

3º CICLO
ESTUDOS DE PATRIMÓNIO
ESPECIALIZAÇÃO MUSEOLOGIA

**Arte de fazer sentido.
Ao encontro do antagonismo artístico nos
centros urbanos de pequena e média
dimensão em Portugal**

Madina Ziganshina

FLUP

2026



Madina Ziganhina

Arte de fazer sentido.

Ao encontro do antagonismo artístico nos centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em 3º Estudos do Património, orientada pela Professora Doutora Alice Duarte, pela Professora Doutora Elisa Noronha e pela Professora Doutora Cláudia Albino

Esta investigação foi concretizada com a Bolsa da Fundação para Ciência e Tecnologia

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2026



Ao Filipe e ao Fábio
Aos meus parentes me que ensinaram o amor pelos estudos

Sumário

Sumário	4
Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	7
Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Abstract	10
Índice de Figuras	11
Índice de Tabelas	13
Glossário.....	14
Introdução	15
1.Um relato autoetnográfico: curadoria de intervenções artísticas em centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal	30
1.1. Notas de introdução	30
1.2. Terceiro ciclo de eventos: exposições da arte organizadas em forma de roteiro – Aveiro (2015), Ponte de Lima (2016) e Braga (2017).....	34
1.3. Terceiro ciclo de eventos: residências artísticas – Ílhavo (2016), Aveiro (2017)	55
1.4. Terceiro ciclo de eventos: projectos artísticos interactivos integrados no Festival dos Canais de Aveiro (2019 e 2021)	69
1.5. Problematização.....	82
1.6. Conclusões Intermédias.....	86
2.Críticas ao positivismo e principais conceitos da tese	87
2.1. Notas de introdução	87
2.2. Críticas ao positivismo nas humanidades, na política e nos estudos culturais	90
2.3. Teoria dos campos culturais de P. Bourdieu e ontologia dos seus conflitos	111
2.4. Antagonismo, agonismo, os limites culturais e o choque cultural	127
2.5. Diferenciação do antagonismo artístico e fenomenologia da sua apropriação institucional	141
2.6. Conclusões intermédias.....	145
3.Modos de conceber a arte e o património.....	148
3.1. Notas de introdução	148
3.2. História da arte, crítica da arte e crítica da crítica da arte.....	152
3.3. Crítica da arte com foco nos estilos artísticos.....	157
3.4. Crítica da arte com foco nas concepções de arte.....	163

3.5. A crítica da arte com foco na estética relacional	168
3.6. Perspectiva estética vs perspectiva política sobre as questões do património e arte	173
3.7. Conclusões intermédias	177
4. Paradigma crítico versus políticas culturais e os seus públicos	185
4.1. Notas de Introdução	185
4.2. Problematização de políticas culturais	188
4.3. Democratização da cultura: do paradigma crítico à sua institucionalização como política cultural	191
4.4. Democracia cultural como paradigma crítico e como política cultural	194
4.5. Paradigma crítico versus políticas culturais	198
4.6. Quem são os públicos?	201
4.7. Perspectiva institucional sobre os públicos	204
4.8. Perspectiva fenomenológica dos públicos enquanto agentes sociais	209
4.9. Conclusões Intermédias	215
5. Receptividade institucional problematizada em perspectiva de políticas e práticas de descentralização cultural em Portugal	219
5.1. Notas de introdução	219
5.2. Democratização da cultura: entre a descentralização do acesso e a globalização do consumo	224
5.3. Políticas de descentralização da cultura estatais e locais em transformação	228
5.4. Mitos, empregabilidade e profissionalismo artístico	238
5.4.1. Mitos	238
5.4.2. A empregabilidade e profissionalismo artístico	248
5.5. Conclusões Intermédias	251
6. Fenomenologia de abordagens curatoriais e estratégias de criação artística contemporânea	257
6.1. Notas de introdução	257
6.2. Expectativa e ruptura de expectativa: perspectiva fenomenológica	262
6.3. Abordagens curatoriais de intervenção nas colecções museológicas	266
6.4. Abordagens de intervenção artística sobre colecções de museu ou sítios patrimoniais	271
6.5. Introdução em Estratégias de Intervenção por via da Criação Artística Contemporânea	277
6.5.1. Troca de contextos	282
6.5.2. Interrupção de conteúdos	287

6.5.3. Opção pela interactividade.....	290
6.6. Conclusões Intermédias.....	292
Considerações Finais.....	296
Referências Bibliográficas	304

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de partes da presente tese.

I further declare that have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out parts of this thesis

Queirã, Janeiro 2026

Madina Ziganshiana

Agradecimentos

A escrita e a conclusão desta tese constituíram um processo muito interessante e significativo para mim, tanto a nível de reflexão como de evolução pessoal. Levar esta investigação a bom termo não foi fácil e não teria sido possível sem o apoio, a ajuda e a colaboração de várias pessoas e instituições.

Manifesto a minha gratidão à Fundação para a Ciência e Tecnologia, que reconheceu o interesse académico deste projecto e concedeu a bolsa que tornou possível a dedicação necessária ao desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço às minhas orientadoras, Alice Duarte, Elisa Noronha e Cláudia Albino, pela supervisão e orientação contínua, rigorosa e paciente ao longo de todo o percurso. Agradeço igualmente aos professores do Mestrado, onde surgiu o meu interesse inicial pelo tema desta investigação.

Agradeço aos programadores culturais dos museus de Aveiro, Ílhavo, Braga e Ponte de Lima pelo acolhimento dos projectos ART-MAP, que forneceram matéria fundamental para o presente estudo, bem como a todos os artistas que acreditaram na iniciativa e participaram com as suas obras.

Um agradecimento especial ao meu marido e ao meu filho, pelo apoio constante no dia-a-dia; ao meu avô, ainda professor activo na universidade, que sempre me motivou; e a toda a minha família, que se preocupa e acredita em mim.

A todos, o meu muito obrigada.

Resumo

A motivação para esta investigação surge do contraste entre o ponto de vista curatorial de que, em Portugal, qualquer centro urbano de pequena e média dimensão dispõe de bons espaços e condições para a realização de projectos artísticos contemporâneos e os contratempos encontrados aquando da implementação de algumas iniciativas curatoriais concretas. É no desfasamento identificado entre o potencial institucional e a fraca receptividade que se situa e se justifica a presente tese. A questão central de compreender *que processos terão configurado os modos de ver e as políticas culturais das cidades de pequena e média dimensão portuguesas e como poderão os seus efeitos negativos ser corrigidos* conduz ao objectivo principal da tese: apresentar argumentos que sensibilizem decisores políticos e gestores culturais para a importância do investimento na criação artística contemporânea. Para atingir este objectivo tornou-se necessário identificar e analisar processos, percepções e aceções que pudessem ter contribuído para o desfasamento identificado, bem como fundamentar a relevância institucional e cultural da criação artística contemporânea. O conceito de antagonismo artístico constitui o eixo central desta argumentação, enquanto elemento constitutivo do campo cultural e enquanto potencialidade anti-hegemónica e democratizante no interior das instituições culturais. No decorrer da investigação comparo as perspectivas estética e política sobre património e arte contemporânea; problematizo os limites dos paradigmas de democratização da cultura e de democracia cultural enquanto políticas culturais e discuto o papel social dos públicos. Defendo o carácter contextual do antagonismo artístico e valorizo-o como potencialidade situacional da criação ainda não-consagrada, procurando tornar compreensível a importância de haver um equilíbrio entre as forças de institucionalização e os antagonismos que a criação artística contemporânea pode materializar. Estas questões cruzam-se com a problematização dos efeitos específicos da descentralização das políticas culturais nos territórios-alvo, que se reflecte em reduzida receptividade institucional, e com a reflexão sobre como a excepcionalidade económica da arte condiciona a empregabilidade no sector. A análise crítica que desenvolvo adopta uma abordagem hermenêutica, apoiada na perspectiva fenomenológica e nos estudos dos papéis sociais, culminando num exercício analítico em torno das abordagens curatoriais e das estratégias artísticas como horizonte empírico da teorização sobre o antagonismo artístico.

Palavras-chave: antagonismo artístico; políticas culturais; receptividade institucional; estratégias artísticas contemporâneas; empregabilidade artística.

Abstract

The motivation for this research arises from the contrast between a curatorial perspective according to which, in Portugal, small- and medium-sized urban centres generally exist adequate spaces and conditions for the development of contemporary artistic projects, and the obstacles encountered in the implementation of specific curatorial initiatives. The gap between local institutional potential and limited receptivity provides the rationale for this research. The central research question—seeking to understand which processes have shaped ways of seeing and cultural policies in Portuguese small- and medium-sized cities, and how their negative effects might be mitigated—leads to the main objective of the thesis: to develop arguments that underscore the importance of investing in contemporary artistic creation and that may raise awareness among policymakers and cultural managers. To achieve this objective, it was necessary to identify and analyse processes, perceptions, and interpretative frameworks that may have contributed to the identified gap, as well as to substantiate the institutional and cultural relevance of contemporary artistic production. The concept of artistic antagonism constitutes the central axis of this argumentation, understood both as a constitutive element of the cultural field and as an anti-hegemonic and democratizing potential within cultural institutions. Throughout the research, I compare aesthetic and political perspectives on heritage and contemporary art; problematize the limits of the paradigms of cultural democratization and cultural democracy as cultural policy frameworks; and discuss the social role of audiences. I argue for the contextual nature of artistic antagonism and value it as a situational potential of non-canonical artistic creation. Consequently, I seek to clarify the importance of maintaining a balance between processes of institutionalization and the antagonisms that contemporary artistic practice may materialize. These issues intersect with a critical examination of the specific effects of the decentralization of cultural policies in the target territories—reflected in limited institutional receptivity—as well as with a reflection on how the economic exceptionalism of art conditions employability within the sector. The critical analysis developed in this thesis adopts a hermeneutic approach grounded in phenomenological perspectives and social role theory, culminating in an analytical exercise focused on curatorial approaches and artistic strategies as the empirical horizon for theorizing artistic antagonism.

Key-words: artistic antagonism; cultural politics; institutional receptivity; contemporary artistic strategies; artistic employability.

Índice de Figuras

Figura 1.....	36
Figura 2	37
Figura 3	37
Figura 4	42
Figura 5	44
Figura 6	45
Figura 7	46
Figura 8.....	47
Figura 9	47
Figura 10	48
Figura 11.....	49
Figura 12	50
Figura 13	51
Figura 14	51
Figura 15.....	52
Figura 16.....	61
Figura 17.....	63
Figura 18.....	64
Figura 19.....	65
Figura 20.....	74
Figura 21.....	75
Figura 22.....	77
Figura 23.....	79
Figura 24.....	80
Figura 25.....	80
Figura 26.....	138
Figura 27.....	139
Figura 28.....	140
Figura 29.....	180
Figura 30.....	183
Figura 31.....	272

Figura 32.....	273
Figura 33.....	273
Figura 34.....	275
Figura 35.....	276

Índice de Tabelas

TABELA 1	81
----------------	----

Glossário

Introdução

A motivação para esta investigação surge do contraste entre a impressão imediata – facilmente formada através da simples consulta das listas de monumentos e dos equipamentos culturais municipais (museus, centros culturais, interpretativos, multiusos, cineteatros, bibliotecas, arquivos, casas e edifícios requalificados), acessíveis nos sites das autarquias ou em mapas turísticos – de que qualquer centro urbano de pequena e média dimensão em Portugal dispõe de espaços adequados para a realização de projectos artísticos, e os contratempos verificados na implementação de algumas iniciativas experimentais. Este contraste revela que, apesar da existência de recursos e infra-estruturas, estes contextos, marcados por políticas recentes de descentralização cultural, apresentam uma fraca abertura e receptividade institucional.

A tutela autárquica exclusiva dos equipamentos culturais, embora eficaz no plano da gestão, revela limitações quando se trata de desenvolver uma visão que integre usos alternativos, propostas críticas ou práticas artísticas menos convencionais. Aos níveis discursivo e perceptivo, observa-se igualmente a prevalência de percepções consensualizados e pouco escrutinados acerca da arte, do património, da identidade, da criatividade e da participação muitos dos quais compreendo como positivismos culturais. Estes modos de ver orientados pela ideologia da animação cultural tendem a privilegiar realizações de carácter popular e a reduzir a programação artística a uma função estética e facultativa, desvalorando os seus de papéis críticos, mediadores ou interdisciplinares.

Nestas geografias menos alinhadas com tendências contemporâneas, as práticas artísticas situadas, críticas ou interdisciplinares encontram frequentemente reservas éticas e morais, sobretudo quanto à sua compatibilidade estética ou simbólica com a imaginação identitária. Tais atitudes, difíceis de captar através de estudos formais, entrevistas ou estatísticas, tornam-se claras no âmbito de tentativas para concretizar propostas curatoriais ou artísticas. É neste desfasamento entre o potencial institucional

e a receptividade que se situa este estudo que visa o melhoramento qualitativo do aproveitamento dos recursos existentes.

Daqui decorre uma questão central: *que processos terão configurado os modos de ver e as políticas culturais das cidades de pequena e média dimensão portuguesas e como poderão os seus efeitos negativos ser corrigidos?* Este questionamento orienta o objectivo principal da tese: apresentar argumentos que sensibilizem decisores políticos e gestores culturais para a importância do investimento na criação artística contemporânea. Para atingir este objectivo, torna-se necessário identificar e analisar as questões subjacentes às percepções, aceções e modos de agir existentes, bem como demonstrar, de forma fundamentada, a relevância institucional e cultural da criação artística contemporânea.

O conceito de antagonismo artístico constitui o eixo central desta argumentação e sustenta a discussão em dois planos. No plano estético, o antagonismo artístico é entendido como elemento constitutivo do campo cultural, marcado pela disputa contínua de poder simbólico entre forças de institucionalização e forças criativas que resistem ao domínio cultural da convenção. No plano cultural, é concebido como potencialidade anti hegemónica e democratizante no interior das instituições culturais.

Daqui decorrem e cruzam-se questões enquadrantes relacionadas com processos e conceitos do campo cultural, como a história e crítica da arte; questões de políticas culturais, nomeadamente a transição do paradigma de democratização da cultura para o de democracia cultural; e questões fundamentais que definem as relações entre instituições e cultura, entre instituições e públicos e entre públicos e cultura. A análise crítica que desenvolvo orienta-se pela perspectiva fenomenológica e pelos estudos dos papéis sociais. A amplitude destas problemáticas articula-se com a problematização dos efeitos específicos resultantes das políticas de descentralização cultural nos territórios-alvo.

Esta sequência metodológica permite, no final da tese, realizar um exercício analítico em torno das abordagens curatoriais e das estratégias artísticas, com o intuito de

traduzir os dois planos teorizados do antagonismo artístico – estético e cultural – em esquemas empíricos. Estabelecendo assim uma ligação entre considerações macro (teoria) e micro (prática), visto tornar as matérias estudadas acessíveis e úteis para serem levadas em consideração nas políticas culturais locais.

A sequência da investigação definida exige uma contextualização prévia. Assim, já nesta introdução abordo os critérios diferenciadores que definem as geografias-alvo deste estudo. A especificidade das condições histórico-geográficas, sociais e culturais dos territórios-alvo orienta as escolhas metodológicas.

No século XX, nos países considerados ocidentais, registaram-se processos de reinvenção urbana pós-industrial, acompanhados de reorganizações interligadas ao nível das políticas públicas, culturais e das estratégias de desenvolvimento urbano. No final da década de 1990, Richard Florida (2002, 2005), conhecido pelo conceito de “economia criativa”, popularizou teorias que apontavam para o potencial económico de um estilo de produção e consumo cultural orientado pela experiência agradável, concebido como princípio de revitalização das cidades.

Segundo este paradigma de desenvolvimento local, os recursos artísticos, culturais e patrimoniais deveriam ser dinamizados em conjunto para estimular a economia. Esta abordagem, rapidamente tomada como manual de boas práticas, foi aplicada sobretudo nos centros históricos e nas baixas das grandes capitais europeias e dos Estados Unidos da América, animando ruas com restaurantes, lojas, galerias da arte, bares e clubes, e atraindo fluxos turísticos significativos. Embora eficaz nos primeiros anos, a estratégia transformou-se, como muitos outros optimismos liberais, numa onda de globalização que fragilizou as identidades urbanas, inflacionou o mercado imobiliário e deslocou moradores locais para periferias, substituindo o artesanato e o comércio tradicionais por redes multinacionais de consumo padronizado (A. Cocola-Gant, 2023; M. Young e F. Markham, 2019).

Vários estudos recentes criticam os efeitos da patrimonialização excessiva, sobretudo da dimensão imaterial do património. Alessandra Sciurba (2015), por exemplo,

argumenta que tradições e identidades culturais são fenómenos vivos, representadas pelas comunidades que as detêm e, frequentemente, apoiadas na continuidade geracional. Estratégias de patrimonialização materialista – que não incluem o bem-estar nem a agência das pessoas que protagonizam as diversas vertentes do património – podem congelar e destruir a dinâmica sociocultural dessas manifestações, tornando genérico, banal e homogéneo o que se pretendia “típico”, “autêntico” ou “tradicional”.

Apesar desses efeitos colaterais negativos, destacam-se dois impactos positivos. O primeiro refere-se à adaptação de parte do património edificado, sobretudo industrial ou fabril, em museus e centros culturais, proporcionando condições, investimento e visibilidade para a produção e experimentação artísticas contemporâneas. O segundo consiste na legitimação institucional e aceitação pública de práticas artísticas interdisciplinares (no sentido de serem participativas, integradas nos contextos patrimoniais ou urbanos), que rompem com ideias convencionais de elitismo, de “aura” da obra ou da exposição no “cubo branco” da galeria.

Paralelamente à transformação urbana das grandes cidades, muitas localidades de menor escala procuraram actualizar-se da mesma forma. Porém, as condições iniciais e os objectivos locais eram distintos. Nos grandes centros, a existência concentrada de conteúdos artísticos e culturais – e a procura por eles – justificou a construção de novos espaços ou a readaptação de antigos. Noutras geografias, sentia-se, pelo contrário, a necessidade de desenvolver conteúdos e formar públicos. A tentativa de corrigir estas lacunas concretizou-se em políticas de descentralização da cultura.

