analisado, criticado e classificado ao longo deste estudo. Sendo assim, importa destacar a problematização de Claire Bishop que, em 2012, reflectiu sobre a arte de participação na sociedade do espectáculo, no texto «Participation and Spectacle: Where Are We Now?», transparecendo a necessidade de se fazer um ponto de situação: «By using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and also at remove from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels — to participants and to spectators — the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing, and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the second level requires a mediating third term — an object, image, story, film, even a spectacle — that permits this experience to have a purchase on the public imaginary. Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context».⁹⁶

Uma vez reflectido criticamente sobre a conciliação da radicalidade da arte de vanguarda com o museu, onde se compreende a arte socialmente engajada no contemporâneo, importa analisar algumas questões suscitadas pela ideia de contexto na temática deste estudo. A realidade da prática crítica no contexto institucional do museu, normalmente nos museus de arte contemporânea, depende do poder de decisão da curadoria e projecto museológico da direcção artística desses museus. Os

⁹⁶ Bishop, Claire, «Participation and Spectacle: Where Are We Now», in Thompson, Nato (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011* (2012), Cambridge MA, MIT Press, 2017, p. 45.

artistas sozinhos não conseguem transformar o museu num produtor de prática social. Em contextos independentes e alternativos aos circuitos institucionais, regularmente geridos pelos próprios artistas, têm a autonomia de decisão independentemente da prática curatorial na sociedade contemporânea, ao contrário do museu onde são convidados para trabalhar num contexto específico. Esta dissertação não tem esquecido o elemento da curadoria no desenvolvimento do tema. Não obstante, o campo da curadoria não é o ponto de partida deste estudo, nem materializa uma área privilegiada mediante a qual se reflecte sobre a prática social no museu de arte contemporânea, apesar de interessar-se pelo trabalho da curadoria no contexto institucional desses projectos.

Para o museu abraçar a práxis vital pode-se dizer que é necessário uma curadoria socialmente engajada com um projecto de arte política progressista que, no interior dessas instituições, seja capaz de construir o museu activismo. Sobre esta matéria, PG além de compreender que a arte para ser verdadeiramente comunitária tem que se instalar na pólis, uma noção através da qual expõe o conceito de política, ao dizer que: «Política vem de “polis” (*sic*), de uma ideia de participação na ágora e no espaço público da cidade, e intervir na cidade é necessariamente produzir uma declaração política, mesmo se em sentido reaccionário»;⁹⁷ PG mostra o seu posicionamento como curador em relação à arte política, inclusive no seu aspecto activista. Depois de rever alguns dos tópicos essenciais sobre a dialéctica da arte e política, respectivamente a tensão que identifica entre a arte pela arte e a utilidade social da arte, PG continua a desenvolver este tema a partir da relação entre arte e realidade, explicando o seguinte: «Assim, quando os conflitos sociais se agravam, como por exemplo aconteceu em torno da 1ª Guerra Mundial ou acontece agora em torno das fragilidades da democracia, mas também no âmbito de uma emergência ecológica cada vez mais inegável, é difícil não ver o campo artístico, como um todo, virar-se para o activismo. E isso foi, de facto, o que aconteceu nos últimos anos, inclusive na esfera institucional onde me movi – ou seja, a emergência deste activismo teve também uma expressão evidente na arena dos museus e da sua programação».⁹⁸ A abordagem desta problemática do ponto de vista da

⁹⁷ Entrevista PG, p. 297.

⁹⁸ Entrevista PG, p. 292.

curadoria podia incluir outras leituras e posições críticas sobre uma curadoria activista e empenhada na transformação social e política da sociedade contemporânea, pois os curadores, de um certo modo, também moldam a arte e a ajudam a defini-la juntamente com os artistas. Neste domínio, destaca-se a compilação em livro dos manifestos redigidos por aproximadamente vinte curadores e directores artísticos de museus produzidos a partir do repto lançado pelo professor, curador, crítico e editor norte-americano Steven Henry Madoff, no âmbito da cimeira «Curatorial Activism and the Politics of Shock», na cidade de Nova Iorque, em 2017, durante a primeira administração do presidente Donald Trump. O próprio Madoff oferece argumentos pertinentes sobre uma curadoria activista, justamente a seguir a uma reflexão em que destaca a energia dos actos de resistência política de ordem activista, isto é, a força de um protesto e luta política dirigida contra os adversários de uma causa específica. Este autor também não se encontra alheado da importância que a duplicidade do espectador/participante ocupa no processo de envolver as pessoas colectivamente na experiência política da arte contemporânea. Neste sentido, Madoff advoga que: «The work we do as artists, curators, directors of institutions, critics, and writers in the name of activism offers a particular kind of shapeliness to the world, and we activate these configurations most often within what curatorial sites are traditionally: spaces of heightened attention for public assembly in which institutional power is embedded».⁹⁹ Do ponto de vista anti-institucional, esta posição de Madoff seria facilmente interpretada à imagem de um lutador de Judo que, por princípio, devolve a energia cinética do seu adversário para o derrubar. Porém, essa posição não parece ser defendida por este autor que se encontra nos antípodas de uma curadoria conservadora, em linha com o *status quo*. Tem-se mostrado como é possível trabalhar um imaginário político da arte de dentro para fora das instituições da arte através de uma atitude que, embora não se revendo na marginalidade do anti-sistema, está disponível para pôr em prática um contra-sistema no contexto do museu. A proposta de Steven Henry Madoff de uma curadoria activista no espaço institucional da arte inscreve-se nesta última prática, de acordo com a sua forma de entender a institucionalidade do museu, a título de exemplo, de um lugar

⁹⁹ Madoff, Steven Henry, «The Space of Activism», in Madoff, Steven Henry (ed.), *What about Activism?*, Berlim, Sternberg Press, 2019, p. 180.

tradicional na prática da curadoria como força potencial da curadoria activista em face do seu próprio poder institucional. Um poder institucional contra-hegemónico como se depreende da definição do espaço de activismo explicada no mesmo autor — «not fighting to form another inside, another oubliette, another center of dominance that will exclude and punish others in turn».¹⁰⁰

Por outro lado, o museu activismo formado por aquilo que se designou anteriormente por curadoria socialmente engajada, encontra nas palavras dos investigadores séniores ingleses, Robert R. Janes e Richard Sandell, contributos significativos acerca da emergência de uma curadoria activista no mundo contemporâneo. Para estes autores, mesmo existindo notáveis excepções, «the museum community is not responding to the world, be it climate change, species extinction, or social justice issues such as poverty and homelessness. Instead, there is a continuing preoccupation with attracting bigger audiences, along with a growing fascination with digital technology. Museums have their own distractions and internal agendas that preclude or discourage responding to the world».¹⁰¹ Neste caso, salienta-se, por último, a presença de uma autocrítica relativa à própria museologia, assumindo algumas contingências, típicas do museu espectáculo e do museu ícone, que têm impedido uma maior disseminação do museu activismo na rede actual de museus.

Com o intuito de aprofundar o contexto institucional da arte socialmente engajada no museu é necessário analisar o espaço da galeria do cubo branco, segundo o seu aspecto formal, fenomenológico e ideológico. O cubo branco é uma herança da arquitectura moderna no espaço de exposição da arte contemporânea. Nessa medida, é um espaço que resulta directamente do programa funcionalista moderno e o seu projecto de integração da máquina no quotidiano da vida moderna. Sobre esta matéria tem interesse rever as observações de um dos arquitectos pioneiros do Estilo Internacional, o alemão Walter Gropius (1883-1969), que reagia, em 1954, às críticas supostamente dirigidas ao excesso de racionalismo do movimento moderno, do

¹⁰⁰ Madoff, Steven Henry, «The Space of Activism», in Madoff, Steven Henry (ed.), *What about Activism?*, Berlim, Sternberg Press, 2019, p. 184.

¹⁰¹ Janes, Robert R. e Sandell, Richard, «Posterity has arrived: The necessary emergence of museum activism», in Janes, Robert R. e Sandell, Richard (eds), *Museum Activism*, Oxon - New York, Routledge, 2019, p. 18.

seguinte modo: «Dizem que “A ênfase moderna está na própria vida, não na máquina”, e que o lema de Le Corbusier, “A casa é uma máquina habitacional”, está ultrapassado. Ao mesmo tempo projecta-se um retrato dos pioneiros do movimento moderno que os mostra como partidários de princípios rígidos e mecânicos, que enaltecem a máquina e são totalmente indiferentes a valores humanos mais sutis. Como eu próprio pertenço ao rol desses monstros, surpreendo-me *a posteriori* como foi que pudemos existir em bases tão medíocres. Na realidade, o problema da humanização da máquina e a procura de uma nova forma de vida estava naturalmente em primeiro plano na nossa discussão».¹⁰² Sob a ordem do modernismo e o seu culto da forma pura, sem ornamentos e mecanizada, à imagem da realidade industrial, o aspecto formal do cubo branco é compreendido pela máxima do *less is more*, traduzindo em parte os três medos do modernismo, a saber: manufactura, teatralidade e decoração. Neste sentido, a formalidade do cubo branco resulta da produção mecânica serial e racionalizada, ao invés do processo de manufactura, traduzindo a forma-função moderna na sua origem despojada da superficialidade decorativa, totalmente adaptada aos meios de produção mecânica modernos. Porém, o aspecto formal do cubo branco está correlacionado com o aspecto fenomenológico e ideológico deste espaço que, segundo Peter Osborne, continua a ser nos dias de hoje uma convenção principal da arte contemporânea.¹⁰³ A maioria dos museus de arte contemporânea dispõem de galerias de exposição de cubo branco, mesmo quando a arquitectura do museu não é modernista, havendo excepções à norma como no caso do Palais Tokyo, em Paris, já visto no museu laboratório, justamente para contrariar a clausura funcionalista do cubo branco.¹⁰⁴

Mas não só, visto que o cubo branco, na qualidade de uma convenção, simboliza a ordem social da arte, habitualmente transgredida tanto por artistas como por projectos curatoriais que procuram um espaço de cultura heterodoxa, alternativa, fora do cubo branco. Uma estratégia de evasão que questiona simultaneamente a fenomenologia e

¹⁰² Gropius, Walter, *Bauhaus: Novarquitectura* (1955), trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien, 4ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1994, p.135.

¹⁰³ Ver Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013, p. 161.

¹⁰⁴ Ver Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 93.

a ideologia do cubo branco, afirmando habitualmente uma impureza cuja intenção é sobrepor-se radicalmente à candura de um espaço associado irremediavelmente ao idealismo da luz etérea e total. Muitas vezes operando no interior do cubo branco, esses gestos transgressores do enquadramento desse espaço, por definição institucional, põem em causa os imperativos estéticos, socioculturais e políticos nele prescritos. Por conseguinte, o dispositivo do cubo branco encerra uma função normativa na sociedade como o museu e também produz uma ordem simbólica. Esta normatividade da arte resulta do poder específico de legitimação do cubo branco que também separa as coisas do mundo, no contexto de um espaço de neutralidade que isola o espectador num recinto supostamente esterilizado, eliminando a vida exterior e a passagem do tempo, que se constitui como uma fenomenologia no espectador. Enquanto espaço de neutralidade e atemporalidade da arte, o cubo branco é uma arena ideal da arte, onde o contexto se torna conteúdo, desempenhando um papel muito influente na autonomia institucional da arte.

O artista, professor e crítico de arte irlandês/norte-americano Brian O` Doherty (1928-2022), autor do livro de referência sobre esta matéria «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space», publicado na forma repartida de artigos na revista *Artforum*, em 1976, e em livro, em 1986, analisa o cubo branco segundo o mote do espaço da galeria, o olho e o espectador, contexto como conteúdo e, por último, a galeria como intervenção. Neste livro, é possível interpretar a crítica dos aspectos formais, fenomenológicos e ideológicos do cubo branco, elencados neste estudo, mediante alguns argumentos que se impõe agora acrescentar. Para O` Doherty, o cubo branco é a única grande convenção pela qual se divulga a arte e é «geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco».¹⁰⁵ Na medida de uma convenção cultural da arte, o poder de legitimação do cubo branco, o dom de constituir como arte tudo aquilo que nele é

¹⁰⁵ O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 91.

exposto, nas palavras de Brian O` Doherty conhece o princípio fundamental do contexto ser conteúdo, porque a arte «passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente».¹⁰⁶ Um processo de reificação do objecto de arte que o autor questiona, no limite, se um artista por aceitar este espaço ideológico da arte não estará necessariamente a submeter-se à ordem social?¹⁰⁷ Não obstante, o aspecto fenomenológico do cubo branco também participa num processo que, afinal, configura uma sacralização da arte através da abstracção de um espaço com tendência para o ritual, cabe dizer, para a recuperação da aura da obra arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

Numa lógica da qual este estudo se tem demarcado, uma vez que não há ideologia do cubo branco suficientemente capaz de anular a autonomia institucional da arte na sociedade moderna (secular), o professor, crítico de arte e escritor norte-americano Thomas McEvilley (1939-2013), autor da introdução do livro de O` Doherty, explica a topologia do cubo branco à imagem do recinto sagrado da igreja, onde «não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor».¹⁰⁸ Como o museu não vai deixar de ser um lugar de contemplação, por muitas profanações que possa sofrer, nas galerias do museu também se pratica o silêncio como etiqueta social acompanhada pelo corpo solene, como já observado neste capítulo. Também aqui se encontra um modo acessível de quebrar algumas barreiras do espaço museológico herdado do museu mausoléu, muito menos frequentes na realidade dos museus contemporâneos, onde tanto as propotas dessacralizadoras dos artistas como as actividades dos serviços educativos se apropriam do chão com naturalidade, fazendo do museu um espaço mais informal e próximo da vida real. Segundo McEvilley, «o sentido definitivo do cubo branco é essa ambição transcendental que elimina a vida, disfarça-se e transforma-se com fins sociais específicos»¹⁰⁹ e os argumentos de Brian O` Doherty «são uma defesa da vida concreta no mundo contra a sala de operação esterilizada do

¹⁰⁶ O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 102.

¹⁰⁷ Ver *Ibid.*, 92.