Esta lógica inversa, embora resultante de iniciativas progressistas, nem sempre assegurou a implementação eficaz e equivalente dos princípios de democratização da cultura. Em alguns casos, a falta de referências e hábitos eruditos originou fragilidades na articulação entre os objectivos culturais e os objectivos de desenvolvimento local. Ou seja, a prossecução da finalidade deste processo – o reforço e a diversificação do tecido cultural e o fomento da apetência dos públicos – foi frequentemente irregular, subfinanciada e, por vezes, interrompida por mudanças nas visões estratégicas locais.

A partir deste ponto é possível começar a reflectir sobre a especificidade dos centros urbanos de pequena e média dimensão, em Portugal. Em primeiro lugar, importa esclarecer os critérios para que proponho para definição dos territórios-alvo deste estudo. Embora factores como localização geográfica, número de habitantes, importância regional ou interesse histórico e patrimonial sejam especialmente relevantes para caracterizar os centros urbanos de pequena e média dimensão, não são estes que determinam a selecção. O primeiro critério é a existência suficiente ou abundante de espaços culturais municipais (museus, centros culturais, espaços interpretativos patrimoniais), actualmente subaproveitados do ponto de vista curatorial. Este subaproveitamento contrasta com o seu potencial para acolher programação artística contemporânea, em especial nas áreas das artes plásticas e visuais. Este factor é verificável através da consulta informal das agendas culturais publicadas nos sites online das autarquias, das respectivas instituições e nas plataformas online de divulgação cultural. O segundo critério, igualmente determinante, reside no facto de estas localidades terem sido destinatárias de políticas de descentralização cultural. Este segundo critério contempla uma série de processos cuja relevância fica demonstrada de seguida através de um breve enquadramento histórico, político e cultural.

Em primeiro lugar é preciso considerar que Portugal reuniu um conjunto de condições históricas particulares no âmbito europeu. O longo regime ditatorial, sobretudo fora de Lisboa e Porto, produziu até 1974 uma quase total ausência de políticas públicas orientadas pela democratização da cultura. Após a Revolução dos Cravos, surgiram iniciativas de políticas públicas de cariz socialista, acompanhadas de investimento em equiparação cultural (edificado) dos territórios e de processos de descentralização das respectivas tutelas. A transferência destas infra-estruturas para tutela municipal fez com que os conteúdos programáticos e as estratégias de mediação passassem a depender fortemente da sensibilidade e preparação dos responsáveis políticos locais, bem como das dinâmicas próprias dos ciclos eleitorais.

Neste quadro, as artes plásticas e visuais – mais afectas à disponibilidade de espaços expositivos e menos abrangidas por expectativas públicas consolidadas, como acontece com as artes cénicas e sonoras – encontram-se em clara desvantagem. De modo generalizado, a persistência de estigmas provenientes da confusão entre o trabalho artístico e o produto artístico, que criam uma aura prejudicial em torno da actividade artística, é compreensível à luz de Dave Beech (2015), cuja análise aprofundarei no Capítulo 5. A ambiguidade que este autor identifica entre as ideias de valor especulativo da arte, valor intrínseco, direito à fruição pública e mitos do talento, génio e boémia, em última análise, está também presente nos territórios-alvo e origina preconceitos que dificultam a contratação remunerada e o apoio à produção artística.

Foi também neste contexto das geografias-alvo identificadas, e em função da preocupação com questões de receptividade institucional, que realizei a investigação no âmbito do mestrado em Criação Artística Contemporânea, concluído em 2015. A dissertação mapeou critérios territoriais e testou um projecto-piloto cujo objectivo principal foi desafiar as autarquias ao reaproveitamento e dinamização dos espaços culturais públicos por meio de intervenções curatoriais e artísticas. O conceito curatorial assentava em dois princípios: a) optimização dos recursos existentes mas subaproveitados, como integração de obras artísticas em espaços já ocupados com acervos expostos ou em edifícios públicos alternativos, adaptação de objectos e diversas superfícies como dispositivos expositivos, auxílio de materiais reciclados ou em segunda mão, requisição de equipamentos digitais municipais de uso esporádico para apresentações de obras artísticas digitais, e parcerias com oficinas privadas; b) interdisciplinaridade, assente no diálogo entre recursos patrimoniais e identitários locais e a criação artística contemporânea. Com a prática, juntou-se um terceiro princípio, inspirado na “territorialização dos museus” (A. Duarte 2012:18), baseado no estabelecimento de parcerias, residências deslocadas e co-produções com entidades e empresas culturais locais.

Este trabalho serviu de ponto de arranque para o projecto de curadoria experimental e sem fins lucrativos *ART-MAP moving curatorial project*, cuja primeira edição ocorreu

ainda no âmbito do mestrado, em Aveiro, e que, posteriormente, até 2021, contou com edições em Aveiro, Ponte de Lima, Ílhavo e Braga. Cada edição procurou, por um lado, explorar novas modalidades de intervenção artística em contexto local, e potencializar as experiências do público através elementos de mediação, como roteiros acessíveis, ateliês abertos, workshops de arte e propostas interactivas. Por outro lado, procurou-se qualificar e profissionalizar as condições laborais de participação artística. Se, inicialmente, os objectivos foram influenciados pela filosofia da OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico) e por estudos como o de J. Vickery (2013), o confronto com a prática revelou vertentes positivistas e instrumentais destas abordagens, conduzindo-me a um posicionamento mais crítico. Assim, o objectivo maior das propostas curatoriais passou a ser o de reflectir sobre os limites da receptividade institucional, modos de ver e processos e políticas culturais através de experiências de curadoria artística em primeira pessoa.

A presente tese de doutoramento dá continuidade a esta investigação preliminar, aprofundando a análise teórica sobre políticas culturais e reflectindo sobre processos institucionais, procura articular as noções teóricas que se possam reverter em práticas significantes e democratizantes nos contextos estudados. A motivação para esta investigação alargada resulta da reflexão sobre os desafios organizacionais sentidos no âmbito de realização das iniciativas ART-MAP – desafios que, em cidades maiores ou em instituições dotadas de maior autonomia orçamental e política, se encontram frequentemente atenuados.

Para contextualizar com mais pormenor este ponto de partida, começo a tese por um relato autoetnográfico das iniciativas curatoriais realizadas no âmbito do projecto ART-MAP, organizando-as em três ciclos temáticos. Nesta sequência também é possível seguir os indícios do melhoramento das condições de participação artística. Esse bloco informativo, embora não constitua matéria concreta da presente investigação, alinha-se com a posição crítica assumida no Capítulo 2 quanto à excessiva tendência científica nas humanidades e nas artes. Esta percepção pessoal enquadra-se também no meu percurso profissional, que combina a prática artística, aprendida nas escolas de pintura

mais ortodoxas, que negam a relevância do componente conceptual textual da arte, e a actividade académica enformada pelo contexto universitário (Mestrado em Criação Artística Contemporânea), que, ao contrário, privilegia o componente conceptual na arte. De acordo com estas percepções enquadrantes, o relato que constitui o Capítulo 1 oferece um panorama empírico que situa e humaniza a investigação teórica subsequente. A parte teórica, por sua vez, equilibra-se no limiar entre o rigor académico e o estilo ensaístico da argumentação.

Para além disso, importa reiterar que o aquivo da actividade curatorial, embora é central nesse relato autoetnográfico, não constitui o objecto de estudo da presente investigação. No enquadramento teórico da tese, a actividade curatorial é entendida como um papel social assumido para mediar a participação e o usufruto artístico-cultural, funcionando como ferramenta empírica de aproximação aos contextos sobre os quais escrevo. Os objectos do estudo são a receptividade institucional e a criação artística contemporânea, cujo encontro procuro potenciar.

Nessa vertente de papel social, a relevância cultural e institucional da curadoria artística traduz-se nas vantagens que pode mediar: alcançar públicos mais alargados, fidelizar diferentes públicos através de estratégias de co-produção, proximidade e interactividade, apoiar a empregabilidade artística e otimizar os recursos existentes. Além disso, pode concretizar propostas de extensão do espaço dos museus existentes físico e conceptual, através da cooperação entre entidades públicas e privadas.

É devido aqui o esclarecimento ético de que esta cooperação não é entendida por via liberal, semelhante ao funcionamento das PPPs (Parcerias Públicas-Privadas), quando os fundos dos Estados servem para requisitar serviços no sector privado. Mas, ao contrário disso, entendo-a como protocolos de patrocínio das artes. Isto é, partilha de encargos financeiros, logísticos ou materiais entre o Estado e entidades privadas, assegurando condições adequadas de produção e visibilidade aos projectos artísticos, sem comprometer a tutela pública sobre a cultura. Importa observar, no que diz respeito à ao patrocínio das artes, coincidem dois processos ao longo do século XX: o aumento dos apoios estatais ao sector e a diminuição do apoio filantrópico de mecenas e empresas,

anteriormente substancial. No presente, os apoios privados continuam a existir, mas sobretudo como busca de bonificação fiscal, explorada pelas grandes empresas. Na maioria dos casos estes contributos não se destinem nem alcancem o nível dos museus municipais. Contudo, é possível corrigir esta assimetria sensibilizando empresas locais para apoiar as artes. Nesse percurso de estabelecimento de parcerias de patrocínio, não deve ser esquecido o bom senso de diferenciação institucional entre entidades privadas lucrativas, como as industriais, capazes de destinar alguns recursos para fins culturais, das entidades com interesse cultural, como oficinas artesanais. Estas, podendo proporcionar ou disponibilizar espaços das oficinas e equipamentos necessários, podem elas próprios necessitar de apoios institucionais. As experiências realizadas no âmbito dos eventos que relato demonstram a viabilidade de mobilizar e articular as duas opções em torno dos projectos curatoriais.

Comecei a escrita da tese com o receio de já conhecer a maioria das respostas às questões investigativas. Essas questões referem-se às razões do desfasamento entre o potencial institucional e a receptividade, assim como à relevância da criação artística contemporânea para estes contextos. Projectava que a estruturação de argumentos para sensibilizar os decisores culturais locais se resumisse em expô-las de forma organizada e convincente. Contudo, ao longo da investigação, e quase até às últimas páginas, fui descobrindo com entusiasmo muitas referências bibliográficas relevantes e esclarecedoras novas para mim. O processo de investigação exigiu, portanto, um constante alargamento da base teórica e suscitou novas problemáticas. Estas problemáticas tornaram-se estruturantes para consolidação da linha de argumentação.

A partir desse processo de investigação surgiram problemáticas incontornáveis que tiveram de ser integradas no estado da arte. Simultaneamente, o meu ângulo inicial de observação alterou-se, obrigando a uma articulação teórica mais informada e substantiva das questões levantadas. Assim, tornou-se necessário adicionar mais dois capítulos aos quatro inicialmente previstos: num deles distingo e comparo as perspectivas política e estética sobre património, arte contemporânea e criação artística contemporânea; no outro (que conclui a tese) proponho fórmulas enquadrantes de

natureza fenomenológica para as abordagens curatoriais e as estratégias artísticas e assim equaciono empiricamente as noções teóricas desenvolvidas.

Consequentemente, a estrutura final da tese inclui seis capítulos, cuja ordem difere da sequência académica habitual. Esta particularidade justifica-se no plano metodológico. O Capítulo 1 introduz o contexto empírico onde seria útil aplicar a teoria desenvolvida a partir do Capítulo 2; e o último, 6º Capítulo, enquadra empiricamente os achados teóricos. Assim, a tese contempla três etapas: contextualização dos âmbitos de aplicação, construção teórica e articulação entre achados teóricos e fórmulas metodológicas de curadoria e criação contemporânea. A identificada lógica do estudo compreende-se melhor quando integrada à estrutura dos capítulos que apresento de seguida.

O Capítulo 1 assenta na descrição autoetnográfica de sete iniciativas curatoriais, realizadas entre 2015 e 2021 sob a chancela do projecto ART-MAP, aqui organizadas em três ciclos temáticos e acompanhadas de reflexão sobre apoio institucional recebido. Destaco: exposições em forma de roteiro; residências; e projectos integrados em festivais. Como se pode observar, as primeiras iniciativas foram concretizadas quase sem orçamento, as seguintes mereceram apoio parcial ou total – estes factores destaco como essenciais e articulo-os com os desafios curatoriais enfrentados na prática. Através desta abordagem analítica este relato instiga a investigação teórica. A curadoria é tratada como ferramenta de observação empírica informal, que permite descrever modos de ver institucionais e processos de negociação das condições de participação artística. A subjectividade é assumida e utilizada como forma de conhecimento empírico, orientando o leitor e explicando o percurso que motivou a reflexão académica.

O Capítulo 2 inicia-se com uma reflexão hermenêutica e críticas ao positivismo nas humanidades, na política e nos estudos culturais. Identifico o positivismo em certas teorias pós-modernas e para o confrontar recupero os conceitos de campo cultural e disputa do poder simbólico de P. Bourdieu (1989, 1993). Considero a conflitualidade interna do campo à luz da ideia de resistência artística aos processos de apropriação política de M. Denning (1996). Problematisadas por autores como G. Agamben (1999), H. Foster (1996), M. Pyykkönen (1999) e C. Bishop (2012), a estetização e apropriação

institucional do discurso crítico e a consolidação de critérios institucionais de legitimação representam tendências institucionais hegemónicas do presente. Argumento que a aparente dissolução da função crítica da arte, notória na teoria cultural pós-moderna, pode representar um fenómeno idêntico ao o destacado em retrospectiva por M. Denning. Nesta perspectiva, o abandono dos padrões e formulas de crítica cultural características de vanguarda surge como uma estratégia artística válida frente à tendência institucional representativa. Assim, a declarada crise criativa descrita como fim da utopia artística (F. Jameson, 1991), arte como simulacro (J. Baudrillard, 1975; 1994) e extinção da vanguarda enquanto força de inovação crítica (Z. Bauman, 1997) – configura-se, na realidade, como mera crise interpretativa perante estratégias artísticas em transformação.

Chegando à este ponto da reflexão, o Capítulo 2 define três conceitos fundamentais – antagonismos (artístico e social), limites culturais e choque cultural – auxiliando-se em conceitos como realidade e utopia, que estruturam a análise da prática artística como fenómeno crítico e transgressivo. Com base em E. Laclau, C. Mouffe (2001, 2013) e C. Bishop (2004), o antagonismo social é interpretado como força de resistência às tendências hegemónicas. O antagonismo artístico questiona limites institucionais e noções de realidade culturalmente estabelecidas. Sublinho que o antagonismo como força transformadora não representa conflito directo, inscrevendo-se na ideia de negatividade produtiva, conforme T. Adorno (2009 [1966]) e H. Marcuse (1968). Ao produzir novas formas de sentido e experiência a negatividade artística revela-se produtiva e capaz de deslocar a cultura afirmativa das instituições. As conclusões deste bloco preparam a transição para a abordagem fenomenológica.

O Capítulo 3 examina as relações entre património, arte contemporânea consagrada e criação artística contemporânea sob duas perspectivas: a estética, que refere formas e linguagens, e a política, que assenta nas questões de consagração e valor. Para contextualizar esta abordagem comparativa, primeiro identifico três linhas interpretativas, consideradas *mainstream* da crítica da arte, que acompanham a inovação estética, mas cristalizam narrativas e ditam critérios institucionais. A análise

mostra que, embora a perspectiva estética se baseie na divergência entre arte antiga e contemporânea, a perspectiva política aproxima e integra essas categorias em nome do capital cultural institucional. O Capítulo 3 reflecte, assim, sobre o carácter contextual do antagonismo artístico que é possível sentir através da criação ainda não consagrada. Isso porque a criação artística ainda não consagrada representa o conflito vivo em negociação do campo cultural com as estruturas institucionais.

No Capítulo 4 problematizo os limites da democratização da cultura e da democracia cultural enquanto políticas culturais, discutindo o papel social dos públicos. A democratização da cultura surge historicamente ligada ao acesso universal e à educação estética, mas associa-se ao poder institucional sobre valores culturais. A democracia cultural propõe maior participação e reconhecimento da diversidade cultural, mas provoca questões éticas e estruturais quando institucionalizada. Ambos os paradigmas, enquanto críticos, revelam carácter progressista, mas tornam-se conservadores quando transformados em políticas institucionais. Os antagonismos social e artístico, ao escrutinar políticas culturais e valores eleitos, previnem o referido fechamento institucional.

O conceito de público é analisado sob duas perspectivas: institucional, que trata os públicos como objecto ou produto institucional, e fenomenológica, inspirada em E. Goffman (1956) e A. D. Rodrigues (1993), que vê o público como tendo papel social situacional e variável, assumido consciente e voluntariamente. A perspectiva fenomenológica evita generalizações e instrumentalizações, devolvendo autonomia aos públicos. Articulando esta compreensão com a análise anterior dos paradigmas e políticas culturais, problematizo se o empoderamento democrático não se dá pela imposição ou estetização da participação e da criatividade. Propõe-se, em vez disso, o reconhecimento dessas vertentes como expressão efectiva de antagonismos.

No Capítulo 5 foco a descentralização cultural em Portugal e a reduzida receptividade institucional, analisando como a excepionalidade económica da arte gera desenquadramentos sociais e profissionais, condicionando a empregabilidade no sector artístico. A austeridade cultural durante a ditadura incentivou a posterior expansão

institucional reflectida na descentralização cultural. Contudo, os espaços culturais entregues à tutela municipal não desenvolveram os objectivos socialistas definidos na totalidade, retomando práticas contingentes com o surgimento de estratégias de desenvolvimento. Compreendendo que a descentralização formal, por si só, não garante boas práticas de democratização da cultura, nem acções estruturadas, analiso os eixos de políticas culturais estatais e locais neste sentido. A orientação das primeiras é favorável à actividade artística profissional qualificada, mas o seu alcance é insuficiente; as segundas, exprimem princípios da democracia cultural em condutas populares, desvalorizando a vertente artística. Tendo esboçando um panorama dos territórios-alvo, neste capítulo, de seguida problematizo o enquadramento artístico laboral. Estudo os mitos sobre arte e artistas, que sustentam a excepionalidade económica da actividade artística e provocam a exclusão económica de artistas vivos como profissionais. Este problema é contextualizado nos territórios-alvo, destacando a falta de compreensão e consideração por parte de decisores, gestores e públicos sobre o papel cultural e institucional do artista.