¹⁰⁸ McEvilley, Thomas, «Introdução», in O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. xix.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. xxii.

cubo branco – uma defesa do passar do tempo e da mudança contra o mito da eternidade e da transcendência da forma pura».¹¹⁰ A arquitectura do cubo branco e a sua metafísica, aqui vista no sentido transcendente deste termo, dada a conotação religiosa do cubo branco em Thomas McEvilley, para quem a «natureza essencialmente religiosa do cubo branco expressa-se com um vigor demasiado naquilo que ela provoca na natureza humana de quem entre nele e aceite suas premissas»¹¹¹, condicionam a percepção do espectador, visto como uma entidade que, no interior do cubo branco, ganha a sua própria autonomia, separada da individualidade humana de cada espectador. De acordo com McEvilley, não se pode dizer que se trate de uma desumanização do espectador, apenas uma hipoteca temporária da singularidade da pessoa do espectador que aceita uma vida e um eu diminuídos. O conceito de espectador produzido pelo cubo branco é, por conseguinte, o de um espectador inconsistente que em conjunto com o olho despojado do corpo do espectador, órgão entendido como aparelho da percepção exclusivamente óptico e visual, cabe dizer, não como síntese de todos os sentidos, representa uma faculdade dedicada somente aos meios visuais formais. Através da suposta neutralidade da arquitectura do cubo branco, a experiência perceptiva do observador intensifica-se na sua actividade isolada e autónoma.¹¹² Logo, é possível afirmar que o espectador inconsistente começa a ser trabalhado pelo olho fora do corpo, mediante uma experiência fenomenológica moldada pelo ambiente do cubo branco que, numa síntese, fabrica uma função perceptiva específica e redutora, com consequências na consciência e reacção emocional do observador. Para McEvilley, a eternidade artificial proporcionada pelo cubo branco «promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais – o Olho é o *Olho da Alma* –, devemos ser vistos como incansáveis e estar acima das contingências do acaso e da mudança».¹¹³

Talvez uma das intervenções mais radicais no recinto ideal do cubo branco e do museu, no sentido de profanizar tanto um como outro, foi provocado pela artista

¹¹⁰ McEvilley, Thomas, «Introdução», in O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. xxii.

¹¹¹ *Ibid.*, p. xix.

¹¹² Ver *Loc. cit.*

¹¹³ *Loc. cit.*

germano-norte-americana de neovanguarda Maria Nordman que, justamente sob a máxima da arte Conceptual, *more with less*, anulou toda a fonte de luz artificial da sua exposição no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, em 2007, indo ao encontro do seu interesse como artista pela fenomenologia da percepção. Na verdade, a intervenção desta artista manifestou no interior do cubo branco, todo o museu no caso desta instituição, o devir da natureza e da sua condição de mudança permanente, indicando desse modo a contigência da vida através da passagem do tempo. Para ser vista somente à luz do sol, nesta exposição a efemeridade inerente à condição mortal e irreversível de tudo o que está vivo, pode ser interpretada como uma forma de dessacralizar o museu e o cubo branco, uma vez que se afasta da suposta atemporalidade associada à metafísica do cubo branco; assim como, por causa do sol, se estabelece uma ligação radical com o mundo exterior ao museu, recusando o isolamento e a separação das coisas do mundo, responsável pela condição aurática do cubo branco e do museu.

Neste estudo, o plano da imanência é um atributo inegociável que não deve ser confundido com a leitura do cubo branco de Thomas McEvilley. Com efeito, a ideologia do cubo branco, o seu aspecto ideológico, reside fundamentalmente em questões de ordem materialista que remetem mais para a teoria da invisibilidade do espaço institucional de Daniel Buren. Como se viu, este artista no âmbito da Crítica Institucional classifica a função do museu mediante um triplo papel: estético, económico e místico. Aqui, o papel místico do museu significa dizer que a autonomia institucional da arte na figura do museu tem o poder de legitimação suficiente, cabe dizer, como se fosse o toque de Midas, para promover instantaneamente tudo o que expõe ao estatuto de arte. Por outro lado, o aspecto ideológico desse lugar da arte preende-se com a aparente neutralidade de um espaço que, na realidade, se comporta como uma moldura — um enquadramento — do contexto social da arte, isto é, de factores de ordem económica, política e cultural. Esta conjuntura influencia a experiência da arte na sua totalidade, passando pela produção, distribuição/apresentação e recepção, acabando por desconstruir, por um lado, o mito da neutralidade do espaço expositivo, muito potenciado pelo cubo branco, por outro, a premissa de uma visualidade pura obtida na experiência fenomenológica específica desse espaço da arte. Portanto, em tom de

conclusão, o contexto como conteúdo, ou seja, indissociável do autor, da obra e do espectador, na medida em que o contexto é visto como dispositivo espacial mas também crítico da obra de arte, inclusive como espaço de prática social na arte socialmente engajada.

Os dois modelos dominantes da teoria e crítica da arte desde a Segunda Guerra Mundial são constituídos pela problemática medial e pela problemática institucional da arte.¹¹⁴ Estes conteúdos têm sido desenvolvidos nesta dissertação, cabendo agora revisitar a problemática medial no seguimento da reflexão em torno da questão do contexto no fenómeno da arte. Como se viu, essas duas problemáticas estão estruturalmente juntas, como por efeito de osmose, na prática da Crítica Institucional. Também houve a necessidade de esclarecer com mais rigor o conceito de campo expandido, cunhado por Rosalind E. Krauss, no âmbito do trabalho desta autora dedicado à renovação da escultura no séc. XX. Uma vez que se ouve habitualmente a expressão de campo expandido no sistema da arte, existe a percepção de um sentido menos preciso deste conceito no contemporâneo, não raras as vezes comunicado no seu sentido mais lato. Quer dizer, como forma de comunicar, no geral, um novo imaginário da arte formado pela renovação medial na neovanguarda, onde se incluem os processos interdisciplinares na origem de uma categoria de médium mista e híbrida que implodiu com a separação e autonomia dos géneros da arte, de acordo com a especificidade medial (modernista). Por conseguinte, tem-se usado nesta dissertação a noção alternativa de campo alargado da arte, no sentido de conseguir fixar a semântica do campo expandido onde ela porventura pode ser mais pertinente no conhecimento da arte.

A exposição por parte da Crítica Institucional das condições económicas, políticas e culturais da arte através da sua noção de frame, ajuda a compreender o campo expandido da arte, a partir do momento em que a prática do site-specific, engendrada no programa do Minimalismo, se abre radicalmente ao contexto social da arte; de facto

¹¹⁴ Ver Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain e Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 679.

já inscrito nos meios de produção do Minimalismo, porém ainda ao serviço de uma visão de contexto exclusivamente formal e fenomenológica do objecto específico. Será nessas linhas que se inscreve a paráfrase que deu título ao ensaio da curadora e professora de história de arte sul-coreana Miwon Kwon, «One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity», uma vez que se lê lugar onde se lia coisa numa frase cujo sentido é reenviado para o espaço crítico do Minimalismo. De facto, one thing after another e the thing as a whole são princípios fundamentais na prática da arte minimalista. Esta última diz respeito ao interesse do Minimalismo em neutralizar a composição espacial da forma, isto é, anular as distinções hierárquicas da relação das partes e do todo, típico da psicologia da visão da Gestalt. Interessou erradicar o ilusionismo dessas relações composicionais mediante uma forma unitária e homogénea que fosse percebida de uma só vez como um todo e não parte por parte. Por detrás desta ideia encontra-se o objecto industrial, em particular o ready-made duchampiano que foi considerado nas análises de Donald Judd. Por outro lado, one thing after another diz respeito ao carácter serial do Minimalismo que incorporou a produção em massa da realidade industrial na sua prática artística, por detrás da famosa inexpressividade desta vanguarda, substituindo a manufactura pela máquinaquimáquina no processo de criação artística. Indo ao encontro da sociedade do consumo e da cultura de massas, o Minimalismo, neste aspecto, remete para a banalidade do seu antecessor mais imediato, a Pop arte, não tivesse o Minimalismo dito não há transcendência. Alterar a ideia de coisa pela ideia de lugar significa substituir a objectualidade do Minimalismo por outro paradigma que, contudo, na prática artística se mantém indissociável do contexto, tal como no Minimalismo. Mais concretamente, compreender o conceito de local/sítio específico enquanto contexto social onde — igualmente no espaço e tempo real — se intervém socialmente e politicamente através da arte.

De acordo com o que foi dito neste capítulo, a arte socialmente engajada realizada dentro ou fora das galerias do museu, isto é, dentro do cubo branco ou instalada na pólis, concebe uma arte *in-situ* mediada pelo museu enquanto dispositivo da prática artística, no qual coincidem o espaço e o tempo de produção e recepção da obra de arte, desmaterializando o estúdio e abdicando da galeria. Resta ainda prestar atenção à temática do contexto sob a óptica do estúdio, depois da análise desenvolvida sobre o

recinto da galeria de cubo branco no museu. A desmaterialização do objecto artístico não somente desmaterializou o objecto de arte como também o estúdio e excepcionalmente a galeria comercial, como no galerista norte-americano Seth Siegelaub (1941-2013). Esta conjuntura não só provocou uma mudança de paradigma nos domínios da autoria, obra de arte e espectador, como ainda se repercutiu na necessidade de repensar o estúdio, pondo em causa, no limite, a tripla instância do estúdio, galeria e museu, questionando o sistema da arte na qual se apresenta.

Uma das razões que justifica a arte na era post-studio defende que o estúdio se tornou desadequado às novas exigências impostas pela renovação medial da arte a partir do século vinte. Deixou de ser necessário um espaço de produção separado da obra, na medida de uma deslocação fundamental que arrastou o local de produção para o local de apresentação e exposição da obra. Quer dizer que os artistas optaram pelo trabalho *in-situ*, uma conjuntura relacionada com a prática do site-specific minimalista. Entre estes, as obras de Robert Smithson (1938-1973), Marcel Broodthaers e Daniel Buren encontram-se entre os melhores exemplos de renovação do contexto de produção da obra mediante o campo expandido da arte, esvaziando o lugar do estúdio como instância do mundo da arte. No quadro de transformação da produção, distribuição/apresentação e recepção da arte, os domínios do estúdio, galeria e museu, presentes na instituição da arte pelo menos desde do século dezanove, sofreram as consequências intrínsecas às implicações que a realidade de um earthwork, a título de exemplo, criou nestes três domínios em simultâneo. Pois a prática artística de um earthwork fundiu o estúdio, a galeria e o museu numa mesma unidade, mais precisamente, no espaço da natureza longe da urbanidade.¹¹⁵ Sob outro ângulo, o estúdio esteve associado ao regime estético da arte que Bruce Nauman ultrapassou por reconhecer a importância no processo e na fisicalidade na prática artística, dissolvendo a arte na vida, tal como na arte como acção que protagonizou no interior do seu próprio estúdio, nomeadamente em «Slow Angle Walk (Beckett Walk)» de 1968. Enquanto desmaterialização do objecto de arte, o trabalho de Nauman não coincidiu com o

¹¹⁵ O que adicionou no espectador a experiência de se deslocar até novos locais não convencionais, fora do cubo branco, atípicos e incomuns na exposição da arte. Algumas obras criadas em lugares verdadeiramente remotos inauguraram no espectador da arte do séc. XX o contacto com a natureza enquanto médium da obra de arte, como ainda uma experiência da arte num contexto não institucionalizado, porém institucionável como espaço da arte na natureza.

projecto «Merzbau» de Kurt Schwitters (1887-1948), apesar de partilhar com Schwitters o imaginário de um estúdio recinto de galeria, onde a galeria comercial, em teoria, perde a sua finalidade. Ou seja, apesar da obra de Nauman ser mediada pelo documento noutra espaço expositivo, ao invés de Merzbau onde o espectador submerge na instalação trabalhada *in-situ* nos estúdios de Schwitters, o estúdio abandonou a condição de ser somente um espaço de produção para ser de produção e simultaneamente de apresentação. O mesmo acontece na obra de Tom Nicholson, «After Action for Another Library» de 2010, todavia no cubo branco através do museu médium. Ainda que o «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», 1968-1972, tenha sido a ficção de um museu e do discurso de um artista na figura de um curador fictício, este work in progress de Marcel Broodthaers, projectou a categoria de um museu estúdio também identificado no trabalho de Nicholson. É verdade que o desenvolvimento da prática da performance e happening, do site-specific e *in-situ*, do work in progress, exigiram à prática artística desde o século vinte que se reconhecesse cada vez mais fora da instituição do estúdio e desmaterializasse o seu lugar. Por conseguinte, não parece ser nada desajustado pensar que em face de uma rede mundializada da arte contemporânea, hoje em dia os artistas desertem do estúdio.

Um dos artistas que percebeu mais cedo esta nova condição da arte contemporânea foi Daniel Buren que vaticinou a extinção do estúdio num ensaio escrito originalmente na língua francesa em 1971, declarando: «The art of yesterday and today is not only marked by the studio as an essential, often unique, place of production; it proceeds from it. All my work proceeds from its extinction».¹¹⁶ Esta afirmação apocalíptica e premonitória de Buren só pode ser percebida à luz da práxis da arte *in-situ* que converteu neste artista o lugar de produção da obra, por tradição o estúdio, no próprio contexto institucional de exposição. Uma situação entendida do seguinte modo: «Over the last three decades, Buren has merely occupied an office, a place where, according to the artist, only “letters are written.” He exchanged the fixed workspace of the studio for a moveable, mobile spatial condition, an artistic situation of work. Ever since then,

¹¹⁶ Buren, Daniel, *October*, nº 10, Cambridge MA, MIT Press, Autumn 1979, p. 58.

his studio has coincided with the institutional context in which he operates».¹¹⁷ Da coincidência entre produção, distribuição/apresentação e recepção da obra de arte decorre um certo grau de especificidade crítica que merece ser olhado com interesse. O programa conceptual deste artista manifestou o desejo de uma verdadeira relação entre a obra de arte e o lugar da sua criação. Foi isso mesmo que ele acreditou existir no atelier de Constantin Brancusi (1876-1957) em Paris, analisado por Buren no texto já referido «Fonction de l'Atelier». Como Brancusi doou ao estado francês a totalidade do conteúdo do seu estúdio com o compromisso que tudo seria preservado em conjunto, a presença permanente desta unidade levou Buren a considerar que Brancusi foi «the only artist who, in order to preserve the relationship between the work and its place of production, dared to present his work in the very place where it first saw light, thereby short-circuiting the museum's desire to classify, to embellish, and to select. The work is seen, for better or worse, as it was conceived».¹¹⁸ Mais concretamente, Buren tem vindo a evitar na sua Obra o que apelida de «risques du dehors». Eis um conceito que está intimamente relacionado com o facto de este artista ter coincidido na sua práxis da arte o local de produção com o local de distribuição/apresentação e recepção. Pois entende que uma obra de arte que é produzida noutro lugar sem ser o da sua apresentação e recepção nunca poderá revelar a influência e o impacto do contexto institucional ou da arquitectura onde será exposta. Tal propósito tem vindo a ser realizado por este artista através de uma estratégia que considera ser a sua ferramenta visual resultante do grau zero da pintura que protagonizou. Mais concretamente, o padrão standard deste artista que, enquanto fórmula, não deve ser reduzida à mera assinatura de artista, quer dizer, apenas uma marca autoral. Na verdade, o uso sistemático desta fórmula é surpreendente na diferença e repetição que sustenta. Esta tem vindo a ser aplicada em diversos dispositivos e suportes que estruturam o enquadramento institucional e da arquitectura do contexto social da arte. Neste sentido, o artista interessou-se pela análise da publicidade onde a introdução do seu outil visuel traduziu o interesse da arte conceptual pela proliferação dos modos de distribuição da informação na sociedade do consumo e do espectáculo. Da ligação entre local de produção, distribuição/

¹¹⁷ Davidts, Wouter e Paice, Kim (eds.), *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, Valiz, 2009, p.67.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

apresentação e recepção onde a obra é exposta (*in-situ*), decorreu um processo de desmaterialização do estúdio, mas também do objecto artístico, surgindo uma práxis nómada de uma arte efémera. Daniel Buren só precisa do espaço do seu bolso para transportar a obra que apresenta, pois tudo na sua práxis artística se conjuga perante o contexto onde expõe.

De matriz duchampiana, a prática da arte em Buren manifesta-se tão operativa quanto o ready-made, na medida em que o ready-made está pronto a ser ready-made em qualquer espaço/tempo porvir. Como o ready-made, o outil visuel suspende o juízo de gosto, com efeito, demarca-se do regime estético da arte, não recorre à representação e, tão pouco, é expressivo. Antes é operativo lá onde as condições culturais da arte podem ser elucidadas. Numa síntese, é criticamente operativo no coração da Crítica Institucional cujo programa, como se viu, interpela os factores sociopolíticos, ideológicos e económicos do sistema da arte, lá onde a instituição do estúdio também se situa, tal como o artista pensou nos seguintes termos: «Of all the frames, envelopes, and limits - usually not perceived and certainly never questioned - which enclose and constitute the work of art (picture frame, niche, pedestal, palace, church, gallery, museum, art history, economics, power, etc), there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: the artist's studio. Less dispensable to the artist than either the gallery or the museum, it precedes both».¹¹⁹

Luis Camnitzer é um artista conceptual da neovanguarda que, não por acaso, é um dos artistas mais interessantes a trabalhar a arte contemporânea hoje em dia. Com «Escuela Perturbable» de 2018 (ilustrada no início do primeiro capítulo deste estudo), Camnitzer questiona o museu com veemência suficiente para abalar com as estruturas ideológicas deste último. Essa obra resulta de um conjunto de actividades desenvolvidas pelo artista num programa paralelo à sua exposição «Hospicio de Utopías Falidas» no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre 2018 e 2019. Partindo das suas ideias sobre arte e educação, este projecto situa-se num espaço intersticial entre a pedagogia, a arte e a curadoria. O artista trabalhou um conjunto de actividades com a comunidade,

¹¹⁹ Buren, Daniel, *October*, nº 10, Cambridge MA, MIT Press, Autumn 1979, p. 51.

vista como um laboratório de acção social. O facto de ser um artista de neovanguarda pode ajudar ao tom mais incendiário das mensagens, quiçá confundidas com arte panfletária, no sentido de materializar um corpo libertário e de contestação. De qualquer maneira, este artista não deixa de falar do sul global, o que reforça a sua legitimidade para denunciar a ordem simbólica de um discurso oficial das antigas potências coloniais europeias, para muitos a necessitar de uma reavaliação histórica num mundo pós-colonial. Ao longo da história, o poder normativo do museu tem instituído narrativas coloniais eurocêntricas que continuam a ser postas em causa na sociedade contemporânea, com controvérsia e polémica no espaço público europeu. Esta é uma hermenêutica possível dessa obra que se configura como forma residual de uma acção performativa. À luz do que foi visto anteriormente, tanto a musealização como o cubo branco podem ser uma fábrica de colonialidade, de branqueamento e impossibilitar imaginações políticas; contudo, por isso mesmo, também provocá-las! Podem ser onde se legitima uma cultura hegemónica ao serviço da classe e poder dominantes. Representam mais um espaço de exclusão e marginalização do que de inclusão e dissenso, por natureza democrático e crítico na construção da memória colectiva.

Não obstante, o trabalho de Tom Nicholson «After Action for Another Library» de 2010 contradiz os statements que se lêem na obra de Luis Camnitzer «Escuela Perturbable», 2018. No plano de uma análise museológica em geral, como no caso específico dos museus de arte contemporânea, este trabalho de Nicholson demonstra como um museu pode não ser uma fábrica de colonialidade, de branqueamento e potenciar imaginações políticas dentro do cubo branco — curiosamente, uma obra que se constitui como uma tautologia do cubo branco, na medida do prisma quadrangular branco que apresenta. Tendo sido activista político pela causa de autodeterminação do povo timorense desde o tempo da faculdade, este artista não só denuncia a política de terra queimada do exército indonésio durante a desocupação do território de Timor Leste, destruindo bibliotecas e livros, como promove uma campanha de recolha de livros para serem precisamente devolvidos a esse país. Por um lado, mostra como o museu também se reconhece na sociedade a favor da decolonialidade e contra o branqueamento da história. Por outro, mediante um processo de participação com o

público de uma exposição no museu, produz um dispositivo de formação e consciência política onde o acto de participação ajuda a sedimentar o imaginário político na memória individual de cada colaborador. Trabalhando no âmbito da escultura social através de um compromisso estabelecido com a comunidade local, regional, nacional ou estrangeira que visite uma instituição museológica, esta obra em campo alargado da arte, e não necessariamente em campo expandido, pois não é um *earthwork* ou uma prática de Crítica Institucional, produz um ciclo de dádiva desencadeado pela troca directa que promove. Ou seja, o autor deste projecto oferece um livro de artista em troca dos que são doados pelo espectador. Aqui, a utilidade social da arte socialmente engajada actua segundo o conceito de *potlatch*, uma palavra central na Internacional Situacionista que chegou a ter uma revista com esse mesmo nome. Tal como no contexto social onde o *potlatch* era celebrado, em comunidades indígenas da América do Norte, o poder de dar e receber neste projecto também ajuda a assegurar a coesão social através de um movimento de retribuição de propriedade nela vivida.¹²⁰

Essa experiência que ultrapassa as paredes do museu e que, apesar de não se instalar na pólis, testemunha como a arena de um museu pode provocar uma mudança social — de dentro para fora do cubo branco —, materializa um processo de construção e destruição simultânea da própria obra. Enquanto verdadeiro *work in progress*, «*After Action for Another Library*» é totalmente efémero e circunstancial. À medida que um dos seus elementos se forma, o outro desmaterializa-se. À medida que um sobe, o outro desce, como dois pratos de uma balança. É a acção directa dos espectadores que está na origem desta transformação que decorre em tempo real, onde dar e receber se consubstancializa no gesto de colocar e retirar, depositar e levantar os objectos que dão forma e emprestam volume no espaço. Na perspectiva da crítica da arte, trata-se de um

¹²⁰ *Potlatch* que significa dar e que, no seio das comunidades onde era praticado, servia para evitar que se ultrapassasse um tecto de riqueza na sociedade. Uma matéria que agora importa cruzar com as reflexões do professor e sociólogo belga Pascal Gielen, que defende: «In contemporary network society, the community can no longer be understood as a closed social form with mere face-to-face relations, (...). The new or alter-community does, however, evoke associations with 'the common', and the possibility of property to which everybody has an unalienable right. It also points in the direction of lasting solidarity across generations, inside and between neighbourhoods or (world) regions. Finally, it indicates a form of love which reaches beyond the walls of private family life. These new communities operate as neo-tribal groups in an alter-modern network world» — Gielen, Pascal, «Mapping Community Art», in Bruyne, Paul De e Gielen, Pascal (eds.), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011, pp. 32, 33.

trabalho pós-minimalista, por conseguinte, radicaliza o programa do Minimalismo ao mesmo tempo que dele se afasta. A natureza objectual da obra é evidente, a activação do espectador também, assim como a valorização do espaço real na ausência da mediação do plinto. É verdade que se fosse instalada no território de Timor Leste e construída como objecto específico para um local específico (site-specific), o efeito de deslocação que adquire por se encontrar noutros contextos seria minimizado. No entanto, à luz de uma das vozes que mais criticou as propostas minimalistas, Michael Fried, esta prática social no interior do cubo branco não se livra de ser uma cenografia teatral, cabe dizer, com uma literalidade de carne humana. Como se sabe, Fried identificou na arte minimalista um empobrecimento da sensibilidade devido à ausência da presentness no trabalho destes artistas que, do seu ponto de vista, teatralizava a relação entre objecto e observador. Como em Fried a experiência mais autêntica da arte suspende tanto a objectualidade como o sentido de duração na recepção de uma obra de arte, uma qualidade estética que reconhece na arte modernista, justamente portadora do medo pela teatralidade sinalizado anteriormente, este autor foi levado a concluir, a partir das noções de literalidade e teatralidade, que «I want to call attention to the utter pervasiveness — the virtual universality — of the sensibility or mode of being that I have characterized as corrupted or perverted by theatre. We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace».¹²¹

A obra de Tom Nicholson enquanto arte socialmente engajada mediada pelo museu, para além de materializar o activismo político na arte contemporânea, reúne os principais conteúdos abordados ao longo desta última parte, Dentro e Fora do Cubo Branco. Foi visto como a suposta desterritorialização do museu produzida pelas acções directas da arte socialmente engajada remete fundamentalmente para a desmaterialização do objecto artístico, pondo em causa a função primordial do museu coleccionar, armazenar, preservar e proteger obras de arte. Mais do que uma realidade tangível, o museu representa uma categoria mental, coleccionar e uma actividade

¹²¹ Fried, Michael, «Art and Objecthood» (1967), in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013, p. 845.

cognitiva com a finalidade de prestar um serviço social e cultural. Estes argumentos definem o museu enquanto estrutura mental, subjacente ao conceito de musealização que se distingue pela prática de coleccionar, organizar e classificar, num processo de separação, isolamento e neutralidade das coisas do mundo. Na verdade, o processo mais elementar de musealização pressupõe sempre um movimento de reterritorialização. Ou seja, o museu é sempre um produtor simbólico do objecto nele instalado e exibido. Esse efeito do museu sobre o objecto resulta de uma recontextualização do que foi separado do seu contexto original. A desterritorialização do museu provocada pela arte socialmente engajada é compreendida neste estudo pelas suas dimensões físicas e metafísicas. O facto dessa práxis social procurar dissolver a arte na vida, implica um devir desmusealizador que produz um movimento de desterritorialização metafísica do museu, ao passo que a natureza desmaterializada do objecto artístico e deslocação da arte socialmente engajada para fora do espaço físico do museu produzem a sua desterritorialização física. Porventura, a dimensão metafísica da suposta desterritorialização do museu é mais profunda do que a dimensão física e tangível provocada pela desmaterialização do objecto artístico e condição efémera da arte. Há vários níveis de desterritorialização do museu, sendo que o nível mais elevado corresponde à prática desmaterializada da arte, fora de portas do museu, embora continue a ser mediada institucionalmente por ele, e sem retorno à normatividade musealizadora, isto é, sem sofrer uma reterritorialização.

Também houve oportunidade de considerar que a realidade desta práxis social no universo museológico resulta, de uma certa maneira, do desfecho histórico da museofobia das primeiras vanguardas e momento posterior de reconciliação da neovanguarda com o museu. Se, por um lado, a vanguarda histórica morreu no dia em que foi parar às galerias do museu, por outro, não só essa capitulação da vanguarda demonstrou que nada escapa à lógica da musealização na sociedade moderna, como também deixou marcas positivas no imaginário da instituição museológica. Uma ironia do destino com consequências significativas na evolução da arte e cultura, nomeadamente na superação da velha dicotomia do museu, com especial impacto na arte contemporânea. A partir dos anos oitenta do século passado e no período de pós-vanguarda inaugurado nessa época — de uma certa maneira a condição da arte actual —

, assistiu-se a um momento de conciliação positiva da arte com o museu, depois da reconciliação negativa da neovanguarda com a instituição da arte. Com a recuperação de postulados da arte consumada nessa década e sucessiva recuperação das disciplinas tradicionais da arte, princípios fundamentais na inscrição histórica do pós-modernismo neoconservador, a prática artística também se reencontrou com a série do estúdio, galeria e museu, numa lógica mais comercial da arte, muito influenciada pelo gosto burguês, e sobretudo alinhada com a função económica do museu. Este devir da arte pertenceu a um movimento mais global concretizado pelas reformas políticas dos partidos conservadores norte-americanos e ingleses, justamente na viragem da década de setenta, inspirados pelo paradigma neoliberal da economia e sua reorganização social. Esta modificação do padrão económico da sociedade afectou o projecto do museu enquanto guardião do património público, subtraindo o modelo social de cultura nas instituições museológicas e intensificou um processo que parece irreversível de conciliação das massas com a casa das musas. Um modelo de consumo cultural massificado do museu com muito relevo para a economia da cultura e turismo das cidades, que o transforma em monumento e local de passagem do fluxo de consumo urbano. Neste sentido, a situação contemporânea da práxis vital de uma arte conciliada com a instituição museológica, quer dizer, a arte socialmente engajada no museu médium, mesmo se realizada fora do museu espectáculo e do museu ícone, não deixa de reafirmar um movimento actual de resistência à concepção neoliberal e mercantil da cultura no panorama institucional da arte, uma vez que reinventa o contrato social e serviço público do museu, incluindo as formas de activismo político da arte contemporânea.