Na etapa final, no Capítulo 6, uso o fundo teórico para rever os achados sobre os processos culturais e o antagonismo artístico em propostas empíricas. Retorno à visão fenomenológica e às noções de expectativa e traição da expectativa de A. D. Rodrigues (1993), que as vê como estruturantes na relação entre arte contemporânea e públicos. Defendo que estas relações se encontram também moldadas pela expectativa institucionalizada do choque cultural, que se torna objecto estético em vez de meio de influência. Considero esse problema ao propor fórmulas estruturantes para abordagens curatoriais e estratégias artísticas. Explico as possibilidades de negociação simbólica entre narrativas institucionais, que identifico como modernas, e princípios curatoriais e artísticos que descrevo como abordagens pós-modernas. O exercício não pretende definir modelos universais, mas propõe análise fenomenológica das estratégias criativas como alternativa às condutas interpretativas focadas na epistemologias das obras de arte concretas. Esta abordagem justifica-se pela problematização da confusão entre posições de artista e espectador e entre vertentes práticas e interpretativas discutidas

na tese. A compreensão mais clara dos aspectos metodológicos do processo criativo visa potencializar a ponderação do antagonismo artístico nos contextos estudados.

Exposta em síntese a arquitetura da tese, pode-se resumir que a metodologia integra abordagem hermenêutica, articulação conceptual e abordagem fenomenológica dos processos institucionais e dos papéis sociais de públicos e artistas. Os problemas e questões dos casos empíricos relatados no Capítulo 1 ganham maior relevância quando interpretados à luz da análise aprofundada dos Capítulos 2 a 5. Um panorama teórico-conceptual amplo encontra, no Capítulo 6, a perspectiva fenomenológica, permitindo perceber instituições, artistas e públicos como agentes em interação e negociação, através das quais os antagonismos se manifestam.

Essa combinação orienta a tese: inicia-se com uma constatação autoetnográfica e observações de carácter subjetivo, desenvolve-se através da crítica aos positivismos, aprofunda-se na noção articulada de antagonismo artístico, examinam-se modos de ver património e arte, políticas culturais e definição dos públicos, estuda-se a questão da receptividade institucional nos territórios-alvo e culmina-se na proposição de fórmulas estruturantes que refletem os achados teóricos em questões processuais da prática curatorial e artística.

Apesar desta coerência metodológica, importa reconhecer algumas limitações da investigação, algumas das quais podem ser vistas como abordagens vantajosas dentro do tema da tese. A primeira etapa, dotada de subjetividade, impede generalizações e evita recorrer a dados estatísticos amplos para interpretar as observações; no entanto, destaca dimensões que não seriam alcançáveis de outra maneira. O aprofundamento exaustivo de cada conceito é impossível numa análise teórica de carácter abrangente; ainda assim, abre novos horizontes para pesquisas futuras. A proposta final de fórmulas curatoriais e artísticas não pretende estabelecer modelos universais, mas permite argumentar sobre o interesse e a relevância cultural e institucional da criação artística contemporânea, com o objetivo de corrigir a receptividade institucional limitada identificada. Ao encontro deste objectivo, a metodologia inclui a vertente empírica do antagonismo artístico e defende o papel social do artista como elo de epistemologia e

mediação institucional. Existindo certas limitações, considera-se que a metodologia adotada é sustentável para incorporar o antagonismo na criação artística contemporânea e conduzi-la ao encontro da receptividade institucional nos contextos analisados.

1. Um relato autoetnográfico: curadoria de intervenções artísticas em centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal

1.1. Notas de introdução

Enquanto a generalidade das teses de doutoramento começa por uma sequência de embasamentos teóricos, cujos posicionamentos e projecções são posteriormente ilustrados ou verificados através de uma componente empírica, nesta tese adopto um dispositivo de escrita inverso. Do mesmo modo mais característico dos projectos de intervenção artística e etnográfica (e também dos de medicina, quando partem de um caso prático), começo por descrever um conjunto de experiências que introduz o campo empírico no qual a investigação se inscreve, ao qual se refere e no qual os seus resultados são aplicáveis. A intenção é dar conta da prática como processo indutivo de investigação.

Neste capítulo relato sete iniciativas de curadoria artística experimental concluídas entre 2015 e 2021, desenvolvidas em colaboração com as câmaras municipais de Aveiro, Ílhavo, Ponte de Lima e Braga. Para otimizar a sua interpretação, estas iniciativas estão organizadas em três ciclos temáticos. Nesta sequência é perceptível também a ordem crescente de apoio institucional recebido: exposições em forma de roteiro, quase sem orçamento, residências com algum apoio e projectos integrados em festivais, com apoio total. Importa destacar que no âmbito da cidade de Aveiro foram realizados projectos iniciais sem apoio e projectos totalmente apoiados. Esta combinação permite articular a descrição das práticas curatoriais com a reflexão sobre o desenvolvimento das políticas culturais autárquicas desta cidade. Assim, consigo identificar alguns factores responsáveis pela configuração da receptividade institucional.

O objectivo do capítulo é evidenciar o leque de potencialidades da curadoria artística em contextos elegíveis como territórios-alvo, conforme os critérios referidos na Introdução, articulando essas opções com a análise da receptividade institucional.

Embora já tenha sido explicado na Introdução, importa reiterar que nesta tese a curadoria artística não é o objecto do estudo, mas é entendida como meio de descrever o contexto em que o estudo se situa e ao qual se refere. No plano ético, não é entendida como profissão, evocação ou expressão autobiográfica, mas como um papel social justificado e configurado pelas circunstâncias nas quais actua. Este posicionamento metodológico não desconsidera os conceitos artísticos nem as abordagens criativas presentes nos eventos relatados. No entanto, a minha posição de partida é a de que a receptividade institucional e as condições de trabalho artístico digno proporcionam maior alcance qualitativo da criação. Estou convencida que o fluxo criativo irá se instalar e desenvolver nos espaços institucionais sendo os requisitos das condições necessárias cumpridos.

De acordo com esta conduta prática, o papel curatorial desempenhado, como o descrevo neste Capítulo, para além da parte mais habitual de conceptualização e gestão de projectos artísticos, assume uma grande fatia de mediação e facilitação institucional. Este envolvimento não é opcional, mas foi necessário para conseguir criar e defender um espaço e as condições para que os projectos artísticos pudessem acontecer. Entretanto, persiste a noção de que, mediante o aumento da receptividade e abertura conceptual institucional, o esforço curatorial de negociação e facilitação poderá, idealmente, ser dispensado, permitindo dedicar toda a atenção aos objectivos artísticos.

Ao descrever estas experiências de curadoria artística, procuro disponibilizar ao leitor uma imagem tão completa quanto possível do trabalho de pré-, pós- e produção, sem entrar no modo de interpretação accionado. Consequentemente, para cada ciclo de eventos atendo a cinco factores variáveis: três que considero decisivos para analisar a receptividade institucional e dois que considero complementares, mas relevantes. Por receptividade institucional entendo não apenas a disponibilidade para aceitar desafios conceptuais, mas também a disponibilização de espaços e verbas, a facilitação dos trabalhos de montagem, o apoio técnico, logístico e de comunicação, o acesso aos acervos e informações, a flexibilidade de horários, etc.

O primeiro factor diz respeito à gestão e ao comprometimento político dos responsáveis com as questões artísticas, o que se reflecte na alocação de verbas, espaços e recursos. Neste âmbito, importa ponderar o contexto partidário local; se existe uma concentração das funções políticas e de programação numa única pessoa e, se sim, se o seu perfil é de político ou de profissional da área cultural; ou, caso as duas funções estejam separadas, qual a lógica da sua divisão entre diferentes pessoas. Em última instância, qual desses modelos proporciona maior sensibilidade às questões práticas da actividade artística?

O segundo factor é a abertura conceptual. Neste sentido, observo a existência ou não de experiência prévia de programação artística interdisciplinar nos museus e espaços culturais municipais; a existência ou não de espaços para oficinas e/ou residências artísticas; e a existência ou não de contactos ou colaborações prévias estabelecidas com oficinas de artesãos ou indústrias locais. Até que ponto estas condições – experiência prévia, existência de espaços próprios ou redes de colaboração – revelam a disponibilidade institucional para acolher práticas artísticas que ultrapassam os formatos expositivos convencionais?

O terceiro factor é o alcance institucional. Neste sentido, observo os níveis de confiança, proximidade e hábitos de colaboração existentes entre os responsáveis pela programação cultural e as oficinas de artesãos, associações e negócios culturais locais ou outros agentes. Até que ponto a confiança entre instituições e agentes culturais é decisiva para a articulação e optimização dos recursos, para a divulgação pela população dos eventos programados e para a acessibilidade aos materiais necessários ao trabalho artístico em residências?

Considero ainda mais dois factores complementares. Por um lado, o interesse institucional, procurando perceber que qualidades, aspectos ou enquadramentos das propostas curatoriais ou artísticas mais convencem as instituições ou os responsáveis pela programação cultural local a acolhê-las e apoiá-las. Que elementos tornam uma proposta suficientemente pertinente, oportuna ou alinhada com as expectativas institucionais para que seja efectivamente aceite? E, por outro lado, outro factor que não faz parte da receptividade institucional, mas a reflecte e que, portanto, pode ter

impacto qualitativo no desenvolvimento das iniciativas: a atractividade institucional para os artistas. Neste sentido, pondero o enquadramento institucional e a dimensão do evento, a qualidade das condições de trabalho oferecidas pela organização e a originalidade ou relevância do desafio lançado. Entendendo por sucesso do projecto artístico o cumprimento dos trabalhos propostos, o impacto social local da obra e a satisfação da instituição, dos públicos e do próprio autor com o desempenho da sua produção artística, reflecto sobre que condições são decisivas para garantir disponibilidade, envolvimento activo e ambicioso e a conclusão bem-sucedida do compromisso por parte dos artistas?

De forma implícita, o aprofundamento teórico destes cinco factores decorre nos capítulos subsequentes, pelo estudo dos processos políticos e culturais que limitam a receptividade institucional e através da problematização das (pre)concepções que condicionam a percepção de linguagens, estratégias e objectivos artísticos. No ponto 1.5 (Problematização) é possível visualizar uma Tabela qualitativa comparativa que resume a relação de cada evento relatado com os factores enunciados.

O primeiro ciclo de eventos, constituído por exposições em forma de roteiro, envolveu múltiplos espaços municipais e alguns privados, com artistas diversos, sem ou com apoios limitados, e teve como objectivos principais desafiar a receptividade institucional e produzir animação artística nos museus e espaços culturais locais. O segundo ciclo desenvolveu-se através de residências artísticas, aprofundando a relação entre artistas e contextos culturais específicos, permitindo maior integração das obras com referências locais. O terceiro ciclo consistiu em projectos artísticos integrados em festivais, com maior apoio institucional, explorando formas de intervenção mais complexas e interactivas.

Esta sequência de ciclos reflecte um desenvolvimento conceptual progressivo: do desafio inicial a uma abertura institucional limitada, passando por uma aproximação mais profunda do artista ao território, até à experimentação de projectos integrados com total apoio logístico e financeiro. Assim, os ciclos de eventos permitem analisar como diferentes níveis de apoio e enquadramento institucional influenciam a produção

artística e a sua recepção, estabelecendo a base empírica para a reflexão conceptual que se desenvolve nos capítulos seguintes da tese.

1.2. Terceiro ciclo de eventos: exposições da arte organizadas em forma de roteiro – Aveiro (2015), Ponte de Lima (2016) e Braga (2017)

Neste subcapítulo relato a curadoria de três mostras artísticas de grande escala concretizadas em Aveiro (2015) – exposição intitulada *A Poética do Visual*; Ponte de Lima (2016) – exposição intitulada *Re-Conhecimento*; e Braga (2017) – exposição intitulada *Pensar Barroco*. Todas foram organizadas em modo de roteiro que juntavam diversos espaços municipais e alguns privados. Primeiro explico os objectivos destes projectos. Depois, de acordo com os primeiros três factores de receptividade institucional definidos antes, faço uma breve caracterização político-cultural das localidades no momento de realização dos eventos. De seguida, atendendo aos dois factores definidos como complementares, descrevo a pré-produção dos eventos – nomeadamente a fase de proposta aos municípios e a chamada para os artistas. Seguem-se as descrições de produção e pós-produção das exposições. Finalmente, realizo uma análise crítica do formato, dos objectivos, da relevância cultural e do alcance público das iniciativas realizadas e problematizo algumas atitudes, contratempos ou imprevistos que surgiram.

Logo de início devo esclarecer os enquadramentos financeiros destes eventos. Apesar do bom acolhimento e da disponibilização de espaços adequados, a primeira mostra não obteve apoios: a curadoria e a participação artística não foram remuneradas e os custos foram suportados por todos os participantes. A segunda mostra também não obteve apoios públicos, mas conseguiu um apoio monetário simbólico privado que, não sendo suficiente para cobrir os custos de produção e logística, confirmou a existência de interesse pela iniciativa. Mas, da mesma forma, os custos deste evento foram suportados pelos participantes. A terceira mostra, realizada em Braga, obteve apoio municipal para a logística, para a produção de alguns projectos artísticos apresentados e para os honorários curatoriais. Todos os três eventos foram desenhados sem fins lucrativos, sem taxas de participação para os artistas e com entrada gratuita para os

públicos. Contudo, os artistas podiam vender as suas obras aos interessados no final das exposições a título particular.

Neste conjunto de eventos, os objectivos principais foram inspirados, por um lado, no conceito da OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico) de cultura e artes como dinamizadores do desenvolvimento local e, por outro lado, procurou-se implementar e testar propostas integrantes e interdisciplinares. Integrantes, porque a propósito de receber uma exposição, dinamizassem e articulassem espaços culturais, cujo funcionamento e programação habitual (caso existisse) não estavam sincronizados. Interdisciplinares, porque, ao contrário das concepções presentes nas retóricas autárquicas – que tendem a associar património e identidade local, emancipando esta supercategoria da criação artística – se procurava explorar possibilidades de produção de diálogo entre estes domínios. Esta abordagem resultou, na prática, numa orientação patrimonial dos temas propostos aos artistas e na exposição das suas obras em espaços museológicos e outros afectos à consagração artística.

A organização em modo de roteiro permitiu, no âmbito do mesmo evento, realizar intervenções curatoriais com obras de artistas em espaços variados, como galerias e museus, edifícios patrimoniais requalificados como monumentos, bibliotecas e arquivos. As iniciativas foram acolhidas e promovidas pelas respectivas câmaras municipais.

Em Aveiro, o roteiro integrou quatro espaços expositivos: Museu da Cidade de Aveiro, Galeria da Antiga Capitania, Associação Cultural Mercado Negro e Café-galeria *Dicha Gourmandise*. O contacto com as entidades privadas foi estabelecido informalmente, sem comunicação ou co-produção entre estas entidades. A exposição esteve patente durante dois meses e apresentou obras bidimensionais, tridimensionais, digitais e mistas de 113 participantes provenientes de 27 países.

Em Ponte de Lima, o roteiro incluiu 15 espaços, entre os quais nove espaços públicos – Paços do Concelho, Casa da Garrida, Capela das Pereiras, Museu dos Terceiros, Centro

de Interpretação e Promoção do Vinho Verde, Centro de Interpretação e Promoção do Território, Museu do Brinquedo Português, Biblioteca Municipal e Arquivo Municipal – e os restantes privados: ArcÓtel, Pastelaria Havaneza, Bar Arte e Caco, Restaurante Expresso, Café Mercearia da Vila e Hotel Inlima. A exposição esteve patente durante dois meses e apresentou obras bidimensionais, tridimensionais, digitais e mistas de 140 participantes de 23 países.

No caso de Braga, o roteiro incluiu doze espaços de exposição. Os oito espaços públicos: Casa dos Crivos, Museu da Imagem, Biblioteca Lúcio Craveiro, Galeria da Estação CP, Palácio do Raio, Edifício do Castelo, Termas Romanas do Alto da Cividade e Largo do Paço (exposta arte pública). Entre os privados: Edifício da INATEL e Galeria Mestre Alberto Vieira. A exposição esteve patente durante dois meses e apresentou obras bidimensionais, tridimensionais, digitais e mistas de 73 participantes provenientes de 19 países. As Figuras 1, 2 e 3 mostram os mapas dos roteiros destes 3 eventos, que foram publicados e distribuídos.

Figura 1 – Mapa do roteiro da exposição *A Poética do Visual*, Aveiro, 2015.



Figura 2 – Mapa do roteiro da exposição *Re-Conhecimento*, Ponte de Lima, 2016.