Por último, analisaram-se algumas questões em volta da ideia de contexto na temática deste estudo. Para o museu abraçar a práxis vital é possível dizer que é necessário uma curadoria socialmente engajada com um projecto de arte política progressista que, no interior dessas instituições, seja capaz de construir o museu activismo. Neste âmbito, mostrou-se como é plausível construir imaginações políticas de dentro para fora do contexto institucional da arte através de uma atitude que, embora não se revendo no anti-sistema, está disponível para pôr em prática um contra-sistema no museu. Com intuito de aprofundar o contexto institucional da arte

socialmente engajada no museu foi necessário analisar o espaço da galeria do cubo branco, segundo o seu aspecto formal, fenomenológico e ideológico. O cubo branco é uma herança da arquitectura moderna no espaço de exposição da arte contemporânea. Nessa medida, é um espaço que resulta directamente do programa funcionalista moderno e o seu projecto de integração da máquina no quotidiano da vida moderna. O aspecto formal do cubo branco está correlacionado com o aspecto fenomenológico e ideológico deste espaço que, como dispositivo, encerra uma função normativa na sociedade e produz uma ordem simbólica. Uma vez que o cubo branco, na qualidade de ser uma convenção simboliza a ordem social da arte, costuma ser transgredido com regularidade tanto por artistas como por projectos curatoriais que procuram um espaço de cultura heterodoxa, alternativa, fora do cubo branco. Operando no interior do cubo branco, esses gestos transgressores do enquadramento desse espaço, por definição institucional, põem em causa os imperativos estéticos, socioculturais e políticos nele prescritos. Esta normatividade da arte resulta do poder específico de legitimação do cubo branco que também separa as coisas do mundo, no contexto de um espaço de neutralidade que isola o espectador num recinto supostamente esterilizado, eliminando a vida exterior e a passagem do tempo, que se constitui como uma fenomenologia no espectador. Enquanto espaço de neutralidade e atemporalidade da arte, o cubo branco é uma arena ideal da arte, onde o contexto se torna conteúdo, desempenhando um papel muito influente na autonomia institucional da arte. A arquitectura do cubo branco condiciona a experiência fenomenológica do observador, cujo olho reduzido exclusivamente à sua função óptica e visual, fabrica uma percepção específica e redutora, com consequências na consciência e reacção emocional do observador.

Por outro lado, o tema do contexto enquadra-se nos dois modelos dominantes da teoria e crítica da arte a partir de meados do séc. XX, constituídos pela problemática medial e a problemática institucional da arte — esta última já desenvolvida no início deste capítulo. Por conseguinte, valorizou-se entender a noção de local/sítio específico enquanto contexto social onde se intervém socialmente e politicamente através da arte. Por isso, a arte socialmente engajada realizada dentro ou fora das galerias do museu, isto é, dentro do cubo branco ou instalada na pólis, concebe uma arte *in-situ* mediada pelo museu enquanto dispositivo da prática artística, no qual coincidem o espaço e o

tempo de produção e recepção da obra de arte, desmaterializando o estúdio e abdicando da galeria. A desmaterialização do objecto artístico não somente desmaterializou o objecto de arte como também o estúdio. Esta conjuntura provocou uma mudança de paradigma nos domínios da autoria, obra de arte e espectador como se repercutiu na necessidade de repensar o estúdio, pondo em causa a tripla instância do estúdio, galeria e museu, questionando inevitavelmente o sistema da arte na qual ela própria se apresenta. Uma das razões que justifica a arte na era post-studio defende que o estúdio se tornou desadequado às novas exigências impostas pela renovação medial da arte a partir do século vinte. Deixou de ser necessário um espaço de produção separado da obra, na medida de uma deslocação fundamental que arrastou o local de produção para o local de apresentação e exposição da obra. Quer dizer que os artistas optaram pelo trabalho *in-situ*, uma conjuntura relacionada com a prática do site-specific minimalista. Da ligação entre local de produção, distribuição/ apresentação e recepção onde a obra é exposta (*in-situ*), decorreu um processo de desmaterialização do estúdio, mas também do objecto artístico, surgindo uma condição nómada para a arte. Com tendência para a efemeridade, a arte socialmente engajada no museu enquadra-se neste campo de prática artística, onde muito se conjuga no contexto onde intervém politicamente.

Dentro e fora do cubo branco, pois a práxis social mediada pelo museu não necessita de se encontrar dentro das suas portas. Dentro e fora do cubo branco, pois embora possa estar no estúdio recinto das suas galerias, escapa à lógica da musealização.

ENTREVISTA - Prof. Dr. Pedro Gadanho.

Porto, 02 de Fevereiro de 2024 - 19 de Abril de 2024.

Pedro Cachapuz (PC): Desde o assalto aos seus principais órgãos de soberania, ao aumento da intolerância e crise do estado social, a Democracia tem vindo a ser ameaçada nas sociedades contemporâneas, justamente no Ocidente onde historicamente se consolidou. De facto, aquilo que julgávamos impensável acontecer hoje é parte de uma realidade em que se vê, nas suas diferentes latitudes, o regime democrático sob a intimidação de opiniões públicas cada vez mais polarizadas, a iniciativa política para alterar direitos, liberdades e garantias constitucionais, assim como a degradação progressiva da sociedade de bem-estar e do modelo social europeu, pondo à prova o consenso neoliberal, entretanto adoptado durante as últimas décadas.

No mundo actual que papel e valor atribuis à práxis da curadoria, livre e independente, quando trabalha com a arte socialmente engajada nos museus de arte contemporânea? Uma arte que, no limite, se declare activista e de tal forma desmaterializada que se manifeste como arte, dita, comunitária. Enquanto curador de museus de arte contemporânea consideras que existe algum tipo de dilema que possa surgir com uma programação desse género?

Pedro Gadanho (PG): «Sempre vi a arte contemporânea – e, mais geralmente, a produção cultural que me interessa - como vivendo uma tensão entre a vontade de autonomia e a necessidade cíclica de assumir um engajamento social e político. No primeiro caso, a ideia de *arte pela arte* recusa qualquer funcionalidade ou utilidade e responde apenas perante os impulsos colectivos e individuais do campo artístico e do próprio artista. No pólo oposto, os artistas podem sentir-se compelidos a intervir no debate público com as suas mensagens artísticas, sem com isso perderem de vista a coerência interna da sua obra. Assim, quando os conflitos sociais se agravam, como por exemplo aconteceu em torno da 1a Guerra Mundial ou acontece agora em torno das fragilidades da democracia, mas também no âmbito de uma emergência ecológica cada vez mais inegável, é difícil não ver o campo artístico, como um todo, virar-se para o activismo.

E isso foi, de facto, o que aconteceu nos últimos anos, inclusive na esfera institucional onde me movi – ou seja, a emergência deste activismo teve também uma expressão evidente na arena dos museus e da sua programação. Da minha parte já tinha esse interesse, ainda antes desta viragem colectiva e, por isso, quando chego ao MoMA como

curador de arquitectura contemporânea, a primeira exposição que faço da coleção de arquitetura (mas também de outros departamentos do museu) seria precisamente sobre o engajamento político ao longo dos últimos 50 anos. Nesse sentido, mesmo operando nessa esfera institucional, não deixei de sentir que mantive a independência crítica e criativa, explorando a dimensão mais política e empenhada da curadoria. Mesmo quando dirigia o MAAT não deixei de afirmar essa linha de programação, com artistas a trabalhar constantemente a crítica do sistema e, até, das possibilidades ou limitações do museu. Não posso deixar de recordar dois casos completamente diferentes. Quando o artista japonês Tadashi Kawamata pegou no plástico recolhido por uma ONG ao longo de um mês em 30 km da costa portuguesa e criou uma maré suspensa na sala Oval do MAAT, ele concretizou uma instalação imersiva que era simultaneamente um murro no estômago e uma experiência poética inesperada com referências na ilustração tradicional nipónica. O impacto da peça ganhou especial dimensão quando passou a ser um destino habitual de visitas escolares, criando uma mensagem pedagógica que, felizmente, chegou a novas audiências do museu. Este poder-se-ia assim afirmar como um exemplo de sucesso de um activismo ambiental e político num espaço que frequentemente repudia muitos tipos de públicos. Já quando Xavier Veilhan instalou estátuas de cães de ar feroz, ligeiramente sobredimensionadas, no zénite da cobertura do museu, o artista francês transmitia uma mensagem política mais subtil, mas porventura igualmente incómoda. A peça aludia não só a questões securitárias e à agressividade que vão emergindo numa sociedade desigual, mas fazia também um comentário ao próprio museu e à natureza da sua visita. Quando o MAAT passou a ser visto como um novo miradouro de Lisboa, mais do que uma instituição cuja programação merecia atenção, naturalmente expunha-se o museu como um lugar com limitações óbvias, nomeadamente quando se trata de difundir uma posição crítica ou política para uma audiência mais abrangente. De facto, pessoalmente, esta última intervenção tornou-se um dos motivos iniciais de uma desilusão com as possibilidades do museu no sentido de provocar ou incentivar uma mudança social. Como se sublinhava recentemente no título de uma publicação de outra instituição, *the museum is not enough*. Nesse sentido, se quer ser verdadeiramente *comunitária*, a arte tem que ir para além das paredes do museu e tem que se instalar na *polis*.»

PC: Sim. Importa saber que o museu como a própria arte têm as suas limitações — mas também as suas singularidades — no processo de transformação do mundo. Ainda assim, o Serviço Educativo do museu pode ser visto como um meio de construção do museu enquanto agente de uma mudança social mais efectiva, na medida em que trabalha no campo da educação.

The museum is not enough é um lema que despertou a minha curiosidade... Queres partilhar connosco mais informação sobre essa referência que indicaste, por favor?! Estamos a falar de que instituição e publicação? De que se trata, afinal, uma exposição? Identificaste nessa publicação mais algum conteúdo que consideres relevante acrescentar?

PG: «Esse é o título de uma publicação do Centro Canadano de Arquitectura, em Montreal. Mais que o alinhamento pessoal com os conteúdos da publicação, ficou-me o mote como expressão de uma certa frustração que senti relativamente ao veículo “museu.” Se esta instituição cresceu no séc XIX como parte dos projectos de reforma social dessa época, a verdade é que ainda se mantém como um local de exclusões sociais – um lugar onde muitos não se revêem ou não sentem “pertencer” – uma percepção que mesmo os serviços educativos mais sofisticados levarão sempre uma geração a superar. E não é claro que crianças de escalões sociais médios e baixos, mesmo quando tenham acesso a museus na infância como parte de programas escolares, continuarão a frequentar esses locais enquanto adultos. Por outro lado, como tudo um pouco num regime de redes sociais omnipresentes, as programações museológicas, quando procuram expandir o público, fazem-no geralmente à base de um populismo que, na maior parte dos casos, não augura nada de positivo no que diz respeito à mensagem crítica ou ao potencial de mudança cultural da instituição museu.»

PC: Graças ao trabalho de Rosalind E. Krauss conhecemos alguns dos textos e conceitos com maior repercussão e pertinência na teoria da arte do século XX. Nomeadamente, o trabalho que esta autora norte-americana dedicou à questão do médium, onde se destacam: «Sculpture in the Expanded Field» em 1979 e «A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition» em 1999.

No museu, a práxis da arte política de ordem activista, que identifico na arte contemporânea, subentende o campo expandido da arte, como também incorpora um espaço intersticial da prática artística e da curadoria. Na realidade, este tipo de arte socialmente engajada adopta os dispositivos museológicos e o museu torna-se um médium na arte contemporânea. Como é que interpretas estas duas noções articuladas?! O museu como médium de uma prática da arte intersticial com a curadoria?

PG: «Desde os anos 70 que movimentos artísticos ditos de “crítica institucional” usaram o museu, mas também o espaço público e o espaço de outras instituições, como contexto e motivação para uma intervenção social e política que ia muito além da esfera tradicional da actuação artística. Essa já era uma forma expandida de arte, que penso que é hoje continuada nas relações com a comunidade, com o meio ambiente, mas também com aspectos do quotidiano, como acontece nas práticas “relacionais.” Algumas destas formas assumem o museu como médium, como por exemplo acontecia numa das primeiras intervenções na Sala Oval do MAAT, em que a artista Dominique Gonzalez-Foerster transformava o espaço da galeria num *playground* ou *zoo* como uma metáfora ácida da auto-exposição que as pessoas hoje aceitam fazer quando usam as redes sociais. Neste tipo de “instalações,” o condicionamento espacial do museu, por exemplo, é determinante para a definição e constituição da obra. Mas a intervenção pode funcionar também como uma forma de crítica do médium ou dos seus contextos institucionais, relações de poder que representa, etc. Porém, muitas outras formas “expandidas” de arte, e certamente as mais engajadas num discurso activista, procuram ir além das paredes do museu e das suas condicionantes simbólicas, principalmente no desenvolvimento dos seus processos e no encontro mais “directo” com as audiências ou participantes no seu próprio contexto social e político. Ainda assim, muitas destas intervenções continuam a contar com o museu como dispositivo de “apresentação” dos resultados desse processo, quer numa reprodução imediata – na qual obviamente as regras do médium museu afectarão a leitura que o público fará das intervenções, situando-as numa determinada história e lógica da actividade artística dentro da instituição do museu – quer na condição de “arquivo” que o museu mais tarde ou mais cedo também acaba por oferecer. Em qualquer dos casos, o contexto simbólico, a

história e o próprio espaço do museu vão sempre instalar uma tensão acrescida na obra artística que se assume como activista, especialmente se essa obra é “criada” no seio do museu. Essa tensão pode ser ou não directamente endereçada pelos artistas, ela pode integrar o discurso activista ou até contradizê-lo, mas é acima de tudo natural que seja assumida como uma ferramenta mais no discurso curatorial.»

PC: No tempo do super armazenamento da informação, de acesso ilimitado nas sociedades democráticas e em liberdade, paradoxalmente vivemos tempos de amnésia histórica onde a função do museu ganha uma especial importância. Na verdade, a concepção mais progressista e experimental da arte e cultura não abdica do museu enquanto lugar onde se colecionam obras de arte e se discutem memórias. Para Claire Bishop, em «Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?» de 2014, a colecção permanente de um museu de arte contemporânea pode representar a forma mais poderosa de romper com a estase do presentismo.

Não obstante, a práxis da arte socialmente engajada que, através do museu, age politicamente na sociedade, no limite, produz a desterritorialização natural do museu, na medida de uma radicalidade que desafia o museu para trabalhar ao serviço de uma intervenção social, ou seja, da cultura em acção.

Na tua opinião, quais são as ideias mais pertinentes que devem ser aprofundadas criticamente sobre a desterritorialização do museu? Gostaria de ouvir, finalmente, o teu pensamento sobre esta problemática.

PG: «Se mantemos a convicção de que os espólios guardados pelos museus são importantes como ferramentas críticas para o pensamento e o engajamento social da contemporaneidade, então talvez também esses tenham que ser revelados e trabalhados para além das paredes do museu. Em paralelo com novas acções e intervenções artísticas no seio de outras comunidades, que vão para além das audiências típicas dos museus, também as reinterpretações curatoriais das colecções podem ter essa ambição de se mostrar e provocar debate noutras localizações mais inclusivas. O desafio pode ser técnico – pois há muitas peças cuja conservação requer

condições especiais que não se encontram em “qualquer sítio” – mas é também intelectual. No fundo, tudo depende da intencionalidade e pertinência dessas reinterpretações num dado momento – mas também na sua capacidade de atingir um público mais abrangente com a intenção de gerar o debate. Como exemplo pessoal de tentativa de assumir esse activismo quando se produz um olhar curatorial sobre uma dada colecção, que tradicionalmente é muitas vezes vista como estática e de significados fechados, posso citar a primeira exposição que fiz no MoMA. Confrontado com o desafio concreto de um primeiro olhar sobre essa colecção, enquanto recém-contratado curador de arquitectura contemporânea, não pude senão reagir à circunstância que marcava a cidade de Nova Iorque no momento imediatamente anterior à minha chegada: o movimento Occupy Wall Street. Em resposta à pergunta que então circulava entre a comunidade arquitectónica, de como esta poderia “contribuir” para esse movimento, pareceu-me fazer sentido lembrar as pessoas de que a arquitectura é sempre uma acção política – mesmo quando se declara apolítica, como teria sido a tendência teórica dos anos anteriores, cada vez mais marcados por uma lógica de mercado onnipresente. Política vem de “polis”, de uma ideia de participação na ágora e no espaço público da cidade, e intervir na cidade é necessariamente produzir uma declaração política, mesmo se em sentido reaccionário. Em *9+1 Ways of Being Political*, olhei então para peças produzidas nos últimos 50 anos, não só de arquitectura, mas também de artistas que observaram a cidade e a arquitectura – como Dan Graham ou Ai Weiwei – e tentei demonstrar que havia muitas formas de “ser político” através da criação artística ou arquitectónica que está relacionada com a transformação do espaço urbano. A exposição gerou um debate satisfatório no seio da comunidade arquitectónica que veio ao museu – mas claro que teria sido ainda melhor que, para além da pequena galeria do MoMA, ela circulasse por outros espaços de debate, mesmo que em versões condensadas, específicas a diferentes contextos de apresentação. O problema é que, a partir de um museu como o MoMA, isso seria impossível dadas as pesadas condicionantes institucionais, logísticas e técnicas. E, portanto, esse potencial de desterritorialização fica, na maior parte dos casos, como um projecto incompleto. De facto, mesmo em casos em que essa circulação desejadamente acontece – como, por exemplo, com as exposições itinerantes de Serralves por municípios portugueses – falta mais frequentemente o intuito curatorial de ir para além da mais básica, pedagógica e

não-problemática apresentação de algumas obras da colecção. E também assim se perde a oportunidade de concretizar esse papel de activismo e engajamento social do museu de um modo mais abrangente e efectivo.»

CONCLUSÃO

Considerações Finais

Este estudo tinha como finalidade produzir conhecimento que contribua para identificar e caracterizar dinâmicas de desenvolvimento — quadros de referência, linhas estruturantes e eventuais dilemas — acerca da mediação museológica da arte socialmente engajada no âmbito da arte contemporânea. Tal finalidade foi elaborada através de três questões de investigação, a saber: O que é a arte contemporânea? Qual a singularidade da arte socialmente engajada? Que desterritorialização do museu resulta desta prática artística ser mediada pelo museu de arte contemporânea?

Tendo-se chegado aqui, tem sentido apresentar uma síntese das respostas que foi possível elaborar para cada uma dessas questões não só por razões internas ao estudo, mas também na expectativa de poderem apoiar o debate sobre problemáticas da arte contemporânea, em particular sobre a arte socialmente engajada mediada pelo museu. Uma tal síntese foi elaborada tendo por base conceptual as diferentes sùmulas apresentadas nos diferentes capítulos do estudo. Mais se acrescenta que estas considerações finais serão acompanhadas pelo posicionamento crítico do autor deste estudo em relação a um conjunto de autores mais preponderantes e especialmente transversais em quase todos os capítulos desenvolvidos. Tais como, Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss e Claire Bishop; na voz masculina, Hal Foster e Peter Osborne. Como se encontra circunscrito apenas ao último capítulo, Andreas Huyssen não será incluído nesta família, embora ganhe mais relevo do que outros autores manifestamente satélites das questões abordadas.

Ao longo do primeiro capítulo, a investigação procurou esclarecer a controvérsia em torno do conceito de arte contemporânea no espaço crítico da arte actual. Neste sentido, afirmou de modo sustentado uma definição da arte contemporânea, sugerida como sendo mais pertinente no domínio da incerteza contemporânea sobre esta matéria. Como se viu, o contemporâneo é anacrónico, em Giorgio Agamben; ficcional,

em Peter Osborne; dialéctico, em Claire Bishop, três teses do contemporâneo construídas face um entendimento mais complexo da questão da temporalidade ou temporalidades do contemporâneo, que engendram formas da contemporaneidade ultrapassar a figura do presente pelo presente, ou seja, o presentismo. Uma das vantagens de se comparar o contemporâneo com a arte contemporânea é poder clarificar que a arte contemporânea não se confunde indiscriminadamente com toda e qualquer criação artística que lhe é coetânea. A arte contemporânea não se define pelo sentido cronológico dos seus termos, antes pela semântica do seu meta-conceito. Não se faz arte contemporânea só porque as obras de arte se tornam contemporâneas umas das outras. Por outras palavras, a contemporaneidade da arte não legitima em si mesmo o conceito de arte contemporânea. O que significa dizer que a contemporaneidade pode ser condição necessária, mas nunca, em rigor, condição suficiente para a arte ser arte contemporânea.

Seria desejável que o contemporâneo se libertasse da sua condição supostamente pós-histórica. Tal desígnio pode ser alcançado se o contemporâneo projectar o seu não-lugar, isto é, a sua utopia, mediante a potencialidade do presente imaginar futuros e manifestar o seu carácter prospectivo. Importa dizer que tanto em Giorgio Agamben como em Peter Osborne, o contemporâneo não deixa de prometer as bases de um novo imaginário político. Em Agamben vendo a luz nas trevas da sua própria era; em Osborne — talvez com mais dificuldade —, quando se reconhece que apesar do contemporâneo ser uma ideia utópica, ela mantém o seu aspecto positivo, na medida em que se detém como um acto de imaginação produtiva e, simultaneamente, o estabelecimento de uma tarefa. Não teria sido sensato dispensar o texto de Agamben sobre esta matéria, mas o interesse por este autor resumiu-se exclusivamente ao tema do contemporâneo. Por isso, a sua participação nesta dissertação não é tão significativa e estabeleceram-se correspondências neste autor com a Teoria Crítica. Ao invés, Peter Osborne e Claire Bishop atravessam todo o estudo com contributos importantes, destacando-se em Bishop a noção alternativa de contemporâneo dialéctico, com a qual este estudo se identifica.

Tanto para Arthur C. Danto como para Hal Foster, a condição da arte no contemporâneo é plural, na medida em que ainda é um conceito em aberto; cabe dizer,

hoje em dia mais do que nunca devido ao contexto do contemporâneo global. No entanto, querer definir a arte contemporânea não parece ser compatível com o pluralismo relativista mais ou menos instituído no sistema da arte que acaba por derivar num movimento de homogeneização das modalidades da arte, uma vez abraçado o princípio de equivalência geral intrínseco à pluralidade consentida da arte. Com efeito, a arte contemporânea contesta essa noção de pluralidade da arte, apesar de defender a vida plural da arte numa sociedade livre e democrática. Questionar o pluralismo da arte não se faz acompanhar necessariamente por uma crítica da sociedade plural, nem se confunde com visões políticas de ordem totalitária e autocrática. Antes se defende a importância do princípio da pluralidade na construção de uma sociedade livre e democrática, enquanto condição do antagonismo político e do pensamento, em particular, na experiência da alteridade. De facto, a pluralidade está intimamente relacionada com valores fundadores da democracia, tais como a liberdade, igualdade e fraternidade. Foi visto como questionar a pluralidade da arte implica discutir um dilema crucial inerente à filosofia, nomeadamente as consequências de ordem política e social quando se critica e, no limite, se julga suprimir a ideia de pluralidade numa sociedade livre e democrática.

A pluralidade da arte não deve ser vista enquanto anátema da arte contemporânea, mas talvez o pluralismo da arte o possa ser. O que importa salientar é que o conceito de arte contemporânea se configura como um *mise en abyme* da arte no contemporâneo. Ou seja, a arte contemporânea — entendida no seu verdadeiro conceito, isto é, enquanto noção fechada no universo da pluralidade da arte — funciona como um enquadramento dentro do enquadramento maior da arte no contemporâneo. Daí alguns dos equívocos e ilusões sobre o significado do conceito de arte contemporânea. Para Arthur C. Danto, o conceito de arte mais fechado é desenvolvido à luz de um pensamento essencialista da arte que não descola de uma epistemologia do modernismo. Mais precisamente, na forma como procurou definir o ser universal da arte, na base de propriedades comuns das obras de arte ao longo da história. No caso de Hal Foster, o que se distingue é uma atitude mais combativa em relação ao pluralismo da arte, uma vez que Foster sai em defesa de uma prática da arte mais crítica e radical durante uma era de intensa expansão neoliberal na sociedade capitalista. Apesar de

reconhecer que o pluralismo não deixa de promover o antagonismo, para este autor o pluralismo acaba por desvirtuar o papel do conflito numa sociedade pluralista. Ainda que esta investigação não acompanhe a concepção de arte contemporânea de Foster como um campo horizontal de produção, este autor fornece em matéria do pluralismo da arte uma crítica muito relevante sobre o pós-modernismo neoconservador, por oposição ao pós-modernismo pós-estruturalista.

No âmbito da pluralidade pela pluralidade da arte, a arte contemporânea reivindica que os argumentos de diferenciação estética, artística e política dos programas de arte em causa não sejam absorvidos em nome de um relativismo quase gratuito da arte, inspirado pelo presentismo e pela pós-história. Nem a arte contemporânea se encontra perdida na heteronomia da arte, nem enquanto conceito se deixa seduzir pela fantasia de uma *tabula rasa* da história. A arte contemporânea conhece o lugar que ocupa no curso da história, em especial o legado da neovanguarda como momento fundador do seu conceito. Por conseguinte, a arte contemporânea reclama por mais critério, discriminação positiva e nivelamento da arte no contemporâneo, por oposição ao estado amorfo e fragmentado da arte na contemporaneidade, justificado pelo simulacro da arte “contemporânea” no tempo da pluralidade tardia da arte.

Um dos equívocos mais comuns da contemporaneidade reside no axioma da arte contemporânea ser um estilo de arte de bienal e um mero produto cultural da globalização. Em plena quarta década consecutiva de afirmação da arte contemporânea no mundo, não parece errado olhar para a arte contemporânea de acordo com a seguinte leitura crítica. Pelo menos desde a ruptura da modernidade que o vórtice da história da arte se concentra nas forças progressistas da história que têm sistematicamente expandido a arte. Foi o pós-modernismo neoconservador que acabou por ser um beco sem saída para o futuro da arte. De facto, esta tendência pós-moderna foi conservadora, no lugar de ser progressista, regressiva em vez de ser avançada, retrógrada ao invés de ser libertária. Também por isso é que a narrativa histórica da arte contemporânea deve estabelecer uma relação diacrónica com esse legado da arte, acolhendo o pós-modernismo pós-estruturalista num eixo vertical de produção artística e discursividade da arte contemporânea. Assim sendo, a discursividade institucional da arte contemporânea em Portugal deveria investigar e construir exposições dos artistas

pós-modernos pós-estruturalistas, nacionais e estrangeiros, enquanto passagem histórica para a arte contemporânea desde a neovanguarda; uma vez que a discursividade institucional cumpre um papel decisivo no processo de legitimação e de normatividade do conceito de arte contemporânea.

Ainda se acrescenta que a arte contemporânea pode ser vista como a verdadeira consciência do devir histórico da arte, uma vez que se move e fez mover as forças progressistas da arte. Ela não representa um novo movimento de vanguarda artística, na medida em que continua a ser uma arte de pós-vanguarda como o pós-modernismo, nem se reconhece enquanto dialéctica negativa da neovanguarda. No melhor dos casos, será uma espécie de síntese dialéctica da arte de vanguarda do séc. XX, sob a condição de ser o terceiro momento gerador de um novo ciclo. Os três desafios da arte contemporânea são constituídos pelo presentismo, pluralismo da arte e o contemporâneo global. Apesar de um campo aparente de dispersão teórica e perda da autoridade discursiva, preferencialmente através da linguagem paradoxal de um discurso acrático, a arte contemporânea continua a ser objecto de sistematização filosófica e definição conceptual, tal como Peter Osborne reflecte na tese de arte contemporânea por ele defendida. Um autor que se manifesta determinante neste estudo, em quem se identifica uma interpretação no campo da filosofia sem reservas às mudanças de paradigma da arte trabalhadas no séc. XX, ainda estruturais nos dias de hoje. Em Osborne, a tese da condição pós-conceptual da arte contemporânea enforma a definição de arte contemporânea advogada nesta investigação. Ela representa um dos contributos mais enriquecedores deste autor, para quem a arte contemporânea sendo pós-conceptual, em termos hegelianos, é a verdade da arte Conceptual; quer dizer, a sua síntese dialéctica. A definição de arte contemporânea defendida neste estudo encontra-se plasmada na segunda periodização da arte contemporânea elencada por Osborne.

No segundo capítulo, a investigação interessou-se por aprofundar as relações da arte com a política, dedicando-se em esclarecer a singularidade da arte socialmente engajada no seio da arte política. Aqui, importa reafirmar que a separação da dimensão artística da dimensão estética, no interior da autonomia da arte, é um princípio que traduz em si mesmo algumas das inovações artísticas mais significativas do séc. XX, além

de acrescentar outra escala na análise do tema da autonomia da arte. Contudo, tal divórcio nunca acontece em termos absolutos e também não parece convencer aqueles cuja práxis artística nunca dissociou radicalmente a arte da estética. Como se sabe, a noção de anti-estética tem sido sinónimo de anti-arte, noções que representam a arte Conceptual, em termos gerais, na origem da arte contemporânea. Uma das questões relacionadas com o papel da estética na anti-arte encontra-se ancorada na impossibilidade de alienar dois aspectos fundamentais da estética. O primeiro diz respeito à filosofia da arte, logo à reflexão crítica sobre arte que ajuda a definir a arte e a levar em consideração um dos principais alvos da estética que são as regras da arte, juntamente com as leis do belo e o código do gosto; estas últimas programaticamente anuladas na arte Conceptual desde Marcel Duchamp. Todas estas questões foram abordadas neste estudo, tendo-se destacado os atributos de ordem ontológica, epistemológica e institucional no ready-made duchampiano. O segundo prende-se com a própria etimologia do termo estética que significa sensibilidade, do grego *aisthesis*. Mel Bochner, um dos artistas norte-americanos pioneiros da arte Conceptual de neovanguarda, declarou assertivamente que não existe nenhum pensamento sem a sustentação de um suporte. Estas palavras prefiguram a impossibilidade da arte existir e acontecer no mundo sem a presença de um suporte pelo qual se sustenta na realidade. É essa materialidade, mesmo se reduzida ao grau zero da obra de arte, tal como o vazio ou a textualidade (visual ou sonora), que se estabelece supostamente no domínio da estética, embora a arte contemporânea corresponda à necessidade crítica do uso anti-estético de materiais estéticos, à luz de uma análise fundamental de Peter Osborne.