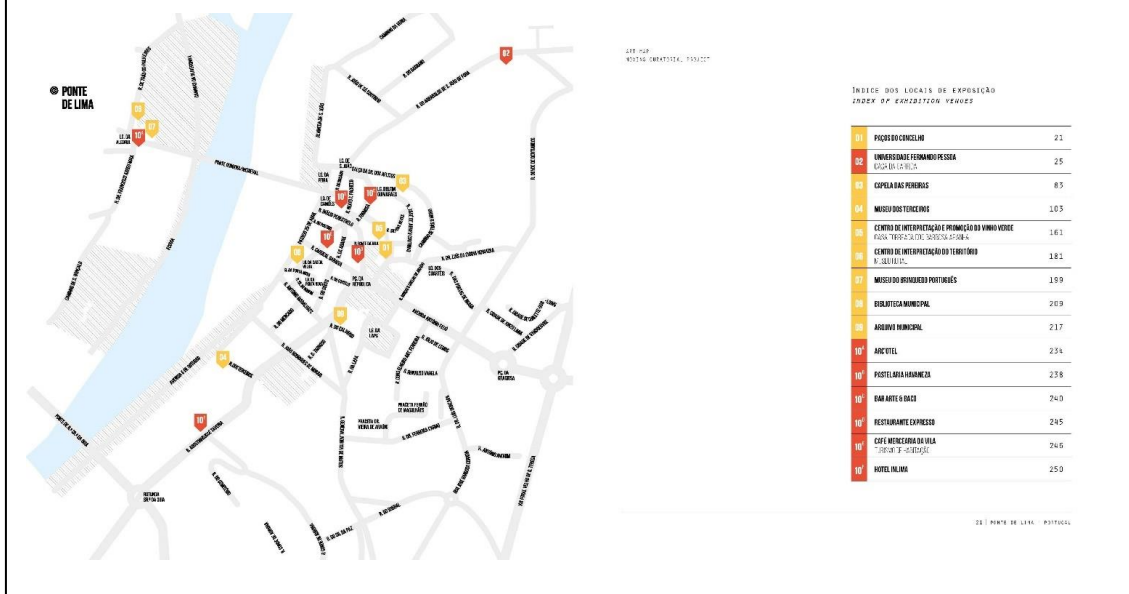
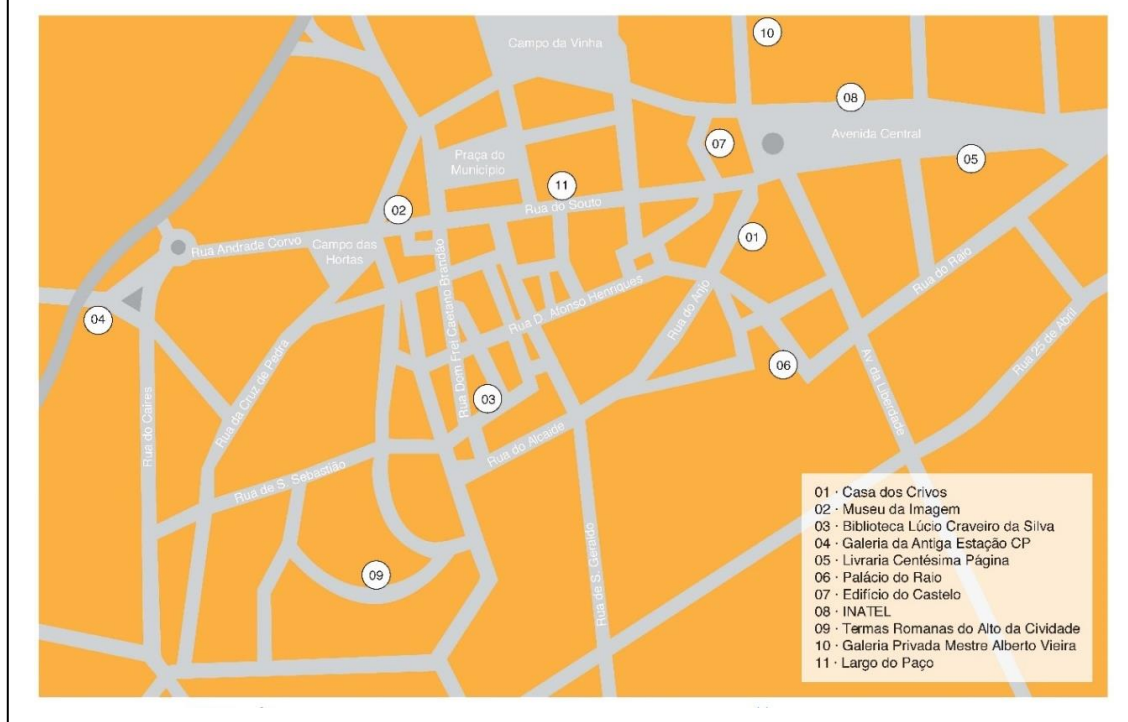


Figura 3 – Mapa do roteiro da exposição *Pensar Barroco*, Braga, 2017.



Todos os eventos foram programados para estar patentes entre os meses de Junho e Setembro. A escolha desta época do ano deveu-se ao facto de, para as localidades em questão, ela coincidir com o período esperado de maior afluxo turístico, da vinda anual dos emigrantes e de maior disponibilidade por parte de diversos públicos, como, por exemplo, escolas, estudantes e famílias. Entretanto, a maior parte do trabalho curatorial foi realizado antes desse período, ou seja, durante os meses que antecederam as respectivas inaugurações, e levou, em média, cinco meses de preparação.

Para compreender como este processo se articulou no terreno é necessário caracterizar o contexto institucional e cultural de cada localidade. Segue então uma breve contextualização comparativa das localidades envolvidas no momento de receção e realização das propostas curatoriais.

Analisando o primeiro factor: gestão e comprometimento político. Nos três casos – Aveiro, Ponte de Lima e Braga – os responsáveis pela programação cultural eram os vereadores da cultura, nomeações políticas que acumulavam funções de gestão e programação. À data dos eventos, Aveiro e Ponte de Lima eram governados pelo PSD em coligações continuadas; Braga, com tradição PS, encontrava-se igualmente sob governação em coligação com o PSD.

Segundo e terceiro factores: abertura conceptual, iniciativas existentes e alcance institucional. Aveiro destacava-se pela Bienal de Cerâmica, pelo Festival dos Canais e pelo concurso Jovem Criador Aveiro. A Bienal ocupava várias galerias municipais, libertas temporariamente para o concurso; o Festival dos Canais reunia música e espectáculos anuais; e o Jovem Criador distribuía prémios a artistas emergentes. Existiam ainda encomendas de murais e disponibilidade de espaços expositivos, embora sem qualquer orçamento associado. A explicação que avanço para esta ausência de financiamento – assumidamente subjectiva, situada e baseada na minha observação – relaciona-se com a predominância de artistas amadores na cidade, em parte resultante da inexistência de escolas artísticas profissionais e do facto de o tecido cultural ser composto principalmente por associativismo artístico amador e artesãos, que, de modo geral, recorrem ao autofinanciamento. Assim, tornou-se habitual uma programação

regular de artes plásticas, cerâmica e artes manuais, com presença das entidades políticas nas inaugurações, mas sem encargos para os decisores. De modo geral, as relações entre a câmara municipal e os agentes culturais eram pouco estruturadas, baseando-se sobretudo na disponibilização pontual de espaços, sem redes consolidadas de colaboração.

Ponte de Lima, vila que reúne condições urbanas e demográficas para ser cidade, mas que mantém deliberadamente o estatuto de vila, é marcada sobretudo por festas e feiras, embora, no plano erudito, se destaque o Festival Jardins de Conhecimento. Realizam-se ainda espectáculos e actividades educativas nos vários museus temáticos da vila. A observação no terreno revelou um fenómeno particular: a permanência, desde o pós-1974, do mesmo partido no poder, gerou um histórico de antipatia mútua entre a autarquia e muitos empresários e artistas. Daí poderão ter resultadas as observadas falta de interesse, interacção mínima e recusa explícita de colaboração, bem como ausência de expectativas de apoio, traduzidas na quase inexistência de contactos regulares, confiança mútua ou projectos partilhados. Constatava-se também alguma migração de profissionais na área de cultura e artes por falta de perspectivas locais.

Braga, cidade que celebra numerosas festas religiosas, promovia também iniciativas artísticas, como o Festival da Noite Branca, e apoiava projectos privados como os *Encontros da Imagem*. Existia a prática de encomenda de obras para espaço público e o apoio regular a artistas profissionais e amadores, o que, em última análise, promove a profissionalização do sector. Em termos de qualificação, Braga dispõe de alguns quadros artísticos profissionais, formados principalmente nas escolas do Porto e de Guimarães. Existe um projecto de programação cultural e comunicação em rede entre quatro cidades – *Quadrilátero Urbano do Minho*. Verifiquei a existência de contactos de proximidade, confiança e colaboração, com propostas que circulavam em ambas as direcções: os artistas apresentavam projectos e encontravam apoios; e a câmara mantinha uma carteira de agentes culturais activos. Contudo, segundo entrevistas informais, a recente viragem política à direita favorecia cada vez mais o sector empresarial e as indústrias culturais, ampliando a animação urbana, mas diminuindo o

interesse pela criação artística. Vários artistas lamentavam que a nova política privilegiasse verbas destinadas a equipamentos técnicos e digitais, em detrimento do apoio à produção artística manual.

Portanto, em relação ao alcance institucional, observei diferenças entre as três localidades, podendo Aveiro e Ponte de Lima ser caracterizadas como tendo menor consideração pelo sector artístico, em contraste com Braga, onde se verificava uma visão autárquica mais solidária com o tecido cultural da cidade. As diferentes configurações da relação com os agentes culturais locais reflectiram-se também no modo como cada município recebeu, apoiou e acompanhou as propostas curatoriais. Onde existia confiança e circulação de contactos, os processos de produção tornaram-se mais fluidos; onde predominavam distâncias, tensões ou desconfiança, os progressos foram mais lentos e exigiram maior mediação curatorial.

Na fase de pré-produção, estudei os recursos identitários que pudessem ser relevantes e reconhecíveis pela população local, os artistas plásticos e o fluxo turístico em cada uma das localidades; identifiquei os potenciais espaços expositivos – edifícios inteiros, salas ou paredes e cantos específicos, mas também galerias de arte privadas ou cafés – tomando nota, durante este processo, de outros estabelecimentos como hotéis ou restaurantes. Através destes levantamentos, preparei uma proposta de optimização e dinamização destes recursos que incluía um tema artístico e um esboço de roteiro. Com este material, avancei com a apresentação de uma proposta aos respectivos decisores da programação cultural. Sempre que foi aceite, sofreu algumas modificações, consoante as necessidades e as possibilidades de programação em cada localidade concreta. Importa mencionar que, nas três localidades em análise, na fase de proposta – meio ano antes da concretização das exposições – todos os espaços que identifiquei ainda se encontravam sem outros eventos programados. Uma vez que, por norma, a programação dos espaços culturais se decide com alguma antecedência, pergunto-me se aquela disponibilidade se devia a um défice de programação ou porque aqueles espaços estavam desaproveitados. Entretanto esta pergunta continua em aberto

porque não detenho informação suficiente para formar uma opinião perentória sobre o assunto.

A proposta às entidades autárquicas consistia em ocupar interiores dos edifícios identificados e articular alguns acervos expostos com peças de artistas, sem necessidade de obras de adequação dos espaços ou aquisição de dispositivos expositivos especiais. Embora se tratasse de propostas não dispendiosas, representaram, contudo, um determinado desafio à confiança conceptual por serem abordagens interventivas. Neste sentido, tiveram que ser garantidas a segurança, a conservação e o uso ético das próprias peças a integrar a exposição. Nos três casos, ao espaços municipais juntaram-se vários espaços culturais privados. Entretanto, no caso de Aveiro e Ponte de Lima, o contacto com as entidades privadas foi estabelecido de forma informal, sem qualquer contacto, comunicação ou protocolos da parte das autarquias, demonstrando a falta de hábito nesse tipo de co-produções. Em Braga, o contacto com os parceiros privados foi estabelecido formalmente, revelando, assim, a co-produção entre o pelouro da cultura e os agentes culturais como uma prática recorrente.

Para as exposições em análise, reuni as obras artísticas através de chamada internacional aberta, recorrendo a uma plataforma *online* especialmente criada para este fim. Nela disponibilizei o conceito do projecto curatorial em questão, as fotografias e as plantas dos espaços seleccionados e aprovados para receber as obras artísticas, bem como uma breve contextualização dos mesmos. Os artistas eram convidados a apresentar obras existentes ou projectos de obras por realizar.

As propostas dos artistas foram recebidas mediante o preenchimento de um formulário *online*, criado por meio de *Google Forms*, aberto durante dois meses. No final da fase de recepção, para cada um dos eventos, recebi, em média, cerca de 300 propostas, quando a admissão máxima definida era em média de 100 artistas por evento. A selecção das obras foi realizada de forma individual, com base nos critérios de relevância conceptual, estética e temática, com o objectivo de criar um diálogo com os espaços e acervos disponíveis. Embora este processo tenha sido conduzido por uma única pessoa, é importante destacar que essa abordagem é metodologicamente válida dentro dos

parâmetros das funções curatoriais desde que estejam previamente definidos. Esses parâmetros foram claros, transparentes e aceites por todas as partes envolvidas, tanto pelos artistas quanto pelos responsáveis culturais dos municípios.

Os artistas que não foram seleccionados integraram a carteira curatorial para eventos futuros, cujas participações por convite permitiriam planificação conceptual e logística mais atempadas, criando dinâmicas especiais nas salas de exposição. (Fig.4). Esta abordagem contribuiu para uma representação equilibrada e significativa das obras, ao mesmo tempo que assegurou coerência conceptual e experiência enriquecedora para os diversos públicos.

Figura 4 – Maja Kirovska, *Luck-Falsifi ed Four-leaf Clover*, 2014, instalação, técnica mista, Galeria da Casa da Garrida, Ponte de Lima 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.



Depois de concluído o processo de selecção das obras, o dossier com a proposta final da exposição era submetido à aprovação dos técnicos culturais das câmaras municipais.

Conforme solicitado por estas entidades, os dossiers incluíam fotografias das obras, acompanhadas das respectivas características técnicas e instruções de montagem. A expectativa curatorial era que a aprovação se centrasse na viabilidade técnica, logística e de montagem das obras, considerando aspectos essenciais de conservação e segurança. Contudo, nesta fase, verificaram-se, em alguns casos, críticas de gosto ou censura moral. Tais tendências foram particularmente evidentes em locais patrimoniais requalificados, geridos de forma partilhada entre os municípios e outras entidades, como foi o caso do Museu dos Terceiros, em Ponte de Lima. A obra da artista finlandesa Ulla Karttunen, *Donna Criminale* (2015) – uma escultura representando um vestido de noiva realizado em papel higiénico branco – foi inicialmente aprovada para a nave central da igreja do Museu, com a devida autorização de uma técnica superior da área da cultura da câmara municipal. No entanto, essa decisão foi tomada sem consulta prévia das outras entidades responsáveis pela gestão do complexo museológico.

A obra foi alvo de censura moral devido a disputas internas de poder entre a câmara municipal e a entidade gestora do espaço. A crítica focou-se no material utilizado pela artista, que foi considerado ofensivo à memória histórica e simbólica associada ao local, que, embora tenha sido um espaço de culto no passado, foi requalificado como museu. Como resultado, foi necessário reagendar a exposição para outro espaço do complexo, a Capela das Pereiras, que, embora também possua uma ligação histórica fé, desde 1976 está sob a tutela exclusiva da câmara municipal (Fig. 5).

Um episódio análogo de censura ocorreu no Palácio do Raio, em Braga, espaço museológico sem relação histórica com o culto, mas gerido pela Misericórdia de Braga. A direcção estabeleceu que obras figurativas não poderiam incluir nudez ou imagens que contrariassem as normas internas de moral, evidenciando uma certa desconfiança na relevância cultural da criação artística, persistência de critérios estético-representativos tradicionais e conservadorismo institucional, tudo reflectido no receio de possível dano moral ao património, caso houvesse proximidade com propostas mais experimentais.

Figura 5 – U. Karttunen, *Donna Criminale*, 2015, escultura em papel higiénico, Capela das Pereiras, Ponte de Lima. Fotografia de Madina Ziganshina, 2017.



Após a aprovação final dos conteúdos, o apoio à produção foi entregue às equipas técnicas. Nas três exposições, os artistas foram responsáveis pelo envio das obras para os locais da exposição. Considerando a natureza muito heterogénea dos formatos, dimensões e tipos de obras a expor, e face à escassez de meios técnicos e humanos, bem como às fragilidades e limitações arquitectónicas de alguns espaços, a estética das intervenções partiu do princípio da economia de meios. Ou seja, onde era possível, as obras foram apenas encostadas, pousadas ou deitadas.

Esta forma de expor revelou-se especialmente adequada nos casos de articulação com as colecções do Museu da Cidade, em Aveiro – por exemplo, pinturas *Homem-Gamba*

que queria ser Lagostim (2013) e *O Homem do Escafandro* (2014), do artista português Pedro Espanhol, em diálogo excêntrico com os artefactos do acervo (Fig. 6).

Figura 6 - Pedro Espanhol, *Homem-Gamba que queria ser Lagostim*, 2013, pintura a óleo sobre tela; *O Homem do Escafandro*, 2014, pintura a óleo sobre tela, Museu da Cidade de Aveiro, 2015. Fotografia de Madina Ziganshina.



Nos museus de Ponte de Lima foi igualmente possível proporcionar boa integração das obras contemporâneas com os artefactos. A escultura *Et. X. Angel Wings* (2016), do artista espanhol J. Hilera (Fig. 7), era uma peça em madeira originalmente pensada para ser pendurada. No entanto, devido à impossibilidade de fazer furos nas paredes do Museu dos Terceiros e à ausência de equipamentos expositivos alternativos, acabou sendo colocada no chão, sobre uma espécie de cama improvisada, feita com caixas de cartão forradas com o edredão azul em que a obra havia sido embalada como meio de

protecção durante o transporte. O contraste proporcionado pelo edredão destacava a obra e convidava a imaginar a história de quem possuísse aquelas asas.

Figura 7 - J. Hilera Et. X. *Angel Wings*, 2016, escultura de madeira, Museu dos Terceiros, Ponte de Lima 2016. Foto de Madina Ziganshina.



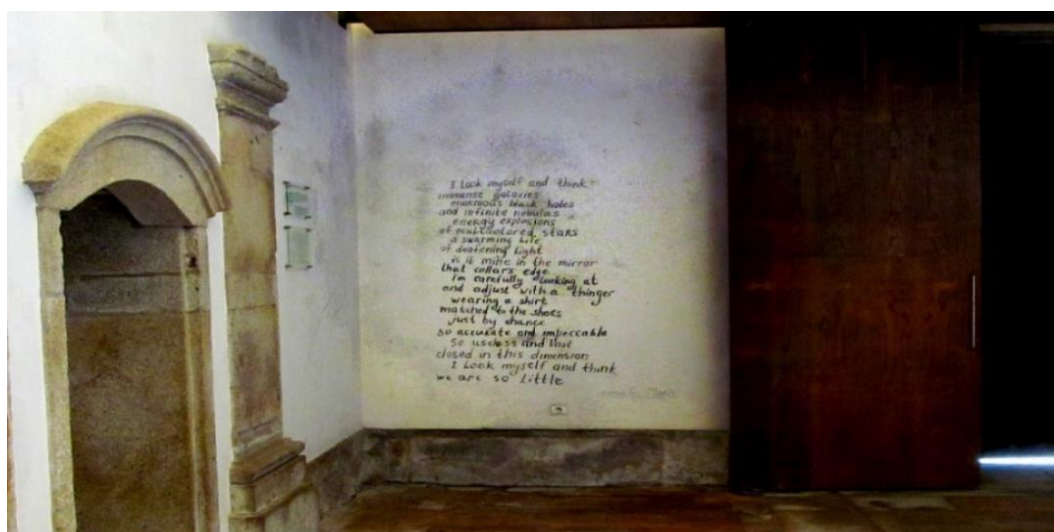
Os espaços de intervenção, contudo, eram diversos e, muitas vezes, pouco condizentes com a imagem de uma galeria de arte (B. O'Doherty, 1976). A iluminação reduzida, os obstáculos arquitectónicos e os sinais de degradação das paredes representavam desafios que podiam gerar efeitos estéticos indesejáveis. Dado que muitos interiores apresentavam estas características, procurei obras capazes de integrar essas imperfeições na sua estética. Sempre que possível, sugeri aos artistas adaptações no formato ou na técnica de apresentação. Por exemplo, a obra *Poema Earth* (2012), de

Benna, foi apresentada como inscrição manual a carvão nas paredes degradadas da Capela das Pereiras; e a série *Cosmic Dinner* (2016), de P. Guilherme Soares, foi impressa sobre pratos e exposta numa mesa antiga da sala nobre da Igreja dos Terceiros (Figs. 8 e 9).