Também foi importante clarificar as especificidades críticas em cada uma das dimensões estética, artística e institucional da autonomia da arte, no sentido de poder defini-la a partir dos seguintes pressupostos. Primeiro, reconhecer a experiência estética singular da obra de arte tendo em vista distinguir a autonomia da arte mediante o domínio estético da arte pura. Depois, garantir a autonomia da arte, assim como a autonomia política da arte, tendo em vista analisar o devir político multidimensional da práxis da arte. Por último, assegurar o lugar do museu como espaço dessacralizado e democrático da arte, visando problematizar a condição social, económica, política e cultural do museu no contemporâneo. Em sociedade, a dimensão estética não

sobredetermina a autonomia da arte uma vez que a autonomia da arte também se vê legitimada pela dimensão artística, sendo que a esfera institucional da arte cumpre um papel decisivo por assegurar a autonomia da arte, onde o museu ocupa um lugar historicamente relevante. Ou seja, a dimensão institucional apresenta-se como o último reduto da autonomia da arte no contexto cultural da arte; por exemplo, sob a forma imaterial da autoria, mesmo com as estratégias conhecidas de dissolução da autoria individual ou de colectivos de artistas, por contraste (curiosamente) à realidade concreta e edificada do museu. À luz da teoria adorniana, o conceito de arte como agente de transformação social está associado à autonomia da arte, até porque a forma de uma obra de arte é um facto social. Nos antípodas de uma radicalidade estética desta ordem, encontra-se a experiência da arte colaborativa e participativa, dita relacional, cuja práxis vital provoca necessariamente uma perda da autonomia da arte. Em suma, a prática da arte socialmente engajada realizada através de acções directas mediadas pelos museus de arte contemporânea, também se constitui perante a globalidade do contexto em que opera; onde se inclui a recepção da arte através das múltiplas ordens simbólicas que acomoda e aspectos de natureza fenomenológica. Neste sentido, ela será contagiada inevitavelmente pelo museu. Por vocação, essa prática de arte activista no contemporâneo ainda se julga mais ética do que estética, participativa no momento de ser contemplativa, útil em vez de ser pura — ao invés da tradição da arte pela arte ou arte como arte — e segundo a referência de uma arte total, como a título de exemplo sem carácter vinculativo, a arquitectura durante o modernismo.

Reconhecer o papel absolutamente vital que a participação ocupa no processo político e exercício da cidadania numa sociedade livre e democrática não só faz todo sentido como, sobretudo, torna-se indispensável, uma vez que obliterar a participação representa uma profunda crise do regime democrático, no limite, o seu próprio fim. Apesar de se ter julgado que as práticas de participação hoje em dia se encontram bastante desgastadas na arte contemporânea, eventualmente enfraquecidas na sua força política original, nem a participação nominal, isto é, através da experiência contemplativa da arte, mesmo que “activa” e recusando o juízo estético como Marcel Duchamp advogou, nem a necessidade de salvaguardar alguma prática da autonomia da arte através de uma experiência estética renovada, onde a declaração emblemática

de Thomas Hirschhorn de não fazer arte política mas fazer arte politicamente pode ser compreendida, são capazes de substituir o poder de activação gerado pelas acções directas da práxis da arte participativa. À luz do conhecimento moderno e contemporâneo, uma obra de arte é sempre activada pelo espectador, num encontro que fecha o ciclo da obra além da primeira instância do autor, e que pode envolver a fisicalidade do espectador e percepção sinestésica do seu corpo. As práticas relacionais de colaboração e participação da arte contemporânea, inclusive na arte socialmente engajada, produzem uma transfiguração conceptual nas categorias de autoria, obra e espectador da arte. O que significa dizer que o autor adquire um papel de agente e mediador de um dispositivo, outrora apelidado de obra, que em face da sua imprevisibilidade e objecto desmaterializado se estabelece enquanto obra aberta de excelência sob a forma de um *work-in-progress*. Quanto ao espectador, o seu projecto de emancipação reivindica que se torne produtor e, por conseguinte, também se redimensiona como participante, operador, activador do dispositivo.

Sem a desmaterialização do objecto de arte como ideia e como acção, isto é, sem a arte Conceptual, não seria possível envolver directamente as pessoas na práxis artística, tal como analisado neste estudo. No âmbito do campo alargado da arte — expandido para Rosalind E. Krauss, noções que foram elucidadas neste estudo — o processo foi mais reflectido que o contexto, sem que, por isso, se deva concluir que o accionismo na prática da arte seja mais importante que as noções de *site-specific* e *in-situ*, especialmente na arte socialmente engajada que constrói a sua utilidade social justamente na comunidade, com ela e para ela, segundo a realidade específica de cada contexto onde cabe intervir. Antes se procurou, entre outras questões, fundamentar a derradeira celebração da arte e vida, agora que a arte como acção está preparada para incorporar o ser-vivo e disposta a viver como forma e agir como forma enquanto prática legítima da arte. Acção, movimento, energia, são palavras-chaves das vanguardas políticas e artísticas revolucionárias, ainda hoje imprescindíveis no activismo político contemporâneo, que através do corpo na experiência participativa da arte, também se encontram ao serviço da transformação social e subjectivação política, conceitos indissociáveis da vertente da arte desmaterializada juntando acção e política. Do antagonismo, a arte socialmente engajada retira estratégias de confrontação, mais ou

menos radicais, por vezes polémicas no espaço público, como também deve a actividades que assentam na reciprocidade e espírito de cooperação a capacidade de ainda provocar controvérsia e debate de ideias. Não restam dúvidas que a conversação e a experiência do diálogo se apresentam como um dos médiums mais utilizados pela arte socialmente engajada, quando se trata de agitar mentalidades e contribuir para uma tomada de consciência; enfim, envolver pessoas no processo dialéctico da discussão, idealmente através da experiência da alteridade, que em tudo aproxima, outra vez, a arte da vida, neste caso da práxis política e vivência de situações, mais do que obras de arte, onde o quotidiano possa ser reinventado.

Desmaterializar a arte no âmbito do museu e o activismo político na arte contemporânea pressupõe des-performatizar as suas acções artísticas, uma vez que essas não se movem nem se fazem mover através de uma teatralização do desígnio social da arte. Muito pelo contrário, a procura de valores não-artísticos na arte socialmente engajada reclama a exigência de outro tipo de juízo ético e manifestação colectiva dos seus protagonistas em torno da realização de objectivos políticos na sociedade, a título de exemplo, extremamente concretos na resolução dos problemas das pessoas. Ora, neste contexto, a arte passa a ser avaliada em função do sucesso desses projectos sociais, além de se manifestar de forma radical no seu devir exógeno, situado lá onde a imaginação de des-mercadorizar a arte abdica do valor de troca do objecto artístico, afirmando a arte como serviço na economia da cultura — uma ideia que deve completar a descrição da arte Conceptual, ou seja, incluir o conceito de ownership na lista de noções definidoras do seu programa, juntamente com os conceitos de objecthood e authorship.

Esta dissertação identifica-se com a noção de contemporâneo dialéctico de Claire Bishop e igual interesse reconhece na tese de museologia radical da mesma autora. Porém, afasta-se da reacção de Bishop ao ethical turn, nomeadamente quando advoga a favor de ideias por detrás da noção de metapolítica de Jacques Rancière. Mas, sobretudo, a demarcação crítica da arte socialmente engajada baseada no regime estético da arte. De resto, uma orientação da arte para onde convergem as ideias adornianas da autonomia da arte, neste último, a negatividade da arte enquanto radicalidade estética de uma subjectivação política. Em Rancière também se

compreendeu a intransigência de se descolar do regime estético da arte. Por conseguinte, este estudo também se vê obrigado a demarcar-se do desengajamento político observado por Rancière, no ideal de uma subjectivação política da arte mediada pela experiência estética. Ao invés, esta investigação absorve a esmagadora maioria das ideias de Lucy R. Lippard, considerada de leitura obrigatória para se conhecer verdadeiramente a arte Conceptual. Também a ela se deve a teorização da desmaterialização do objecto artístico, arte como ideia e arte como acção. Lippard é uma autora transitiva neste estudo em múltiplos aspectos, destacando-se, a título de exemplo, a forma descomplexada de entender a práxis política na arte.

A qualidade híbrida do médium da arte socialmente engajada é uma característica decisiva da singularidade desta prática artística que remete para a dinâmica de mestiçagem da renovação medial desde o século passado. Para além de ainda se poder identificar o aspecto nómada da arte socialmente engajada em circulação nos contextos institucionais da arte no mundo globalizado, fazendo com que o híbrido e nómade se manifestem no entendimento do processo e contexto da arte socialmente engajada, a interdisciplinaridade desta prática artística também se cruza com disciplinas não-artísticas, em particular com as ciências sociais.

Se o reconhecimento do conceito de arte e de arte engajada representa o território e um domínio específico da arte, a anulação do seu próprio nome na expressão prática social significa necessariamente uma modalidade mais radical da arte socialmente engajada, no sentido de ultrapassar as fronteiras da arte, situando esta prática cada vez mais nas margens da arte. Por outro lado, a arte socialmente engajada faz-se representar pela heteronomia da arte, em que as noções de arte política e arte politizada são mais ajustadas do que a necessidade de reafirmar o campo da arte implícito à ideia de não se fazer arte politica mas fazer arte politicamente. Foram reflectidos alguns conteúdos que ajudam a compreender a singularidade da arte socialmente engajada, entre outros, a predominância da dimensão ética sobre a estética, a utilidade social da arte no lugar da arte pela arte, a experiência da participação do espectador activo para lá da contemplação. Em face de um devir exógeno da arte, a autonomia artística desempenha um papel crucial na autonomia

política da arte, no interior de uma actividade criativa dos artistas desadequada às categorias do regime estético da arte, assim como ao próprio mercado da arte.

Quando abraçada sem reservas e de modo mais transitivo, a arte socialmente engajada mediante o campo alargado da arte conceptual, nomeadamente a desmaterialização do objecto artístico através da arte como acção, age como forma de transformar o mundo, excedendo o plano de representação da arte e, simultaneamente, as categorias históricas da arte política — protesto e compromisso ou denúncia e propaganda. Por conseguinte, nesta dimensão activa, utilitária e criadora de vida, nas palavras de Boris Groys, reside a práxis política singular da arte socialmente engajada, no limite, um modo próprio de fazer política que não é desmentida pela arte politizada. Numa frase, é esta actividade concreta de transformação da realidade objectiva da natureza, da sociedade e, com efeito, do Homem através da prática social, que materializa, de facto, a arte socialmente engajada enquanto práxis, mais precisamente, uma práxis política da arte. À luz do que foi analisado, essa prática artística está na origem de uma terceira via de arte política, uma vez que a desmaterialização do objecto artístico tem a capacidade de assimilar a acção política por inteiro. Manifestando o ethical turn da arte contemporânea, por maioria de razão não corresponde ao conceito da amoralidade da arte, nem pretende refugiar-se na aparência estética da arte. Na medida em que o princípio de realidade predomina mais facilmente que o princípio de prazer na arte socialmente engajada, valores não-artísticos de ordem ética são coordenadores desta prática, sem que a arte se torne obrigatoriamente subordinada pela moral. De resto, uma ideia completamente absurda se fosse aplicada à radicalidade da arte que, por definição, tem-se afirmado na história através de processos de transgressão das normatividades sociais e culturais, tantas vezes instituídas no próprio sistema da arte. Não obstante, a utilidade social da arte socialmente engajada solicita uma integridade moral e ética dos artistas que se não for respeitada pelos próprios ou pelas entidades associadas a essas iniciativas, muito dificilmente vai conseguir evitar uma total alienação das boas intenções deste tipo de arte útil.

No terceiro e último capítulo, a investigação desenvolveu uma matéria de carácter mais especulativo sobre uma suposta desterritorialização do museu resultante da mediação da arte socialmente engajada. Neste âmbito, foi visto que o museu, no

contemporâneo, preserva, coleciona, exhibe, divulga, promove, investiga, debate e educa. Para além de legitimar uma ordem simbólica e produzir um discurso muito importante no espaço crítico de uma sociedade, os museus de arte contemporânea nunca deixam de cumprir a sua função económica e, hoje em dia, também se manifestam como médium da arte socialmente engajada, quer dizer, activista, como elemento activo e produtor de uma acção política e intervenção social dentro ou fora das suas portas. Este imaginário político da arte é uma realidade concreta no sistema da arte, não só porque a práxis da arte se abriu à heteronomia da arte, ultrapassando a metapolítica da arte do regime estético, como também a desmaterialização do objecto artístico e o campo expandido da arte oferecem aos artistas novas possibilidades da arte, desde o período histórico da neovanguarda.

Esta práxis da arte *in-situ* acaba por intervir politicamente no sistema da arte, um devir da arte trabalhado pela Crítica Institucional e sua desconstrução do espaço institucional da arte, inclusive o museu, mediante o enquadramento crítico de factores socioculturais, de ordem económica, ideológica e cultural, que influenciam a experiência da arte desde a produção, distribuição/apresentação e recepção da obra de arte. Crítica Institucional que se mantém presente no panorama da arte contemporânea hoje em dia, independentemente de ter sido uma referência essencial para o New Institutionalism ou ainda se constituir na prática crítica.