Figura 8 - P. Guilherme Soares, *Cosmic Dinner*, 2016, arte digital, impressão sobre pratos. Museu dos Terceiros, Ponte de Lima, 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.



Figura 9 – Benna, *Earth*, 2012, poema, carvão, Capela das Pereiras, Ponte de Lima, 2016. Foto de Madina Ziganshina.



No conjunto dos três eventos, duas estratégias curatoriais sobressaíam: intervenção e harmonização. A estratégia de intervenção consistiu em estabelecer diálogos visuais entre os bens patrimoniais e as obras contemporâneas. Esse diálogo desenvolveu-se por: a) abordagem formal, destacando semelhanças ou contrastes de formas, cores ou texturas entre objectos patrimoniais e peças artísticas. Trata-se de uma técnica intuitiva, próxima da lógica da escrita ou pintura automática dos surrealistas; b) abordagem crítica, evidenciando limitações ou omissões no discurso patrimonial. A presença das obras artísticas permitia novas leituras, por vezes desconfortáveis ou paródicas, motivando reflexão institucional e maior atenção por parte do público. Um exemplo dessa abordagem é a tomada de consciência da ausência de figuras femininas na narrativa histórica do Museu da Cidade de Aveiro, através do confronto com a obra *Invasoras* (2015), de J. Plácido (Fig. 10). Esta abordagem aproxima-se dos princípios dos situacionistas internacionais, que recorriam à colagem e à compilação para provocar deslocamento e questionamento (G. Debord, 1956, in K. Knabb, 2006).

Figura 10 - J. Plácido. *Invasoras*, 2015, pedra e aço, Museu da Cidade de Aveiro, 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.

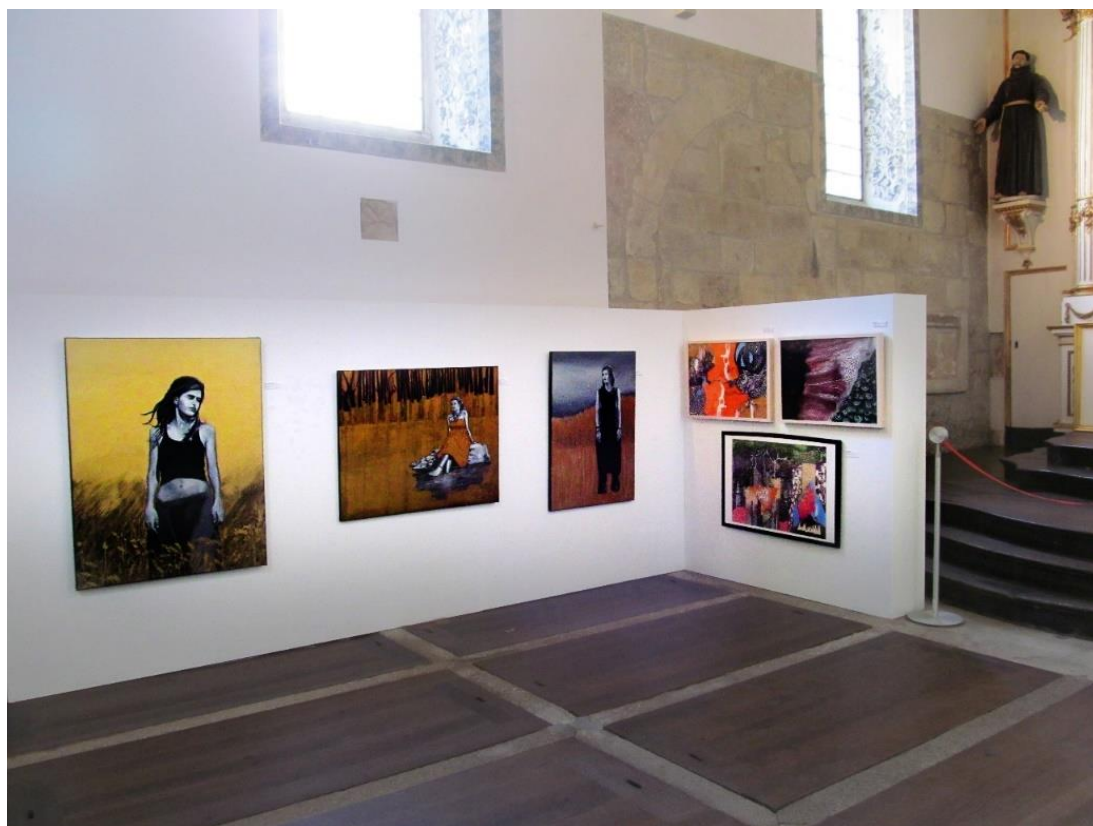


A estratégia de harmonização visou integrar visualmente as obras artísticas nos espaços patrimoniais ou neutros, como galerias. A presença das peças ajustava-se aos espaços patrimoniais, cujas camadas visuais pré-existent (arquitectónicas, decorativas ou museológicas) condicionavam a leitura do lugar, transformando, assim, a percepção do conjunto. No Museu dos Terceiros em Ponte de Lima, a série *At the fetish market*, de E. Honkanen, foi posta em diálogo com as decorações barrocas (Fig. 11); e a série *Harmonia*, de F. Carvalho, foi instalada a replicar o gesto escultórico de um santo no altar do (Fig. 12).

Figura 11 - E. Honkanen, *At the fetish market* 2015, papel, tinta da china. Museus dos terceiros em Ponte de Lima, 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.



Figura 12 - F. Carvalho, *Harmonia*, 2016, tela, técnica mista. Museu dos Terceiros, Ponte de Lima, 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.



Nos espaços de galeria convencionais, a abordagem de harmonização foi aplicada a conjuntos heterogêneos de obras. O objectivo era evitar competição visual entre peças. Para isso, levei em consideração a complementaridade formal, a alternância de dimensões e técnicas, as relações de tonalidade entre quadros expostos lado a lado e a distribuição equilibrada de formatos. Procurei também peças “âncora”, capazes de capturar de imediato a atenção do visitante e estruturar a leitura do espaço. Como exemplos dessa abordagem servem a exposição de pinturas e esculturas de vários artistas na Casa da Garrida, em Ponte de Lima, a exposição de pinturas e esculturas de vários artistas na Galeria da Estação, em Braga e a instalação *Barroco*, de M. Rodrigues, realizada especialmente para uma das salas da Estação, em Braga (Figs. 13, 14 e 15).

Figura 13 – H. Lobato, *O caminho da estrela*, 2015, óleo sobre tela; C. Ghouar *Oriental 2*, 2015, acrílico sobre tela; Rayaduradesandía, *Lá Fammília*, 2016, cerâmica. Casa da Garrida, Ponte de Lima 2016. Fotografia de Madina Ziganshina.



Figura 14 - J. Pinto Sousa, escultura; F. Carvalho, pintura; R. Vieira, escultura; A. Sequeira, desenho; E. Brack, escultura; A. Llanas Torres, pintura. Galeria da Estação, Braga, 2017.



Figura 15 - M. Rodrigues, *Barroco*, 2017, PVC. Galeria da Estação, Braga, 2017. Fotografia de Diogo Vieira.



As obras contemporâneas expostas eram acompanhadas da respectiva ficha técnica, legenda e currículo do autor. Nos dois primeiros eventos, em Aveiro e Ponte de Lima, a elaboração, impressão e colocação desse material nos espaços expositivos ficou a cargo da entidade proponente. No caso de Braga, a equipa técnica da câmara municipal reservou para si a tarefa de produzir as legendas; contudo, não conseguiu concluí-las dentro do prazo, e a inauguração ocorreu sem a identificação da maior parte dos artistas, o que gerou desagrado entre os mesmos.

As inaugurações das exposições de roteiro seguiram o formato convencional, contando com a presença dos dirigentes políticos locais e com discursos inaugurais. Em Aveiro, a mesa de recepção foi oferecida pelo parceiro privado *Café Dicha Gourmandise*; nas duas exposições seguintes, a recepção foi assegurada pelas respectivas câmaras municipais.

Ao longo do evento em Aveiro, foram programadas algumas visitas guiadas, o que potenciou o número de visitantes. Em Ponte de Lima, não tenho conhecimento de

acções programadas. Em Braga, embora tenham sido previstas diversas conversas com artistas e *workshops*, com o objectivo de animar os espaços expositivos e promover o contacto dos públicos com os autores, os técnicos responsáveis não conseguiram anunciar atempadamente as actividades nem gerir as inscrições de forma eficaz. Consequentemente, numa cidade com habitualmente alta adesão a acções culturais e de formação, os públicos não chegaram a ser informados.

De todos os três eventos resultaram Catálogos de Exposição. A câmara municipal de Aveiro não apoiou nem a edição nem a impressão do catálogo; o custo de uma edição limitada foi suportado pelos participantes. As câmaras de Ponte de Lima e Braga assumiram os custos dos catálogos numa edição completa.

Nas duas primeiras exposições de roteiro, em Aveiro e Ponte de Lima, os catálogos ficaram disponíveis para consulta pública no dia da inauguração. Em Braga, o catálogo só ficou pronto no final do período da exposição, mas chegou a tempo de ser entregue aos artistas, juntamente com a devolução das obras. Esta diferença na produção deve-se ao facto de, nos dois primeiros casos, terem sido utilizadas imagens das obras enviadas na fase de proposta. Por isso, esses catálogos seguiram o formato institucional convencional, apresentando as obras sobre fundo branco, descontextualizadas do local de exposição. No caso de Braga, a abordagem foi diferente: o catálogo incluía registos fotográficos das obras integradas nos espaços, conforme estavam efectivamente expostas. Assim, o catálogo destacava tanto o património local quanto as obras contemporâneas e permitia a realização de um roteiro virtual.

Em todos os casos, a desmontagem, o embalamento e a devolução das obras ficaram sob responsabilidade curatorial e foi utilizado o correio de forma individual. Em Aveiro e Ponte de Lima, essa tarefa foi assumida pelos autores; em Braga, a câmara municipal assumiu a despesa.

Chegados ao fim do relato sobre o primeiro ciclo de eventos, importa destacar as vantagens desta abordagem de exposições em modo de roteiro e as conclusões retiradas dos momentos problemáticos. Entre os pontos positivos, destacam-se: 1) a

resposta positiva ao desafio lançado aos responsáveis pela programação cultural das três localidades que permitiram intervenções experimentais em vez de modos convencionais de exposição; 2) o efeito de “preenchimento” e animação artística dos espaços culturais e museus municipais, que em outros períodos transmitiriam a impressão de recursos desaproveitados; 3) a promoção desses espaços e o aumento do número de visitantes; 4) o estabelecimento de contactos para futuras colaborações entre municípios e artistas nacionais e internacionais.

Apesar da boa adesão do público ao conceito de exposição em roteiro, o principal problema revelou-se no facto de as pessoas tenderem a parar por tempos demasiado curtos diante das obras, impossibilitando qualquer envolvimento intelectual ou emocional com elas. Isso pode dever-se a hábitos de consumo cultural ligados principalmente ao entretenimento, aos modos de consumo passivo descritos por M. Chaui (2008: 60-61) e à falta de referências ou atenção.

Através da repetida observação informal nos espaços expositivos, constatei que o nome e o currículo do artista – a legenda da peça – importavam para a apreciação do público, por vezes, mais do que o conteúdo da obra. De modo geral, as obras que agradavam menos eram criticadas como “demasiado contemporâneas”; as que agradavam mais remetiam visualmente a obras consagradas, imagens massificadas ou estilos de artistas conhecidos. Ou seja, as narrativas estéticas experimentais, que talvez alcancem o público das grandes cidades, tocavam menos o público local. A partir destas observações, identifiquei um novo desafio: conseguir maior envolvimento dos artistas com a identidade cultural local e produzir uma oferta artística qualitativa situada. Esse objectivo tornou-se possível através da realização de residências artísticas, que analiso no subcapítulo seguinte.

1.3. Terceiro ciclo de eventos: residências artísticas – Ílhavo (2016), Aveiro (2017)

Retirando aprendizagens e novas ideias da curadoria das três exposições em formato de roteiro relatadas no subcapítulo anterior, iniciei, em 2017, um novo ciclo de projectos curatoriais. Nesse âmbito, destaco nove residências artísticas realizadas sob o título *Fazer Sentido*, em Ílhavo (2017) e três residências na área da cerâmica, intituladas *Dream Factory*, em Aveiro (2018), desenvolvidas no âmbito do projecto CreArt – *Creative Europe*.

Os princípios e objectivos curatoriais deste ciclo de residências artísticas divergiram do ciclo anterior de exposições em roteiro, porque, no plano epistemológico, a observação e a experiência me permitiram adoptar pontos de vista mais informados e críticos relativamente às políticas culturais, estratégias institucionais e discursos identitários. Por outro lado, no plano prático, verificou-se que os museus e outros espaços culturais municipais não dispunham das condições, oficinas nem ferramentas necessárias para acolher as residências.

Em ambos os casos, as residências artísticas concretizadas foram realizadas sob tutela institucional, mas em espaços externos, propriedade de parceiros privados. Os resultados das residências em Ílhavo foram posteriormente expostos nos espaços institucionais – Centro Cultural de Ílhavo, Biblioteca Municipal de Ílhavo, Centro Cultural da Gafanha da Nazaré e Museu da Fábrica Vista Alegre; os resultados das residências em Aveiro foram expostos no Museu de Santa Joana como forma de assegurar a visibilidade pública das obras produzidas.

Primeiro apresento os objectivos destes projectos. Depois, em consonância com os três factores de receptividade institucional definidos na nota introdutória, faço uma breve caracterização político-cultural das localidades no momento da realização dos eventos. Em seguida, respondendo aos dois factores complementares, descrevo a pré-produção dos projectos: a fase de conceptualização, a selecção dos artistas e o estabelecimento de parcerias com oficinas privadas. Posteriormente, apresento as descrições da produção e pós-produção das exposições resultantes. Finalmente, desenvolvo uma

análise crítica do formato, dos objectivos, da relevância cultural e do alcance público das iniciativas, bem como dos comportamentos institucionais e dos contratempos ou imprevistos observados.

Logo de início, importa esclarecer os enquadramentos financeiros destes projectos. No caso de Ílhavo, o promotor das residências artísticas foi o projecto cultural municipal *23 Milhas*. A iniciativa das residências recebeu apoio parcial: o promotor assegurou as deslocações internacionais, o alojamento na Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré, um pequeno subsídio para os artistas, parte da logística e as despesas relativas à exposição final. Contudo, não foram considerados honorários artísticos ou curatoriais, orçamento de produção nem verba para edição de catálogo. No caso das residências CreArt, em Aveiro, tratou-se das estadias de três artistas, com a duração de quatro semanas cada, totalmente apoiadas: incluíram deslocações, alojamento, orçamento de produção, despesas de exposição, logística, subsídios artísticos e honorários curatoriais. No entanto, estas verbas não foram por mim geridas, nem tive acesso directo aos orçamentos, uma vez que a gestão financeira esteve exclusivamente a cargo dos técnicos culturais responsáveis pelo projecto. Tenho conhecimento de que existia orçamento para a edição de um catálogo – fui inclusive contactada para fornecer materiais – mas, até ao momento, essa publicação não se encontra concretizada.

Como referi, os artistas convidados para as residências artísticas *Fazer Sentido*, em Ílhavo, ficaram alojados na residencial-oficina da Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré. Alguns trabalharam nas oficinas parceiras – a fábrica de cerâmica Vista Alegre, o estaleiro naval – ou nos seus próprios ateliers. As residências, com a duração de três semanas cada, tinham como principal objectivo a produção local de obras novas, inspiradas em aspectos da identidade cultural do território. Os artistas das residências *Dream Factory*, em Aveiro, ficaram alojados num apartamento arrendado no centro da cidade e desenvolveram os seus projectos na mesma fábrica de cerâmica Vista Alegre e na oficina de olaria artesanal do Mestre Felica.

Para proporcionar uma visão mais completa dos processos de pré-produção e pós-produção, apresento antes uma breve contextualização de Aveiro e Ílhavo no momento

da realização destas iniciativas. A caracterização de Aveiro dada no início deste Capítulo é aqui completada com novos desenvolvimentos relativos às políticas culturais.

Como referido, em Aveiro, ao longo da última década, as políticas culturais tornaram-se mais permeáveis a temas culturais e artísticos, criando melhores condições de participação. Essa mudança resulta, por um lado, do crescimento populacional e industrial da cidade e da maior aproximação ao complexo universitário e, por outro, do reconhecimento autárquico das vantagens de integrar redes e projectos culturais internacionais com financiamento europeu. No âmbito de um desses projectos – o *CreArt, Creative Europe* – a iniciativa curatorial pôde ser viabilizada. Centrado na circulação de artistas e exposições entre doze cidades europeias, o projecto europeu tinha o Museu da Cidade de Aveiro como parceiro e exigia às entidades organizadoras o financiamento total da logística, produção e comunicação das participações artísticas.

Creio que esta experiência internacional trouxe à autarquia novas perspectivas e marcou um ponto de viragem na sua evolução institucional, aumentando também a abertura para conceder outros apoios, logísticos e financeiros, para iniciativas não integradas no *CreArt*. Ainda assim, quer antes da adesão ao projecto internacional, quer até ao momento, Aveiro não dispõe de instalações ou oficinas dedicadas ao acolhimento de residências artísticas.

O município de Ílhavo, tradicionalmente governado pelo PSD, inaugurou em 2008 um centro cultural multiusos e contratou um programador profissional. Esta opção resultou numa gestão mais independente e numa agenda cultural ampliada. Um novo impulso chegou com a criação da iniciativa municipal *23 Milhas*, destinada a coordenar vários centros culturais da região: a Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré, o Cais Criativo da Costa Nova e o Laboratório Artes do Teatro Vista Alegre. Um desses espaços, a Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré, foi transformado em alojamento durante as residências artísticas. Todo este investimento favoreceu a presença e o afluxo de artistas a Ílhavo, sobretudo nas áreas musicais e performativas experimentais.

Além disso, o município dispõe do complexo do Museu Marítimo de Ílhavo, reformulado no início do século XXI com forte componente de investigação etnográfica (E. Peralta et al., 2006). Desde então, o Museu aposta numa programação própria dinâmica. A autarquia conta ainda com a parceria do complexo industrial, cultural e hoteleiro da Vista Alegre, que também contribui com ofertas culturais significativas. Entretanto, é perceptível que apesar do reconhecimento dado às artes cénicas e experimentais e do dinamismo da agenda cultural local, a gestão cultural da autarquia não procura valorizar os protagonistas culturais locais ou opções culturais interdisciplinares entre expressões populares e artísticas, e não investe de forma consistente nas artes plásticas.

Neste sentido, importa ainda referir que, existindo uma parceria activa entre os principais agentes culturais – Centro Cultural de Ílhavo, Museu Marítimo e Fábrica Vista Alegre –, estas entidades raramente incluem outros agentes culturais de menor escala, como oficinas artesanais, olarias, estaleiros ou carpintarias, embora estes sejam numerosos na região. Tal constatação baseia-se na análise das atitudes observadas durante o evento das residências, em entrevistas informais com artesãos e profissionais locais, e na ausência de iniciativas colaborativas que integrem estes agentes nos circuitos culturais formais.

No caso de Ílhavo, fui a proponente das residências artísticas e apresentei a proposta ao programador cultural do projecto municipal *23 Milhas*. Em Aveiro, apresentei a proposta à gestora do Projecto *CreArt*, técnica superior do Museu da Cidade de Aveiro, respondendo ao convite resultante de participações anteriores. Em ambos os casos, a ideia curatorial inicial consistia em transferir temporariamente os ateliês dos artistas para os museus. Pretendia-se promover o convívio criativo com os espaços e a produção de obras específicas, relacionadas com o património ou com as identidades culturais locais. Embora a iniciativa fosse ao encontro das expectativas e linhas programáticas das entidades autárquicas, enfrentei algum cepticismo institucional, devido à necessidade de saírem das suas zonas de conforto para realizarem projectos mais ambiciosos.

Em Ílhavo, o *23 Milhas* destacou a existência dos espaços das oficinas, mas lamentou a falta de equipamentos e de verbas para a realização de residências em artes plásticas.

Em Aveiro, os programadores argumentaram que nem os museus, nem o município possuíam oficinas equipadas para residências artísticas. Como solução, propus recorrer a oficinas e equipamentos privados em troca de intercâmbio criativo com os artistas. Esta estratégia representou outro desafio institucional, ao tentar estabelecer uma co-produção entre entidades que normalmente actuam de forma compartimentada.

Após aprovação das propostas, em Ílhavo realizei contactos *online* com artistas para formalizar convites. A carteira curatorial, construída a partir das três chamadas internacionais do ciclo anterior de exposições, facilitou a escolha de perfis adequados para as residências artísticas. Foram seleccionados nove artistas, nacionais e estrangeiros, com competências em escultura, cerâmica, desenho e instalação. O desafio colocado aos artistas consistia em produzir obras que, em dimensão, complexidade técnica ou acabamentos, superassem os limites da sua produção habitual. Procurou-se confrontar preconceitos sobre hierarquias estéticas entre técnicas artísticas, artesanais e industriais. Assim, pretendeu-se fomentar a interacção produtiva entre artistas e agentes locais, estabelecendo uma produção institucional com forte componente antropológica (J. Kosuth, 1991) e etnográfica (H. Foter, 1996). Para atingir este objectivo, foi feito um extenso trabalho de campo preliminar, identificando parceiros e materiais locais.

Para otimizar os recursos e promover o envolvimento local, foi adoptada uma estratégia empírica de comunicação que integrou recolha conjunta de materiais e co-produção das obras entre artistas e entidades locais privadas. Após um extenso trabalho de campo para identificar parceiros e matérias-primas adequadas, estabeleceram-se várias parcerias informais: com um estaleiro naval, que disponibilizou oficina, ferramentas e uma barcaça para transformação escultórica; com madeireiros, que ajudaram no seu desmantelamento; com uma empresa de transportes, que forneceu gruas; com a empresa *Friopesca*, que apoiou financeiramente e doou redes, cordas, barris, bóias e paletes; com uma empresa familiar de mármore e granitos, que ofereceu blocos de pedra; e com outras entidades que doaram fardos de feno e coletes salvavidas. Assim se reuniram, sem custos, quase todas as matérias brutas necessárias,

garantindo condições de produtividade antes do início das residências e promovendo a comunicação directa do projecto à população. Os parceiros foram posteriormente convidados a acompanhar o processo artístico.

Portanto, os parceiros forneceram elementos essenciais para concretização dos projectos artísticos: espaços de oficinas, ferramentas, materiais e apoio financeiro e logístico. Quase todos os materiais necessários foram obtidos sem custos, envolvendo o tecido empresarial local. Contudo, apesar da importância fundamental destas colaborações, o seu valor e contributo não foi devidamente reconhecido a nível institucional. Em Ílhavo, a única parceria formalizada foi com a Fábrica Vista Alegre; todas as restantes foram estabelecidas informalmente somente pela curadora e pelos artistas, sem qualquer contacto ou acompanhamento por parte do município, apesar dos pedidos insistentes para envolver o *23 Milhas*. De igual modo, a dimensão antropológica e etnográfica, centrais ao projecto, não foram destacadas na comunicação institucional nem na imprensa, evidenciando a falta de hábito de colaboração com agentes culturais e mecenas locais e a ausência de uma visão estratégica sobre as vantagens desta proximidade.

Em Aveiro, a proposta curatorial articulou-se com o Projecto *CreArt*, funcionando como um ano intercalar entre os eventos da Bienal de Cerâmica. Foram estabelecidos acordos de patrocínio com o parceiro industrial Vista Alegre, que disponibilizou espaço de oficinas, matérias-primas, fornos e assistência técnica. Também a Olaria familiar Felica colaborou, garantindo condições equivalentes para as residências. A estratégia curatorial foi de definir as parcerias antes da selecção dos artistas, de modo que os perfis dos candidatos se ajustassem às disponibilidades existentes. O tema central concentrou-se na cerâmica e nas técnicas típicas da região. Seguiu-se uma chamada aberta a artistas das doze cidades da rede *CreArt*, detalhando as condições técnicas e exigindo produção local com aproximação à identidade cultural. As residências tiveram duração de quatro semanas: uma de contacto com a região, duas de produção e uma de montagem e exibição. Das cerca de 40 propostas recebidas, a avaliação curatorial seleccionou três

participantes, cujos perfis técnicos e conceptuais melhor se adequavam às condições oferecidas.

Na fase de produção, o espaço da Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré funcionou como polo das residências *Fazer Sentido*. Serviu para alojamento, planeamento, reuniões e orientação. As obras foram desenvolvidas nas oficinas parceiras, inspirando-se em temas ecológicos e sociais, como ecologia marinha, degradação do artesanato e sustentabilidade da pesca. A curadoria centrou-se na orientação e mediação local, na organização logística, na coordenação dos trabalhos e na resolução de conflitos. A Figura 15 mostra o escultor M. Neves Oliveira a transportar, com a ajuda da empresa Gruas Ribeiro, a série *Devolver o Barco ao Mar*, resultante do desmancho de uma barça doada pelo estaleiro. As peças estão a ser transportados para o atelier do artista para este continuar o trabalho após o fim das residências.

Figura 16 – M. Neves Oliveira, *Devolver o Barco ao Mar*, 2017, madeira. Escultura em processo. Fotografia de Madina Ziganshina.



Em Ílhavo, as residências artísticas dividiram os nove artistas em grupos de três, que ficaram alojados na Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré durante três semanas. Parte do trabalho foi realizada nas oficinas parceiras, mas os horários convencionais destas oficinas, com fecho às 17 horas e encerramento aos fins de semana, revelaram-se uma limitação significativa. Não coincidiam com o ritmo nem com a precisão de horários alargados necessários ao trabalho artístico. Para contornar este obstáculo e otimizar o tempo dos artistas, diariamente e durante os fins de semana era organizada a logística necessária para transportar para a Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré as peças ou detalhes das obras em processo. Assim, os artistas podiam continuar a trabalhar nesse espaço.

As residências eram abertas ao público, permitindo que qualquer pessoa acompanhasse o desenvolvimento das obras e convivesse com os artistas. Esta oportunidade, no entanto, foi pouco aproveitada, devido à comunicação institucional sobre os eventos, embora intensa, ser pouco esclarecedora em relação ao formato de usufruto cultural com atelier aberto, menos habitual. A autarquia de Ílhavo dispõe de uma equipa contratada de fotógrafos e animadores de redes sociais, que registou o processo das residências e o transmitiu através da página do *Facebook* do *23 Milhas*. Constatou-se, contudo, que esta forma de comunicação atingia públicos fidelizados, mas distantes, não conseguindo mobilizar adequadamente a população local para vir conhecer e conviver com os artistas.

Após o término das residências artísticas em Ílhavo, dois artistas prolongaram a produção das suas peças nos respectivos ateliês para aumentar a quantidade de obras realizadas. Os resultados finais estiveram em exposição em várias galerias municipais entre Outubro e Dezembro de 2017, com visitas guiadas programadas aos espaços. Das séries produzidas, as esculturas em pedra *Basadouro* (2017), de J. Plácido, foram posteriormente adquiridas pelo Museu Marítimo de Ílhavo para integrar a sua colecção permanente. A obra em madeira *Devolver o Barco ao Mar* (2017), de M. Neves Oliveira, foi adquirida pelo município de Ílhavo para a sua exposição pública permanente numa rotunda da cidade.

Em Aveiro, as residências decorreram em simultâneo para todos os artistas, alojados num apartamento cedido pela câmara municipal. Durante a primeira semana, dedicada ao conhecimento local e à conceptualização das obras, realizaram-se excursões, visitas às oficinas e ao Museu de Santa Joana, onde as peças seriam expostas. Esta fase incluiu reuniões de planeamento e sessões de desenho e esboços preparatórios. O papel curatorial centrou-se na orientação dos projectos artísticos e na logística de materiais. A especificidade do trabalho em cerâmica obrigou a uma planificação rigorosa devido ao tempo específico de secagem e duração da fornada de diferentes barros.

Após esta fase, os artistas iniciaram a produção, sendo durante duas semanas diariamente transportados para as oficinas parceiras, onde modelaram e pintaram as suas peças. A Fábrica Vista Alegre acolheu a artista lituana Ieva Betašiūtė-Grosbaha, cujo perfil estético se alinhava com a política industrial da fábrica. A artista utilizou porcelana local e reciclou peças com defeito, transformando-as em peças de autor. A sua prática, centrada numa estética do erro e da funcionalidade absurda, reflectia sobre as ideias de rigor, produção em massa e intolerância aos pequenos defeitos, valorizando a experimentação, o imprevisto e a imperfeição manual (Fig. 17).

Figura 17 - Artista lituana Ieva Betašiūtė-Grosbaha em residência artística na oficina de pintura da Fábrica Vista Alegre, 2017. Fotografia de Madina Ziganshina.



As outras duas artistas participantes, a húngara Agata Lučić e a inglesa Anna Johnston, realizaram as suas peças na oficina de Olaria artesanal Felíca, concentrando-se, uma, na pintura de azulejos e, a outra, na produção de uma série de jarros em barro vermelho. Esta estadia permitiu combinar a criação artística com a aprendizagem de técnicas artesanais junto do Mestre Felica, integrando-as na produção das peças. Ao contrário da produção industrial, em que várias tarefas sobre a mesma peça são separadas, na produção artesanal é a mesma pessoa que prepara o barro, molda, pinta, coze e comercializa os artefactos. A produção artesanal tolera pequenas imperfeições e variações nos tamanhos e formas, mas baseia-se também na reprodução de modelos que mudam pouco ao longo do tempo. No contexto actual de grande industrialização e globalização, isso pode provocar desactualização e desvalorização das técnicas tradicionais. Os artistas das residências procuraram reflectir sobre estes efeitos e, através das peças experimentais, integraram as técnicas tradicionais com formas alternativas. Utilizaram rodas de oleiro e calcadores manuais, barros locais e pigmentos misturados manualmente para produzir séries de peças em cerâmica com acabamento estético experimental, expressando as suas impressões imediatas sobre a região de Aveiro (Figs. 18 e 19).

Figura 18 – Artista inglesa Anna Johnston em residência na Olaria artesanal do Mestre Felica. Fotografia de Madina Ziganshina.



Figura 11 - Exposição final dos resultados das residências em Aveiro, no Museu da Santa Joana. Fotografia de Madina Ziganshina



Nestas residências, revelou-se novamente o inconveniente do horário reduzido de funcionamento das oficinas, que impedia os artistas de aceder às instalações nos finais dos dias úteis e durante os fins de semana. Estes horários mostraram-se insuficientes para um processo artístico intenso. As artistas da oficina artesanal optaram, quase diariamente, por levar consigo algumas peças e materiais diversos, prosseguindo o trabalho no local onde estavam alojadas, embora este não estivesse totalmente preparado para a manipulação do barro. A artista que ficou na Fábrica Vista Alegre não teve essa possibilidade porque as regras da empresa não permitiam a saída de peças em processo, nem de ferramentas ou matérias-primas. Assim, considerando as ambições curatoriais e artísticas do projecto, ficou evidente que algumas dificuldades na concretização dos objectivos estiveram ligadas às tensões decorrente da gestão do tempo.

A última semana das residências foi dedicada às fornadas e à preparação da exposição das obras no Museu de Santa Joana. Todo o processo foi acompanhado por registo fotográfico, recolha de testemunhos dos participantes e produção de textos interpretativos da curadoria. No entanto, surgiram dificuldades de comunicação e, sobretudo, uma não-valorização institucional da dimensão social destas experiências. A comunicação sobre as residências destacava principalmente o momento da inauguração, ou seja, os resultados estéticos finais, reforçando o discurso formal, enquanto as etapas de contacto com a comunidade, recolha de materiais etnográficos, processo criativo e partilha de saberes entre artistas e artesãos ficaram nos bastidores, sem referência. Em conversas informais, as artistas referiram sentir-se algo abandonadas pela organização. Para além do dia da chegada e da inauguração, que coincidiu com o último dia da estadia, não houve acompanhamento adicional, nem por parte dos representantes do Projecto *CreArt* em Aveiro, nem do Museu da Cidade de Aveiro.

Chegados ao fim do relato sobre o ciclo das residências, reafirma-se o potencial destas iniciativas para a intervenção artística em contextos locais e produção de conhecimento artístico em proximidade com os potenciais públicos. Estas proximidades possibilitam novas abordagens, mantendo simultaneamente ligação com aspectos da identidade local. Durante a realização das residências surgiram questões culturais complexas. As experiências de proximidade mostraram que, muitas pessoas locais, em especial artesãos, não se identificavam com os espaços culturais públicos nem com as suas políticas, e por isso não os frequentavam.

No caso concreto do Museu Marítimo de Ílhavo – considerado um dos melhores museus regionais do país – apesar do seu foco na apresentação etnográfica, o protagonismo dos artesãos vivos revelou-se pouco valorizado. Dois episódios ilustram este problema. Durante entrevistas informais no âmbito das residências *Fazer Sentido*, o Mestre naval António Conde, que acolheu no seu estaleiro o projecto do escultor M. Neves Oliveira, lamentava a perda gradual de saberes transmitidos na oficina, o desemprego e o desleixo dos artesãos da região. Em sequência, também acusava o Museu, situado a

escassa distância, de apresentar a arte naval como história regional, ignorando os carpinteiros vivos, como se estivessem extintos. Esses testemunhos influenciaram o escultor M. Neves Oliveira, que intitulou a sua série de esculturas resultantes do desmantelamento de um barco abatido *Devolver o Barco ao Mar*.

No dia da inauguração, contudo, os artesãos, pouco confortáveis em expor a parte vulnerável da sua identidade, preferiram repetir o discurso da representatividade. O artigo publicado na imprensa local começava assim: “Fazer Sentido é mostrar a arte como a força do território”, neutralizando a ambiguidade do discurso identitário. Assim, a reflexão sobre a realidade dos carpinteiros navais e os temas sensíveis ligados à memória individual e colectiva reduziu-se ao discurso da “identidade”, e as obras concebidas como proposta crítica receberam uma leitura sobretudo estética.

O mesmo ocorreu com outras residências: a dimensão social, as negociações, os contactos locais, a recolha de materiais, o processo criativo, as contradições e contratempos ficaram fora dos discursos institucionais e da imprensa. A comunicação destacou apenas a parte visual das exposições, os eixos estéticos finais e o “discurso inaugural”. Porém, o que ficou “atrás do palco”, embora aparentemente secundário, reflecte desafios essenciais para a prática curatorial em pequenas e médias cidades. Esta investigação procura trazê-los para o primeiro plano.

Embora a reflexão teórica aprofundada proposta por esta tese comece no Capítulo 2, o exposto exige um breve desvio. A teoria de P. Bourdieu e A. Darbel (1990 [1966]) oferece aqui um ponto de partida: a não-frequência dos museus por certos grupos não resulta de desinteresse intrínseco, mas da ausência de disposições socialmente adquiridas. Trata-se de competências prévias que, no modelo clássico de museu, funcionam como mecanismos de distinção e criam barreiras reais. Contudo, esta explicação é problemática em Portugal. Desde as décadas finais do século XX desenvolveu-se um projecto cultural democratizante que originou numerosos museus de etnografia, dedicados à interpretação do território vivido, concebidos como espaços de memória e identidade. À luz desse modelo, não deveria existir essa distância simbólica entre populações e museus. As observações deste subcapítulo mostram, porém, que o

distanciamento persiste. O afastamento não deriva das temáticas - que dizem directamente respeito às populações -, mas da manutenção de hierarquias subtile reproduzidas institucionalmente.