No conjunto de argumentos expostos neste estudo encontra-se a importância de entender que o museu, especialmente o museu de arte contemporânea, atravessa um momento da sua história em que se afirma totalmente dessacralizado na sociedade de consumo através de outras concepções de museu que, felizmente, ultrapassam a categoria de museu mausoléu. Hoje em dia, com maior ou menor incidência do museu espectáculo inspirado pelo mantra bigger is better and better is richer, os museus de arte contemporânea estão vivos não só quando se tornam uma grande superfície cultural. Se a colecção e necessidade e acto de coleccionar são o coração do museu, o processo de mumificação e ossificação cultural definidores da museofobia da vanguarda histórica, hoje, são argumentos críticos absolutamente desajustados para o museu de arte contemporânea, apesar da natureza do museu separar e isolar as “coisas” do mundo, um aspecto tão crucial no seu poder de legitimação.

Tais concepções mais historicistas e passadistas do museu foram rebatidas à luz de uma série de categorias que têm transformado a imagem do museu como templo autoritário de uma memória legislada pelo poder normativo que uma instituição museológica nunca perde. Desde o museu fórum com o seu princípio de museu como espaço de discussão contendo múltiplas vozes e perspectivas contra-hegemónicas; à festa do museu laboratório com as suas estratégias de transgressão do cubo branco e de alguma hierarquia tradicional do mundo da arte, como forma de consagrar um espaço cultural mais aberto, sem ser elitista e cosmopolita, mas também experimental, interdisciplinar e participativo — uma cultura em acção, portanto, envolvida num processo de construção da realidade contemporânea —, a categoria de museu mausoléu torna-se cada vez menos efectiva no sistema da arte contemporânea. Por outro lado, o interesse contemporâneo de fazer do museu uma escola, um lugar de pesquisa, investigação e ensino desdobra o imaginário de um museu vivo, não isolado do fluxo da sociedade civil, nem descomprometido com o serviço público e formação da cidadania, além de reforçar o museu como produtor de conhecimento e da construção da memória colectiva. Sem dúvida, uma actividade do museu que rememora o museu academia, naturalmente um museu com mais cérebro do que o museu fashionable. No museu médium, o grau de desmaterialização da objectualidade do museu pode ultrapassar aquele que advém da festa do museu laboratório; mas, principalmente, contornar o risco de se revestir de uma lógica de lazer e entretenimento explorado comercialmente pelas indústrias culturais. Sendo a categoria de eleição do tema deste estudo o museu médium, por definição, incorpora o imaginário da arte se dedicar à práxis social através da mediação das instituições museológicas, abrindo mais ainda o museu à comunidade, e radicalizando o papel do museu enquanto agente de construção da democracia.

Quanto à lógica mais comercial do museu, essas são ideias que subscrevem a posição crítica de Hal Foster sobre o museu ícone, uma categoria de museu naturalmente associado ao museu espectáculo, de uma certa maneira também criticados pela sua compatriota Rosalind E. Krauss. Para além deste trabalho, esta autora igualmente transitiva neste estudo, salienta-se os contributos insubstituíveis sobre o tema do médium da arte, não obstante o facto de se ter reconhecido o valor de mais um

esclarecimento marcante de Peter Osborne, nomeadamente ao preferir tratar a condição pós-medial de Krauss por transmedial. Esta dissertação revê-se no trabalho realizado por Foster e Krauss sobre o tema do museu; mas onde foi encontrar um contributo muito importante e, na face do qual, também adere criticamente, foi ao trabalho de Andreas Huyssen do qual adoptou, por exemplo, o conceito de museofobia ou, ainda, reflexões muito pertinentes referidas por este autor, tal como a modernidade ser impensável sem um projecto museológico, uma vez que o museu não nasceu da necessidade de conservar tradições mas sim do medo de perdê-las.

A suposta desterritorialização do museu produzida pelas acções directas da arte socialmente engajada remete fundamentalmente para a desmaterialização do objecto artístico, pondo em causa a função primordial do museu coleccionar, armazenar, preservar e proteger obras de arte. Mais do que uma realidade tangível, o museu representa uma categoria mental, coleccionar e uma actividade cognitiva com a finalidade de prestar um serviço social e cultural. Estes argumentos definem o museu enquanto estrutura mental, subjacente ao conceito de musealização que se distingue pela prática de coleccionar, organizar e classificar, num processo de separação, isolamento e neutralidade das coisas do mundo. Na verdade, o processo mais elementar de musealização pressupõe sempre um movimento de reterritorialização. Ou seja, o museu é sempre um produtor simbólico do objecto nele instalado e exibido. Esse efeito do museu sobre o objecto resulta de uma recontextualização do que foi separado do seu contexto original. A desterritorialização do museu provocada pela arte socialmente engajada é compreendida neste estudo pelas suas dimensões físicas e metafísicas. O facto dessa práxis social procurar dissolver a arte na vida, implica um devir desmusealizador que produz um movimento de desterritorialização metafísica do museu, ao passo que a natureza desmaterializada do objecto artístico e deslocação da arte socialmente engajada para fora do espaço físico do museu produzem a sua desterritorialização física. Porventura, a dimensão metafísica da suposta desterritorialização do museu é mais profunda do que a dimensão física e tangível provocada pela desmaterialização do objecto artístico e condição efémera da arte. Há vários níveis de desterritorialização do museu, sendo que o nível mais elevado corresponde à prática desmaterializada da arte, fora de portas do museu, embora

continue a ser mediada institucionalmente por ele, e sem retorno à normatividade musealizadora, isto é, sem sofrer uma reterritorialização.

A realidade desta práxis social no universo museológico resulta, de uma certa maneira, do desfecho histórico da museofobia das primeiras vanguardas e momento posterior de reconciliação da neovanguarda com o museu. Se, por um lado, a vanguarda histórica morreu no dia em que foi parar às galerias do museu, por outro, não só essa capitulação da vanguarda demonstrou que nada escapa à lógica da musealização na sociedade moderna, como também deixou marcas positivas no imaginário da instituição museológica; uma perspectiva informada por Andreas Huyssen que, uma vez mais, enriqueceu a reflexão crítica sobre o museu neste estudo. A partir dos anos oitenta do século passado, no período de pós-vanguarda inaugurado nessa época, assistiu-se a um momento de conciliação positiva da arte com o museu, depois da reconciliação negativa da neovanguarda com a instituição da arte. Eis dois momentos antagónicos de retorno ao museu que antecedem a situação contemporânea de uma práxis vital da arte conciliada com a instituição museológica, onde importa realçar a adesão deste estudo à desconstrução de Hal Foster das teses de neovanguarda de Peter Bürger. Na rede museológica actual, a arte socialmente engajada no museu médium, mesmo se realizada fora do museu espectáculo e do museu ícone, não deixa de reafirmar um movimento actual de resistência à concepção neoliberal e mercantil da cultura no panorama institucional da arte, uma vez que reinventa o contrato social e serviço público do museu, incluindo as formas de activismo político da arte contemporânea.

Com o intuito de aprofundar o contexto institucional da arte socialmente engajada no museu foi necessário analisar o espaço da galeria do cubo branco, segundo o seu aspecto formal, fenomenológico e ideológico. O cubo branco é uma herança da arquitectura moderna no espaço de exposição da arte contemporânea. O aspecto formal do cubo branco está correlacionado com o aspecto fenomenológico e ideológico deste espaço que, como dispositivo, encerra uma função normativa na sociedade e produz uma ordem simbólica. Esta normatividade da arte resulta do poder específico de legitimação do cubo branco que também separa as coisas do mundo, no contexto de um espaço de neutralidade que isola o espectador num recinto supostamente esterilizado, eliminando a vida exterior e a passagem do tempo, que se constitui como uma

fenomenologia no espectador. Enquanto espaço de neutralidade e atemporalidade da arte, o cubo branco é uma arena ideal da arte, onde o contexto se torna conteúdo, desempenhando um papel muito influente na autonomia institucional da arte. A arquitectura do cubo branco condiciona a experiência fenomenológica do observador, cujo olho reduzido exclusivamente à sua função óptica e visual, fabrica uma percepção específica e redutora, com consequências na consciência e reacção emocional do observador.

Por outro lado, o tema do contexto enquadra-se nos dois modelos dominantes da teoria e crítica da arte a partir de meados do séc. XX, constituídos pela problemática medial e a problemática institucional da arte. Por conseguinte, valorizou-se entender a noção de local/sítio específico enquanto contexto social onde se intervém socialmente e politicamente através da arte. Por isso, a arte socialmente engajada realizada dentro ou fora das galerias do museu, isto é, dentro do cubo branco ou instalada na pólis, concebe uma arte *in-situ* mediada pelo museu enquanto dispositivo da prática artística, no qual coincidem o espaço e o tempo de produção e recepção da obra de arte, desmaterializando o estúdio e abdicando da galeria. A desmaterialização do objecto artístico não somente desmaterializou o objecto de arte como também o estúdio. Esta conjuntura provocou uma mudança de paradigma nos domínios da autoria, obra de arte e espectador como se repercutiu na necessidade de repensar o estúdio, pondo em causa a tripla instância do estúdio, galeria e museu, questionando inevitavelmente o sistema da arte na qual ela própria se apresenta. Uma das razões que justifica a arte na era post-studio defende que o estúdio se tornou desadequado às novas exigências impostas pela renovação medial da arte a partir do século vinte. Deixou de ser necessário um espaço de produção separado da obra, na medida de uma deslocação fundamental que arrastou o local de produção para o local de apresentação e exposição da obra. Desta ligação entre local de produção, distribuição/ apresentação e recepção onde a obra se instala (*in-situ*), decorreu um processo de desmaterialização do estúdio, mas também do objecto artístico, fomentando uma condição tendencialmente nómada para a arte.

Um trabalho com estas características é, por natureza, limitado. Nessa medida, não consegue acomodar outras possibilidades de reflexão crítica das temáticas abordadas

anteriormente que, embora possam suscitar conteúdos supostamente relevantes, não foram desenvolvidos nesta investigação, além das entrevistas onde foram colocados de um modo mais objectivo. Nomeadamente, a possibilidade de aprofundar o tema da curadoria, em face da arte socialmente engajada mediada pelo museu ter potencial para se situar num espaço intersticial da práxis da arte com a curadoria. Como também a problemática da universalidade da arte contemporânea no mundo pós-colonial, onde as modernidades de diferentes geopolíticas do contemporâneo global se envolvem com legitimidade num movimento contra-hegemónico do espaço euro-atlântico.

BIBLIOGRAFIA

Livros

Adorno, Theodor W., *Experiência e Criação Artística: Paralipómenos à 'Teoria Estética'* (1970), trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2003.

Adorno, Theodor W., *Teoria Estética* (1970), trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1993.

Agamben, Giorgio, *Nudez* (2009), trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010.

Alberro, Alexander, «Institutions, Critique and Institutional Critique», in Alberro, Alexander e Stimson, Blake (eds.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* (2009), Cambridge MA - London, MIT Press, 2011.

Artaud, Antonin, *Linguagem e Vida*, trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

Barthes, Roland, *O Rumor da Língua* (1984), trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987.

Batchelor, David, «Na cama com a monocromia», in Sardo, Delfim (ed.), *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*, trad. Sofia Gomes, Mariana Sousa Moreira Traduções, Teresa Ramos e Joana Caspurro, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 07, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2006.

Baudelaire, Charles, *O Pintor da Vida Moderna* (1863), trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993.

Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.

Bishop, Claire (ed.), *Participation/Documents of Contemporary Art*, London - Cambridge MA, Whitechapel - MIT Press, 2006.

Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York, Verso, 2012.

Bishop, Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), 2nd rev. ed., London, Koenig Books, 2014.

Bishop, Claire, «Participation and Spectacle: Where Are We Now», in Thompson, Nato (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011* (2012), Cambridge MA, MIT Press, 2017.

Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.

Buren, Daniel, «Function of the Museum» (1973), in Hertz, Richard, *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs NJ, Prentice-Hall Inc., 1985.

Bürger, Peter, *Teoria da Vanguarda* (1974), trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.

Cachapuz, Pedro, *Arte e Comunicação, experiência da Linguagem enquanto substância*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.

Calinescu, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade* (1987), trad. Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega, 1999.

Crimp, Douglas, «O Museu Pós-Moderno», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 155.

Cristina Pereira, Paula, *condição humana e condição urbana*, Porto, Edições Afrontamento, 2011.

Constituição da República Portuguesa, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2021.

Dacosta, António, *Dacosta em Paris: Textos de António Dacosta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

Dana, John Cotton, *A Plan for a New Museum: The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain* (1920), Charleston SC, BiblioBazaar, 2008.

Danto, Arthur C., *What Art Is*, New Haven - London, Yale University Press, 2013.

Davidts, Wouter e Paice, Kim (eds.), *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, Valiz, 2009.

Debord, Guy, *A Sociedade do Espectáculo* (1967), trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *O que É a Filosofia?* (1991), trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (1980), trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne* (1966), trad. António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

Duchamp, Marcel, «The Richard Mutt Case», in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013.

Ferreira, Glória e Cotrim, Cecilia (orgs.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, trad. Pedro Sússekind, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar, Flávia Anderson e André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

Flick, Uwe, *Introdução à Pesquisa Qualitativa* (2009), 3ª ed., trad. Joyce Elias Costa, Porto Alegre: Artemed, 2009.

Foster, Hal, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA - London, MIT Press, 1996.

Foster, Hal, *Recodings Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999.

Foster, Hal, «O Construtor» (2002), in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009, p. 180.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain e Buchloh, Benjamin H. D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004.

Fried, Michael, «Art and Objecthood» (1967), in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013.

Fusco, Renato De, *História da Arte Contemporânea* (1983), trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Gielen, Pascal, «Mapping Community Art», in Bruyne, Paul De e Gielen, Pascal (eds.), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011.

Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009.

Gombrowicz, Witold, *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto* (1995), trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 1996.

Gomes Ferreira, António, *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora, 1995.

Gropius, Walter, *Bauhaus: Novarquitectura* (1955), trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien, 4ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

Hafif, Marcia, «De bem com a pintura», in Meinhardt, Johannes (ed.), *Pintura: Abstracção Depois da Abstracção*, trad. Cláudia Gonçalves, Sofia Gomes e Mariana Sousa Moreira, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 05, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2005.

Hatherly, Ana, *O Espaço Crítico — do simbolismo à vanguarda*, Amadora, Editorial Caminho, 1979.

Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011.

Henriques da Silva, Raquel, «Fernando Pernes, fundador do Museu de Arte Moderna da Fundação de Serralves», in *Fernando Pernes: O Divulgador da Arte e dos Artistas*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013.

Huisman, Denis, *A Estética* (1994), trad. Gabinete Editorial Edições 70, Lisboa, Edições 70, 2000.