Neste sentido, (E. Peralta et al., 2006) observa que os novos museus de antropologia tendem a iniciar-se com intenso trabalho de investigação, seguidos da estabilização das colecções e de discursos representativos. Como consequência, os protagonistas locais, que inicialmente contribuíram, ficam progressivamente afastados, sendo depois percebidos como produtores precários ou como grupo a integrar socialmente, o que traduz a sua posição como classe pouco reconhecida. Essa visão simplista revela mecanismos de exclusão simbólica activos mesmo em museus voltados para memórias e identidades locais. É este paradoxo que será aprofundado nos capítulos seguintes.

Esta desigualdade tornou-se evidente também nas reuniões preliminares em Ílhavo, onde, em nome da mediação, se propôs a realização de ateliês criativos com artistas para grupos de artesãs profissionalizadas. Procurando contrariar essa percepção de inferioridade artística dos profissionais com “a arte nas mãos”, a estratégia curatorial testou um modelo que valorizasse o protagonismo cultural dos artesãos. Estes foram convidados, não como objectos de mediação, mas como detentores de conhecimentos e práticas a partilhar com os artistas, assumindo um papel social activo junto das instituições. Estas experiências reforçaram a necessidade de aprofundar, nesta tese, o conceito e a fenomenologia dos públicos. Apesar da declarada busca de democracia cultural nos museus (J. Teixeira Lopes, 2009), persiste uma fixação rígida dos papéis sociais entre instituições e públicos, limitando a participação e o envolvimento das pessoas. Para compreender estas questões – e os poderes efectivos e simbólicos que as sustentam – é necessário reflectir sobre políticas culturais situadas, histórica e territorialmente.

Voltando ao tema principal das residências artísticas realizadas, nos casos práticos relatados, o problema da conexão com a identidade cultural local foi ultrapassado através da co-produção artística com museus e agentes culturais. Surgiu, porém, outro desafio: alcançar os objectivos curatoriais e artísticos perante os públicos. Esta questão

orientará o terceiro ciclo de eventos – curadoria de projectos artísticos interactivos e participativos. Embora não tenha sido possível testar o modelo participativo em espaços patrimoniais – pois as exposições ocorreram em galerias temporárias – ficou evidente que, em princípio, a curadoria pode combinar arte participativa com espaços patrimoniais e colecções museológicas.

1.4. Terceiro ciclo de eventos: projectos artísticos interactivos integrados no Festival dos Canais de Aveiro (2019 e 2021)

O terceiro ciclo de eventos é relativo a duas iniciativas curatoriais consecutivas, realizadas em Aveiro – *Ecologias Artísticas*, 2019, e *Metamorfoses*, 2021–, cuja apresentação pública integrou a programação do Festival dos Canais de Aveiro, aproveitando, assim, o afluxo mais alargado de públicos¹.

Primeiro apresento os objectivos destes projectos. Depois, em consonância com os três factores de receptividade institucional definidos, faço uma breve caracterização político-cultural de Aveiro no momento da realização dos eventos. Tendo já caracterizado nos subcapítulos anteriores as políticas culturais desta cidade, demonstram-se agora as dinâmicas mais recentes. Ao articular estes desenvolvimentos com experiência práticas, é possível compreender em que medida todos estes factores configuram as condições de participação e opções artísticas. Consequentemente, em seguida e respondendo aos dois factores complementares, descrevo a pré-produção dos projectos: a fase de conceptualização, a selecção dos artistas e o estabelecimento de parcerias com oficinas privadas. Posteriormente, descrevo a produção e pós-produção das exposições resultantes. Finalmente, desenvolvo uma análise crítica do formato, dos objectivos, da relevância cultural e do alcance público das iniciativas, bem como dos comportamentos institucionais, contratempos ou imprevistos observados.

¹ Em 2020 também foi realizado um evento semelhante, que, contudo, não faço entrar neste relatório por as suas possibilidades de apresentação e interacção artística terem sido constrangidas pelas regras de contingência e distanciamento social impostas para mitigar a pandemia do Covid-19.

O objectivo curatorial deste terceiro ciclo de ventos era incentivar e testar estratégias artísticas em que a própria produção das obras previa a improvisação e a participação dos públicos. Procurou-se, assim, reflectir sobre as conclusões retiradas das experiências curatoriais anteriores, onde o envolvimento e identificação dos públicos com os projectos artísticos e a acessibilidade dos conceitos da arte contemporânea se revelaram os pontos mais fracos. Através de uma estratégia inclusiva foi conseguida uma maior resposta emocional dos públicos, o que proporcionou também maior satisfação aos artistas e às organizações que acolhiam os eventos.

Como referi no início deste Capítulo, nos cinco anos em que colaborei com a câmara municipal de Aveiro em projectos de curadoria artística e outros, testemunhei uma mudança gradual nas políticas culturais locais: maior abertura institucional, crescente apoio a artistas e agentes culturais e reforço da capacidade de financiamento. A integração de Aveiro no Projecto Europeu *CreArt*, já referida no subcapítulo anterior, teve também um efeito relevante na sensibilização dos responsáveis autárquicos.

Em 2019, preparava-se, ainda de forma não oficial, a candidatura de Aveiro ao título de Capital Europeia da Cultura 2027. Reconhecia-se a insuficiência de infra-estruturas e de políticas culturais inclusivas, especialmente no domínio das artes plásticas. Este diagnóstico impulsionou mudanças concretas: maior consistência na programação dos espaços expositivos, comissões artísticas para o espaço público e contratação de programadores, consultores e curadores. Antes desta transformação, a definição da agenda cultural e as escolhas estéticas dependiam sobretudo do vereador da cultura, sendo a produção dos eventos assegurada por funcionários municipais, o que viciava as opções e procedimentos.

Apesar dos efeitos positivos registados durante a preparação e apresentação da candidatura, verificou-se algum retrocesso posterior, como a reemergência de atitudes instrumentais, comentadas informalmente por parte dos agentes culturais. Por outro lado, sentia-se alguma pressão sobre os projectos de artes plásticas para que incorporassem tecnologias digitais, e as retóricas de participação e criatividade apareciam associadas à mediação tecnológica. Como argumentarei nos capítulos

seguintes, estas são tendências do consumo estetizado de produtos não-culturais, apresentados como experiência criativa. No contexto em análise, esta tendência foi compreendida como resultante da orientação empresarial e industrial da autarquia aos programas de fundos comunitários afectos ao digital.

No início de 2019, recebi um convite do programador cultural do Teatro Aveirense para apresentar uma proposta de curadoria artística na área das artes plásticas e visuais, a ser integrada no Festival dos Canais de Aveiro e visando rentabilizar culturalmente a Galeria da Antiga Capitania, espaço que normalmente servia apenas para distribuição dos folhetos do Festival. Ao alargar o foco temático do evento, tradicionalmente centrado nas artes de palco e espectáculos de rua, a organização procurava incluir elementos das artes plásticas. A minha proposta integrou-se no roteiro do Festival, surgindo nos mapas e programas, o que permitiu atingir um público diversificado que, de outro modo, poderia não entrar na galeria. O carácter participativo das apresentações artísticas beneficiou do espírito do Festival e do seu efeito motivador sobre a multidão. Além disso, foram realizadas acções complementares de mediação artística, como *workshops*, que envolveram mais públicos e prolongaram a sua permanência no espaço da Galeria, aumentando a atenção sobre as obras e apresentações. De forma criativa, o terceiro ciclo de eventos propôs-se reflectir sobre as limitações da produção discreta e da apresentação estática das artes plásticas, explorando formas de tornar a experiência mais performativa ou interactiva. Essa abordagem resultou em propostas artísticas interdisciplinares, desenhadas para aumentar a identificação do público com os respectivos conteúdos. As estratégias participativas abrangeram diferentes perfis sociais e etários, trazendo maior satisfação à organização do Festival e aos artistas participantes.

Em termos financeiros, as duas edições foram totalmente apoiadas pela câmara municipal de Aveiro, incluindo deslocações, estadias, produção e comunicação, com negociação de honorários curatoriais e artísticos. Embora modestos em termos individuais, representaram um apoio essencial, permitindo rever o papel social da curadoria. Foi possível dedicar maior atenção aos objectivos e estratégias artísticas,

aproximando-se do papel curatorial observado em cidades e instituições de maior dimensão. E, em termos gerais, este ciclo de eventos demonstrou um avanço qualitativo na valorização municipal do sector artístico. A entrega integral das verbas aprovadas, com apresentação posterior do relatório de contas, evitou burocracias e atrasos, permitindo otimizar o orçamento, inclusive recorrendo a materiais reciclados ou comprados em segunda mão, quando conveniente.

Importa salientar que, na fase de validação das propostas curatoriais, a organização não realizou avaliação estética nem censura, restringindo-se à programação, gestão financeira e comunicação. Esta atitude reflecte o aumento de profissionalismo e de ética dos responsáveis culturais, bem como a estratégia da cidade em separar claramente papéis políticos e de programação. O ciclo de curadoria de projectos artísticos interactivos de 2019 e 2021 constitui, assim, um exemplo de sucesso, concretizado no equilíbrio entre suficiência de apoios institucionais e autonomia criativa.

Uma vez que estes dois eventos foram realizados consecutivamente no âmbito do Festival dos Canais, com a mesma duração e enquadramento, a pré-produção foi idêntica. As preparações começaram com meio ano de antecedência. A escolha curatorial dos participantes foi realizada por convite, através de entrevistas por videoconferência, usando a base de dados já construída ao longo dos ciclos de eventos anteriores. Após a fase de conceptualização de cada projecto artístico individual, as propostas finais foram entregues à organização do Festival dos Canais, juntamente com as listas de necessidades técnicas para a produção e montagem.

Para o evento de 2019, intitulado *Ecologias Artísticas*, foram convidados 13 artistas, quase todos de outros países europeus, conforme a directiva institucional, oriundos de várias áreas, como pintura, escultura, instalação, dança e música. A cada um foi lançado o desafio curatorial de pensar abordagens interdisciplinares para novas obras: artistas das artes plásticas foram incentivados a adoptar estratégias mais performativas, enquanto artistas das artes performativas deveriam introduzir elementos das artes plásticas. O tema formal combinou questões de ecologia com a identidade local de Aveiro, sendo o desafio interno a produção de propostas críticas às noções de

identidade local. Os objectivos artísticos específicos foram articulados em função dos modos de ver culturalmente assimilados acerca do valor, significado e formas de usufruir da arte. Foram colocadas perguntas como: o que é arte? Quais os papéis sociais associados à produção e recepção da arte? Que normas de comportamento perante obras de arte ou durante apresentações artísticas podem ser integradas na obra sem comprometer o seu conteúdo?

Para responder aos desafios criativos lançados, os artistas identificaram as convenções incorporadas, como, por exemplo, os princípios de conservação e integridade das obras nos museus, o silêncio durante a apresentação artística, o mapeamento institucional de actores no palco e de espectadores nos lugares fixos, entre outros. Como exercício crítico, reflectiram sobre as condições ou imprevistos que, segundo essas convenções, poderiam distrair artistas e público e prejudicar a qualidade da apresentação e recepção das peças artísticas. No decorrer dessa reflexão, concluiu-se que, do ponto de vista da arte contemporânea, algumas convenções se encontravam desactualizadas e que os imprevistos poderiam, metodologicamente, ser traduzidos em princípios interactivos das obras. Este modo de conceber as obras exigiu elementos de improvisação artística regulados conforme a resposta do público. Ao contrário do que se possa pensar, esta possibilidade de improviso e a gestão criativa dos imprevistos só são viáveis através de projectos minuciosamente planeados e ensaiados. Sem a devida preparação e confiança técnica dos autores, a necessidade de reagir resultaria em lapsos, em vez de improviso.

Portanto, todas as propostas artísticas foram definidas e desenhadas com antecedência e testadas, primeiro, nos ateliês de cada artista e, depois, na Galeria da Antiga Capitania de Aveiro. Importa mencionar que, na fase preparatória, houve grande colaboração e abertura por parte da organização, incluindo a flexibilização dos horários de acesso à Galeria para ensaios e montagem.

Antes de citar alguns exemplos concretos de como os artistas abordaram os preconceitos vigentes relacionados com a produção e recepção da arte, devo referir as três abordagens curatoriais interligadas que visaram potenciar a animação dos públicos e prolongar a sua permanência na galeria. A primeira abordagem consistiu em programar uma acção artística contínua: cada projecto repetia-se ou continuava diariamente durante as horas marcadas, sem pausas entre as actuações. A segunda abordagem foi a de fundir todos os inícios e fins das apresentações: quando um artista estava a concluir a sua actuação, o artista seguinte iniciava a sua entrada, ainda nos últimos minutos do anterior, desviando gradualmente a atenção do público para o que se seguiria. A Fig. 20 mostra um desses momentos de transição, quando o artista esloveno M. Tomazin termina a sua apresentação, *Temporadas Brancas com Pollock*, e o trio S. Oliveira, C. Foletto e M. Martin inicia a intervenção musical *Cordas Vivas*. A terceira abordagem curatorial, aplicada quando conveniente, consistiu no começo discreto das apresentações. O público presente na sala não identificava de imediato o artista, que se disfarçava de visitante até ao momento da sua actuação.

Figura 20 - M. Tomazin, *Temporadas Brancas com Pollock*, instalação interactiva, e S. Oliveira, C. Foletto e M. Martin *Cordas Vivas*, espectáculo musical, Antiga Galeria da capitania de Aveiro, 2017. Fotografia de Madina Ziganshina.



Como exemplos concretos de realizações artísticas pode ser mencionada a manutenção da convencional distância em relação a pinturas e esculturas em exposição, bem como a habitual proibição de manipular ou desintegrar essas peças pelo público. E se as pinturas e esculturas fossem comestíveis? A expressão “devorar a arte” foi de imediato apropriada pela artista brasileira Maria Naves e abordada de forma literal, resultando numa série de obras intitulada *Estética do Asco*. A artista criou réplicas de pinturas e esculturas reconhecidas e de azulejos portugueses, inteiramente comestíveis, em hóstia pasteleira, pasta de açúcar e pigmentos de pasteleiro. A prova das obras foi organizada de forma explícita, com pratos e talheres disponíveis para os visitantes. Ao longo dos cinco dias do evento, as peças foram continuamente comidas e, dessa forma, intervencionadas e alteradas. As réplicas, realizadas com técnica realista, visaram desafiar as convenções de contemplação das obras de arte. Observou-se um momento de hesitação – o desafio ético-sensorial a funcionar: a tentação de experimentar era interrompida por uma visível hesitação sobre a ética de consumo destes objectos (Fig. 21).

Desta mostra constavam réplicas dos quadros *Auto-retrato de Vincent Van Gogh com Orelha Cortada* (Vincent Van Gogh, 1889) e *Retrato de Santa Joana Princesa* (Museu de Santa Joana, Aveiro, Nuno Gonçalves, 1472-75), pintados em placas de hóstia

Figura 21 – M. Naves, *Estética do Asco*, 2019, hóstia, pasta de açúcar e pigmentos de pasteleiro. Pinturas e esculturas expostas na Galeria da Antiga Capitanía de Aveiro.



comestível, usando tintas de pasteleiro e colocados em molduras realistas de pasta de açúcar pintada; azulejos portugueses em tamanho real, feitos também em pasta de açúcar e tintas de pasteleiro; e réplicas em tamanho real da *Fonte (Urinol)* de Marcel Duchamp (1917) e da estátua *Vénus* (130 a.C., atribuída a Alexandros de Antioquia), ambas moldadas em pasta branca de açúcar.

Outro exemplo de carácter interdisciplinar demonstra a possibilidade de utilização do tabu social como objecto artístico. A instalação interactiva do duo holandês A+B, *A(r)mor Ómnia Vincit*, inspirou-se em episódios recentes de vandalização de obras em museus, reflectindo paralelamente sobre a aura da arte e a sua percepção. Essa reflexão resultou numa encenação em que uma série de quadros simulados era vandalizada durante a apresentação: um dos artistas, disfarçado de autor, apresentava as obras, enquanto o outro, disfarçado de espectador radicalizado, as vandalizava com tinta *spray* e fugia da Galeria. Seguiu-se uma cena de espanto e desespero da autora, e a continuidade do espectáculo dependia das reacções imediatas do público, dos seus diálogos ou atitudes, que se revelaram variadas e emocionais. A explicação ocorria posteriormente, pacificando os espectadores. O espectáculo repetiu-se diariamente, cada dia com dinâmica e desfecho diferentes, consoante as interacções do público. Observou-se ainda que algumas pessoas voltavam nos dias seguintes, mantendo-se discretamente para espreitar as reacções de quem assistia pela primeira vez e acompanhar as variações do espectáculo.

Nesta sequência, deve também ser referido o espectáculo concebido pelo trio de cordas de estudantes do Departamento de Música da Universidade de Aveiro, que identificou diversos barulhos da plateia, especialmente os telemóveis, como constrangimentos à execução e à audição dos concertos de música clássica. Assumindo esses contratempos como fontes de improvisação, o trio criou um concerto em que os músicos circulavam livremente pela Galeria e tocava excertos icónicos. Durante a apresentação, os executantes simulavam momentos de distração: um telemóvel tocava no bolso de um dos músicos. Perante essa situação, em vez de se sentirem irritados, os músicos alinhavam e passavam a tocar a nova melodia. Juntamente com as distrações

ensaiadas, mantiveram-se disponíveis para reagir a estímulos do público, mudando ritmos, introduzindo conversas ou fazendo comboios musicais com os mais jovens. O objectivo desta peça teatro-musical foi descomplicar a ideia de música clássica, sem ceder na qualidade e no rigor da execução (Fig. 22).

Figura 22 - S. Oliveira, C. Foletto e M. Martin, *Cordas Vivas*, Galeria da Antiga Capitania de Aveiro. Fotografia de Madina Ziganshina.