Huyssen, Andreas, «Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas», in Grande, Nuno (ed.), *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, trad. Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 12, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009.

Janes, Robert R. e Sandell, Richard, «Posterity has arrived: The necessary emergence of museum activism», in Janes, Robert R. e Sandell, Richard (eds), *Museum Activism*, Oxon - New York, Routledge, 2019.

Jimenez, Marc, *Para Ler Adorno* (1973), trad. Roberto Ventura, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1977.

Kothe, Flávio R., *Para Ler Benjamin*, Rio Janeiro, Francisco Alves Editora, 1976.

Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), London, Thames & Hudson, 2000.

Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1997.

Loock, Ulrich, «A Obra de Arte sob Fogo: Inovações Artísticas 1965-1975», in Loock, Ulrich (ed.), *A Obra de Arte sob Fogo: Inovações Artísticas 1965-1975*, trad. Maria Ramos, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves e Joana Caspurro, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 01, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2004.

Loock, Ulrich (ed.), *anARQUITECTURA de Andre a Zittel*, trad. Cláudia Gonçalves, Joana Caspurro, Mariana Sousa Moreira e Sofia Gomes, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 04, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009.

Loock, Ulrich, «Armazém de História», in *Serralves 2009/A Coleção imagens*, trad. Cláudia Gonçalves, Mariana Sousa Moreira e Maria Ramos, Porto, Fundação de Serralves, 2009.

Madoff, Steven Henry, «The Space of Activism», in Madoff, Steven Henry (ed.), *What about Activism?*, Berlim, Sternberg Press, 2019.

Marcus, Greil, *Marcas de Batom: Uma História Secreta do Século Vinte* (1989), trad. Helder Moura Pereira, Lisboa, Frenesi, 1999.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Tuons le Clair de Lune!! Manifestes Futuristes et Autres Proclamations*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2005.

Marstine, Janet, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, London - New York, Routledge, 2017.

McEvelley, Thomas, «Introdução», in O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Mitrani, Michel, *Conversas Com Albert Cosseray* (1995), trad. Ana Paixão, Lisboa, Edições Antígona, 2002.

O` Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte* (1986), trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London - New York, Verso, 2013.

Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London - New York, Verso, 2018.

Pinto de Almeida, Bernardo, *Arte Portuguesa no Século XX, Uma História Crítica*, Matosinhos, Cardume Editores, 2016.

Rancière, Jacques, *Estética e Política: A Partilha do Sensível* (2000), trad. Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora, 2010.

Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações / Uma Cerveja no Inferno* (1989), trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

Robson, Colin, *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner – Researchers*, Oxford - Cambridge MA, Blackwell Publishing, 1993.

Rose, Barbara (ed.), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (1975), Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1991.

Schapiro, Meyer, «The Social Bases of Art» (1936), in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford - Carlton VIC, Blackwell Publishing, 2013.

Sholette, Gregory, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press, 2017.

Thomson, Belinda, *Pós-Impressionismo* (1988), trad. Catarina Madureira Villamariz, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

Valcárcel, Amelia, *Ética Contra Estética* (1998), trad. Newton Cunha, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

Vidal, Carlos, *Definição da Arte Política: o Radicalismo, a Desconstrução, o Artifício e todos os seus Paradoxos*, Lisboa, Fenda, 1997.

Vidokle, Anton, «Social Sculpture and the Cousins of Cosmism», in Berg, Karen van den, Jordan, Cara M. e Kleinmichel, Philipp (eds.), *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond*, Berlim, Sternberg Press, 2019.

Vila-Matas, Enrique, *Kassel Não Convida à Lógica*, trad. Miranda das Neves, Lisboa, Teodolito, 2014.

Catálogos

Aguirre, Peio, «Forma, Sentido e Realidade», in *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010.

Becker, Lutz e Caiger-Smith, Martin (eds.), *Art and Power: Images of the 1930s*, London, Hayward Gallery, 1995.

Brett, Guy, «Life Strategies: Overview and Selection- Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, 1960-1980», in Ferguson, Russel (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 -1979*, New York - London, Thames & Hudson, 1998.

Brüggemann, Stefan, *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010.

Buchloh, Benjamim H.D. e Graham, Dan, «Four Conversations: December 1999 - May 2000», in Brouwer, Marianne (ed.), *Dan Graham: Works 1965-2000*, Düsseldorf, Richter Verlag GmbH, 2001.

Carbonell, Bettina Messias, «Introduction», in Carbonell, Bettina Messias, *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (2003), 2nd ed., Malden MA - Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.

Dada, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2005.

Fernandes, João, “Perspectiva: Alternativa Zero/Vinte Anos Depois...”, in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997.

Fernandes, João, «Uma Coleção em Construção», in *Serralves 2009/A Coleção imagens*, trad. Cláudia Gonçalves, Mariana Sousa Moreira, e Maria Ramos, Porto, Fundação de Serralves, 2009.

McShine, Kynaston L., «Acknowledgments», in McShine, Kynaston L. (ed), *Information* (1970), New York, The Museum of Modern Art, 2019.

Merrill, Roberto, «A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística», in *Às Artes, Cidadãos!*, trad. Martin Dale, Sofia Gomes, Cláudia Gonçalves, Simonetta Neto, Tim Nicholson, Marguerite Shore e Vasco Mota Pereira, Porto, Fundação de Serralves, 2010.

Todolí, Vicente, «Perspectiva e Prospectiva de um Museu», in *Perspectiva: Alternativa Zero*, trad. João Fernandes, Porto, Fundação de Serralves, 1997.

Jornais/Revistas

Bishop, Claire, *October*, nº 110, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2004.

Bishop, Claire, *Artforum International*, vol. 44, nº 6, February 2006.

Bishop, Claire, *October*, nº 115, Cambridge MA, MIT Press, Winter 2006.

- Buren, Daniel, *October*, nº 10, Cambridge MA, MIT Press, Autumn 1979.
- Burton, Johanna, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Caraça, João e Carrilho, Manuel Maria, *Colóquio Ciências*, nº 16, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Chafes, Rui, *Richard Serra, o gigante*, Jornal Público, 28.03.2024.
- Foster, Hal, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Gillick, Liam, *October*, nº 115, Cambridge MA, MIT Press, Winter 2006.
- Goddfrey, Mark, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Guerreiro, António, *A ditadura do presente, a força do passado*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 24.08.2018.
- Hudson, Suzanne, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Krauss, Rosalind, *October*, nº 54, Cambridge MA, MIT Press, Autumn 1990.
- Léon, Maria José Alcaraz, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 76, nº 1, Denver CO, The American Society for Aesthetics, Winter 2018.
- Molesworth, Helen, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Moura, Leonel, *Como a Arte Contemporânea Deixou de Ser Contemporânea*, Jornal Público, 24.03.2016.
- Pinto Ribeiro, António, *O Embaraço da Arte Contemporânea*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 21.10. 2016.
- Queirós, Luís Miguel, *O filósofo que assinalou o fim da arte tal como foi entendida no Ocidente*, Jornal Público, 28.10.2013.
- Shannon, Joshua, *October*, nº 130, Cambridge MA, MIT Press, Fall 2009.
- Soares de Oliveira, Luísa, *O fim do orgulhosamente sós*, Jornal Público/Suplemento Ípsilon, 21.06.2024.
- Sousa Machado, José (dir.), *Entender a Pintura 5 - Álvaro Lapa*, Lisboa, Arte Ibérica, 1998.

Victorino, Sofia e Nicolau, Ricardo (coords. eds.), *Às Artes, Cidadãos!*, Porto, Fundação de Serralves, 2010.

Entrevistas

Charlton, Alan, *Não acredito no artista como génio* (entrevista por Luísa Soares de Oliveira), *Jornal Público*, 02.06.1996.

Didi-Huberman, Georges, *Sentir o tempo e ver a História nas imagens* (entrevista por António Guerreiro), *Jornal Público/Suplemento Ípsilon*, 11.04.2014.

Groys, Boris, «Boris Groys» (entrevista por António Guerreiro), Guerreiro, in António (ed.), *Electra*, nº1, Lisboa, Fundação EDP, Março 2018.

Lapa, Álvaro, «Aquele Menos que Faz Bem» (entrevista por António Rodrigues e José Sousa Machado), in Sousa Machado, José (dir.), *Entender a Pintura 5 - Álvaro Lapa*, Lisboa, Arte Ibérica, 1998.

Leanza, Beatrice, *Os museus servem para ter confrontos intelectuais honestos* (entrevista por Isabel Salema), *Jornal Público*, 22.05.2020.

Rosler, Martha, *O papel dos artistas nos Jogos da Fome do século XXI? O de resistentes* (entrevista por Vanessa Rato), *Jornal Público*, 08.12.2014.

Sites

<https://www.philamuseum.org/collection/object/31965>

<https://walkerart.org/collections/artworks/diagram-of-historical-development-of-fluxus-and-other-4-dimensional-aural-optic-olfactory-epithelial-and-tactile-art-forms>

<https://marxists.org/portugues/tematica/25-abril/prog-pol-eco-soc.pdf>

<https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/interdisciplinaridade-e-transdisciplinaridade/>

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13141/pr.13141.pdf

<https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/5214>

<https://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf>

<https://www.publico.pt/2018/04/29/culturaipsilon/opiniao/a-decadencia-das-grandes-superficies-culturais-1810940>

<https://wrongwrong.net/artigo/new-institutionalism-then-and-now>

Outros

Cesariny, Mário, *“os poetas” entre nós e as palavras*, Lisboa, Sony Música Portugal, 1997.

Ushpiz, Ada, *Vita Activa: The Spirit of Hannah Arendt*, Israel/Canada, Intuitive Pictures - Au Films, 2015.

ANEXO

Notas Biográficas dos Entrevistados

Fernando José Pereira (Porto, 1961).

Licenciou-se em Artes Plásticas-Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Doutorou-se em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (Espanha). Recebeu várias bolsas de estudo e investigação da Fundação Calouste Gulbenkian. Membro integrado do Instituto de Investigação em Arte e Design (Universidade do Porto) e do Grupo de Estética e Teoria das Artes da Faculdade de Filosofia da Universidade de Salamanca.

Tem obras nas colecções públicas: Fundação de Serralves, Instituto de Arte Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Galego de Arte Contemporânea - Santiago de Compostela, Museu da Cidade de Lisboa, Colecção PLMJ, Fundação Ilídio Pinho, Universidade do Porto, Colecção da Câmara Municipal do Porto, Colecção do Estado.

Membro do colectivo Virose. Membro do projecto Haarvöl.

Exposições (recentes)

“Guardar os Olhos no Bolso - Inland Journal: uma exposição, 35 edições”, AtelierMuseu Júlio Pomar, Lisboa, 2023.

“La memoria es un dispositivo para anular la distancia”, Espacio de Arte Experimental, Salamanca, Espanha, 2022.

“CAM em Movimento”, Fundação Calouse Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2021.

“Em Loop: Filmes Da Colecção De Serralves”, Museu de Serralves, Porto, Portugal, 2019.

“Contrato (a tempo indeterminado)”, com Ângela Ferreira como artista convidada, Museu Internacional de Escultura Contemporânea, Santo Tirso, Portugal, 2018.

Festivais de Cinema (recentes)

Filmóptico, Art Visual and Film Festival, Barcelona, Catalunha, 2021.

(Latino and Iberian Film Festival at Yale – LIFFY, Estados Unidos, 2020.

Porto PostDoc, Portugal, 2018.

Incuna International Film Festival, Gijón, Espanha, 2017.

Filmografia (sessões especiais, recentes)

“Por i”, apresentação do filme com banda sonora ao vivo na secção Art Directions: sound / vision do International Film Festival of Rotterdam, 2023.

“Now (post Mortem)” sessão conjunta com “La pointe courte” de Agnès Varda, Casa das Artes de Famalicão, 2022.

“A persistência desobediente”, projecção do filme na Fundación Luis Seoane, Coruña, España, 2018.

Cine-concertos

Haarvöl

Banda sonora original para o filme “O Gabinete do Dr. Caligari”,

75º aniversário do Cineclube do Porto, Casa das Artes, Porto, 2020.

Disco (recentes)

Haarvöl:

Seeking the intimacy of silence, Moving Furniture Records, Amsterdam, 2023.

Fernando José Pereira/Radboud Mens: *The Inoperative Suspension of a Stoppage*, *ERS records*, Rotterdam, 2023.

Mais informações: <http://www.virose.pt/fjp>

Carla Cruz é artista, investigadora e professora associada na EAAD-UMinho. Desde 2007, mobiliza com Ângelo Ferreira de Sousa a Associação de Amigos da Praça do Anjo que questiona o direito à cidade por parte de todes; dinamiza desde 2019 o grupo de estudo Leituras Feministas (i2ADS) que procura táticas para despatriarcalizar e descolonizar a vida e as artes; e desde 2020 desenvolve um projeto artístico especulativo sobre temporalidades não-humanas com Claudia Lopes.

Carla foi cofundadora do coletivo feminista de intervenção artística ZOiNA (1999-2004), e da Associação Caldeira 213 (1999-2002); entre 2005 e 2013 coordenou o projeto expositivo feminista All My Independent Wo/men.

Pedro Gadanho é arquiteto, curador e autor. Loeb Fellow 2020 da Universidade de Harvard, detém um mestrado em arte e arquitetura e é doutorado em arquitetura e *mass-media*.

De 2012 a 2016, foi o curador de arquitetura contemporânea no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, onde coordenou o *Young Architects Program* e organizou exposições como *9+1 Ways of Being Political*, *Uneven Growth* e *A Japanese Constellation*.

Entre 2015 e 2019, foi o director fundador do MAAT, Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, em Lisboa, onde iniciou mais de cinquenta projectos, incluindo exposições e publicações interdisciplinares como *Utopia/Distopia*, *Tensão & Conflito* e *Eco-Visionários*.

No biénio de 2020-21 foi o director executivo da candidatura de 17 municípios do

interior português a Capital Europeia da Cultura 2027, seguindo-se a posição de Professor Convidado na Universidade da Beira Interior. Na Primavera de 2024, foi também Professor Convidado na Graduate School of Design da Universidade de Harvard.

Gadanhó editou o bookazine *Beyond*, o blog *Shrapnel Contemporary* e contribui regularmente para publicações a nível internacional. É o autor de *Arquitetura em Público*, recipiente do Prémio FAD de Pensamento e Crítica em 2012. Em 2022, lançou o livro *Climax Change! How Architecture Must Transform in the Age of Ecological Emergency* (ACTAR Publishers: New York/Barcelona).