Como mais um exemplo, pode ainda ser referida a instalação do artista esloveno Matej Tomazin, intitulada *Temporadas Brancas com Pollock*. Sendo simultaneamente crítico de arte, galerista e artista, o participante partiu do problema da definição da arte que atravessa toda a teoria da arte contemporânea. O que é a arte? A pergunta interfere com a recepção da obra, colocando-se implicitamente entre o espectador e o objecto artístico, alimentando as tendências especulativas. Movido por estas reflexões, o artista construiu um modelo de sala mobilada com objectos pintados de branco, na qual intervinha salpicando paredes e objectos com tintas de cor, alterando continuamente o aspecto visual da peça. Esta acção diária era acompanhada de um monólogo sobre o significado e o simbolismo da arte contemporânea (Fig. 21). Depois de cada sessão, as latas de tinta e os utensílios permaneciam no espaço, sendo alvo de interacção espontânea por parte do público, sobretudo crianças, que introduziam novos elementos visuais, depois apreciados e comentados pelo artista na sessão seguinte. Também aqui

se verificou que algumas pessoas regressavam para acompanhar a continuação da obra. No último dia, o artista realizou um leilão público teatralizado, através do qual distribuiu a totalidade dos objectos intervencionados por um preço simbólico.

Antes de proceder à descrição da produção da edição de 2021, deve ser explicado que esta foi ainda marcada por algumas restrições relacionadas com as medidas de mitigação da pandemia de Covid-19. Foi possível, no entanto, a realização de várias propostas artísticas com carácter simbolicamente interactivo.

Devido à ausência de certezas quanto à possibilidade de deslocações internacionais, foram convidados apenas artistas nacionais. Após várias entrevistas por videoconferência, propôs-se aos artistas formarem pequenos grupos, visando a criação de novas obras em conjunto e, sempre que possível, integrando oportunidades de interacção com os públicos. Embora essa participação não pudesse ocorrer de forma espontânea, como tinha ocorrido no evento de 2019, as propostas resultaram graças à notável sensibilidade e colaboração dos visitantes, que se esforçaram por alinhar da melhor forma possível com as experiências participativas, ainda que limitadas.

Tendo consciência crítica de que a interdisciplinaridade tende a ser associada ao uso de meios digitais, a proposta curatorial centrou-se, desta vez, nas possibilidades interdisciplinares entre áreas artísticas baseadas no saber manual ou na expressão corporal, como música, dança, pintura e desenho. Vários meses de preparação e ensaios resultaram em quatro espectáculos em que artistas de áreas distintas procuraram complementaridade. Um exemplo foi o espectáculo de dança, *Viagem aos Confins do Infinito*, que reuniu um grupo de tambores e dança tradicional angolana acompanhado pelo violino clássico do músico V. Olmetchenko. Na véspera da apresentação pública percebeu-se que o número de participantes ultrapassava o limite permitido para o espaço da Galeria da Antiga Capitania de Aveiro, de acordo com as regras sanitárias em vigor. Assim, de forma urgente, o espectáculo foi reprogramado para um espaço exterior mais amplo. Durante a apresentação, o público foi encorajado a juntar-se ao grupo de dança (Fig. 23).

Figura 23 - Grupo de dança da Associação Angolana Mon-na-Mon; V. Olmetchenko; Galeria da Antiga Capitania, em Aveio, 2021. Fotografia de Madina Ziganshina.



Nesta edição, devido aos limites impostos à lotação de cada espectáculo, a opção curatorial foi tornar públicos os preparativos dos cenários, os objectos que seriam usados nas actuações e até as trocas de figurinos. Os visitantes podiam assistir e, em alguns casos, participar nestes procedimentos. Neste âmbito, destaca-se a colaboração interdisciplinar de C. Silva e S. Margarida, intitulada *Cerimónia de Som em Comunhão com a Geometria Sagrada*. C. Silva, especializada em desenho de mandalas, criou uma mandala gigante no chão da Galeria da Antiga Capitania, feita de flores frescas, pedras e sal. Durante a preparação e a actuação – que se repetiram ao longo dos quatro dias do Festival – o público foi convidado a participar na separação e no arranjo estético dos materiais (Figs. 24 e 25).

Outro espectáculo, *Propagando o Retrato*, resultou da colaboração entre a pintora S. Marieta, a cantora de ópera I. Furtado e o músico V. Olmetchenko. Os músicos apresentaram uma série de actuações diárias prolongadas, enquanto a pintora executava ao vivo um retrato da cantora, em técnica de óleo sobre tela. O ambiente era informal, permitindo ao público circular pela sala e acompanhar o processo pictórico, que evoluía diariamente a partir de uma tela em branco.

Figuras 24 e 25 - C. Silva e S. Margarida, Preparação dos cenários para o espectáculo *Cerimónia de Som em Comunhão com Geometria Sagrada*, 2021, na Galeria da Antiga Capitania, em Aveiro. Fotografia de Madina Ziganshina.



O último espectáculo a referir é *Involúvel*, da acordeonista S. Sobral e da bailarina M. Barbas. Embora tivesse horários marcados, estendia-se frequentemente para além deles e mantinha um carácter informal. As duas artistas permaneciam longas horas na galeria a ensaiar e improvisar cada uma a sua linha conceptual, como se actuassem de modo independente, mas em determinados momentos revelavam gestos em sintonia. Com o objectivo de aproximar o público, a bailarina interrompia a performance para

oferecer uma espécie de mini-aula, ensinando um conjunto de movimentos simples que eram de imediato animados pela música da acordeonista.

Era possível, e teria vontade, de proceder a uma descrição muito mais detalhada de cada obra artística realizada nos três ciclos curatoriais apresentados. Contudo, atendendo ao objectivo deste Capítulo – que não é interpretar os eventos, mas descrever os seus enquadramentos contextuais –, limitei-me à identificação dos factores de receptividade institucional, articulados com os aspectos conceptuais, técnicos e logísticos das produções realizadas. Procurei, assim, fazer compreender de que modo esses factores proporcionaram – ou não – as condições indispensáveis para a produção, a comunicação e a visibilidade dessas iniciativas. É perceptível que, dos três ciclos de eventos relatados, o último, realizado em Aveiro entre 2019 e 2021 por convite do Festival dos Canais, se destaca pelo maior apoio, liberdade e confiança concedidos pela instituição anfitriã. Essa condição permitiu um trabalho curatorial mais focado na produção artística e mais ambicioso nas estratégias de comunicação e interactividade, mais estruturado e ajustado aos desafios específicos colocados. Uma Tabela comparativa (1) organiza de forma resumida os três ciclos de eventos relatados, conforme a receptividade institucional observada na prática.

Tabela 1 - Comparativa dos 3 ciclos dos eventos relatados

Evento	Partido no poder autárquico e estrutura de gestão e programação dos espaços culturais	Carácter de proposta	Tipo de apoios	Parceiras de co-produção	Catálogo	Honorários artístico	Honorários curatoriais
Primeiro ciclo: exposições de arte organizadas em forma de roteiro – Aveiro (2015), Ponte de Lima (2016) e Braga (2017)							
Aveiro. Exposição-Roteiro A poética do Visual 2015	PSD, em coligações, Programador-vereador	Proposta espontânea	Sem apoios à produção	Parcerias informais para co-produção sem participação do município	Realizado com meios próprios. Não apoiado	Sem honorários	Sem honorários
Ponte de Lima Exposição-Roteiro Reconhecimento 2016	PSD, em coligações Programador-vereador	Proposta espontânea	Sem apoios à produção	Parcerias informais para co-produção sem participação do município	Realizado com apoios do município	Sem honorários	Sem honorários
Braga Exposição-Roteiro Pensar Barroco 2017	PSD Programador-vereador	Por convite informal	Com apoios à produção	Parcerias para co-produção formalizadas pelo município	Realizado com apoios do município	Sem honorários	Concedidos
Segundo ciclo de eventos: residências artísticas – Ílhavo (2016), Aveiro (2017)							
Ílhavo Residências artísticas Fazer Sentido 2017	PSD Programador contratado	Proposta espontânea	Sem apoios à produção	Parcerias informais para co-produção sem participação do município	Não apoiado	Subsídios diários para os artistas	Sem honorários

Aveiro Residências artísticas <i>Dream Factory</i> 2018	PSD, em coligações Programador- vereador	Por convite formal	Sem apoios à produção	Parcerias para co- produção mediadas e formalizadas pelo município	Apoiado, mas não concretizado	Concedidos	Concedidos
Terceiro ciclo de eventos: projectos artísticos interactivos integrados no Festival dos Canais de Aveiro (2019 e 2021)							
Aveiro Programação de projectos artísticos para o Festival dos Canais <i>Ecologias</i> 2019	PSD, em coligações Programador contratado	Por convite informal	Sem apoios à produção	n/a	Não apoiado	Concedidos	Concedidos
Aveiro Programação de projectos artísticos para o Festival dos Canais <i>Metamorfoses</i> 2019	PSD, em coligações Programador contratado	Por convite informal	Sem apoios à produção	n/a	Não apoiado	Concedidos	Concedidos

Por esta via, retomo a posição que assumi na Introdução desta tese: a qualidade da participação artística – e, por extensão, os desafios do trabalho curatorial enquanto papel social de mediação institucional – depende directamente das condições de receptividade institucional. Assim se confirma a relevância do objectivo final desta investigação: elaborar argumentos que sensibilizem decisores políticos e gestores culturais para a importância do investimento na criação artística contemporânea. Espero que com esta conduta os capítulos seguintes contribuam para melhorar, de forma significativa, a utilização ou optimização dos recursos locais existentes nas pequenas e médias cidades nas cidades de pequena e média dimensão em Portugal.

Antes de avançar para a investigação teórica, torna-se necessário recapitular as problemáticas explícitas e implícitas evidenciadas ao longo deste relato autoetnográfico, as quais conduziram ao corpo teórico da tese.

1.5. Problematização

Em primeiro lugar, embora não disponha de dados suficientes para explicar as suas razões, devo destacar uma tendência sentida na prática: a evidente discrepância entre as verbas atribuídas aos eventos de curadoria artística por mim propostos e as destinadas aos realizados por convite institucional. No conjunto das três exposições em roteiro analisadas, as duas primeiras, em Aveiro e Ponte de Lima, foram iniciativas espontâneas. Apesar de terem obtido luz verde para a utilização dos espaços, das equipas de montagem e, no caso de Ponte de Lima, para a edição de um catálogo e a

impressão dos mapas do roteiro, não contemplaram honorários curatoriais ou artísticos, nem as restantes despesas de pré e pós-produção. A exposição em Braga, resultante de um convite informal da vereadora da cultura após conhecer o evento de Ponte de Lima, teve dimensões e necessidades semelhantes, mas foi maioritariamente financiada pela câmara municipal, incluindo os honorários curatoriais.

O mesmo padrão se verifica entre as residências artísticas: as residências de Ílhavo – propostas por mim – receberam apoios mais reduzidos do que as de Aveiro, realizadas por convite. Também os convites para integrar o Festival dos Canais, em Aveiro, funcionaram como factores facilitadores da obtenção dos apoios necessários.

Estas diferenças verificadas no apoio atribuído à realização dos eventos ilustram, assim, a desigualdade de critérios que atravessa a cultura institucional. Se o fenómeno observado constituir um padrão, então, a discrepância entre apoios a iniciativas espontâneas e a projectos por convite sugere uma tendência institucional que M. Chaui (2008) compreende como a de se assumir como autor de cultura e não apenas como seu promotor.

Um dos problemas recorrentes enfrentados durante a fase de pré-produção dos eventos relatados foi a aparente falta de espaços adequados para a realização de projectos artísticos. Face à existência de diversos espaços culturais municipais com pouca programação, esta situação configura um paradoxo. Contudo, do ponto de vista institucional, persiste a convicção de que as exposições devem ocorrer apenas em salas de exposições temporárias, que, nestes contextos, são na maioria das vezes organizadas segundo o conceito de “Cubo Branco” de B. O'Doherty (1976), não sendo consideradas e exploradas as potencialidades expositivas de espaços culturais afectos a outras funcionalidades ou ocupados com exposições permanentes. Esta definição restritiva torna-se um obstáculo à programação, pois permite invocar a falta de espaços adequados e a falta de meios para alterar montagens ou adaptar espaços alternativos para receber exposições.

Quando se propõe uma intervenção curatorial ou artística em espaços culturais municipais não concebidos especificamente para exposições temporárias, surgem reservas quanto à protecção da integridade das funcionalidades principais ou das colecções existentes. Nos espaços com colecções permanentes, teme-se especialmente que a intervenção altere as narrativas dos acervos expostos. Há ainda a preocupação de que tal situação possa resultar numa eventual “profanação” da aura dos objectos ou dos espaços patrimoniais, causando estranheza no público. Em primeiro lugar, esta reacção evidencia a presença de narrativas interpretativas específicas associadas ao património e aos acervos expostos. Em segundo lugar, revela uma confusão conceptual profundamente enraizada nas instituições culturais, na qual “património” e “arte antiga” são frequentemente tratados como sinónimos e apresentados em oposição à arte contemporânea.

Para questionar a relevância e a precisão dessa categorização rígida, recorro na tese a uma abordagem fenomenológica que permite distinguir duas perspectivas entrelaçadas – a estética e a política – sobre património e arte. Do ponto de vista estético, a arte antiga e a arte contemporânea surgem como categorias ontologicamente conflituais, sendo essa visão reproduzida nas retóricas institucionais. Do ponto de vista político, estas categorias dissolvem-se na distinção entre capital cultural consagrado (acervos, obras patrimoniais) e produção artística ainda não reconhecida. Assim, por um lado, a criação artística é tida como esteticamente incompatível com o património; e, por outro, como potencial agente de risco para a aura de valor incondicional atribuída às colecções existentes. A isto acrescenta-se um positivismo implícito que concebe a identidade como dimensão representativa fixa, associada ao património, afastando a criação contemporânea da sua função de crítica institucional. Para compreender e quebrar estes paradigmas, torna-se necessário analisar o grau de consciencialização sobre estes modos de ver, as formas de relação entre instituições e artistas e os modos como a criação contemporânea pode ser reintegrada no espectro de valorização institucional.

No papel de curadora observei também a falta de empreendedorismo institucional, em particular na procura de soluções integradas, co-produção com agências externas e

acções de mediação. Os responsáveis pela programação cultural autárquica tendem a considerar que os artistas devem trabalhar exclusivamente nos seus próprios ateliês, com recursos materiais e financeiros próprios. Como consequência, observa-se um pressuposto recorrente: a ideia de que os artistas estão disponíveis para expor gratuitamente, ou de que a simples oportunidade de exposição constitui compensação suficiente. Assim, a assistência institucional reduz-se, sendo rara a produção de catálogos ou a atribuição de honorários. Essa visão revela um grande desconhecimento sobre a economia e a empregabilidade artística e condiciona o acesso público a projectos interactivos ou participativos, que exigiriam apoio e cedências institucionais.

Essa atitude desvaloriza o artista enquanto profissional e apoia-se também na convicção de que a visibilidade expositiva permite vender obras. Contudo, tal expectativa ignora variáveis associadas a tipologias artísticas não destinadas à aquisição particular, como esculturas volumosas, instalações, projectos *site-specific*, obras experimentais, imateriais, digitais, participativas ou críticas. A inexistência de políticas de aquisição institucional agrava ainda mais a precariedade dos artistas. A isto acresce, em muitos casos, o pedido de doação de obras ou percentagens sobre eventuais vendas.

Assim, deve compreender-se que a venda pontual de obras em contexto expositivo é limitada e tende a condicionar a criatividade dos artistas, pressionados a adaptar técnicas, formatos e temas ao gosto local. As vendas ocasionais não constituem rendimento contínuo e tendem a beneficiar actividades amadoras concentradas nas classes médias-altas, com maior influência e capital social local. Não se trata de desvalorizar a prática amadora, mas de sublinhar que os artistas profissionais trabalham com referências estéticas e culturais mais amplas e nem sempre se orientam pela consagração mediática. Este entendimento da actividade artística como representativa e autopromovida constitui uma das problemáticas centrais que estudo na tese. Para abordá-la, confronto preconceitos instalados sobre a arte e ofereço uma análise de como as instituições podem aproximar-se de uma visão mais aberta e dinâmica sobre o papel dos artistas na sociedade. Para promover melhor entendimento institucional das

práticas curatoriais e artísticas, proponho fórmulas de estruturas metodológicas enquadrantes dessas práticas, que permitem atendê-las de forma construtiva e situada.

1.6. Conclusões Intermédias

Ao identificar as linhas estruturais subjacentes aos eventos curatoriais realizados entre 2015 e 2021, procurei abordar as tendências institucionais em dois planos. Num deles, questiono as limitações estruturais como rigidez administrativa, instrumentalização política da cultura, subvalorização das artes plásticas, ausência de verbas, falta de estratégias de optimização e persistência de concepções redutoras do património e da arte contemporânea. Noutro plano, destaco como determinados factores institucionais, culturais e políticos tendem a aumentar ou limitar a receptividade institucional. Apesar das limitações estruturais, observa-se, nos contextos relatados, uma forte ambição institucional – muitas vezes coincidente com oportunismos político-culturais – revelada pela maior receptividade a propostas que incluam nomes referenciados ou artistas estrangeiros; são particularmente bem-vindos eventos de grande escala, especialmente quando prometidos sem custos significativos.

O relato das experiências curatoriais analisadas têm por objectivo tornar visíveis os problemas de subutilização de espaços expositivos e recursos culturais municipais em centros de pequena e média dimensão e problematizar a fraca valorização da criação artística contemporânea nesses contextos. Visando demonstrar os benefícios que a inversão destas tendências pode trazer às instituições locais, nos capítulos seguintes da tese dedico-me a aprofundar a compreensão da origem destes factores e introduzo o conceito de antagonismo artístico como central para a discussão das concepções positivistas da cultura, da democracia e do trabalho artístico. Procurando esclarecer as causas, tensões e conceitos relativos à arte e ao património, articulo estas questões com as políticas culturais e os modos de ver que se consolidaram em Portugal nas últimas décadas. A potencialidade crítica e construtiva do antagonismo artístico constitui, assim, o argumento-chave que permitirá enquadrar e valorizar a relevância da criação artística contemporânea nas programações culturais das cidades de pequena e média dimensão.

2. Críticas ao positivismo e principais conceitos da tese

2.1. Notas de introdução

No capítulo anterior apresentei um relatório analítico, de cariz autoetnográfico, da realização prática de projectos curatoriais nos territórios-alvo. Apresentei somatórios comparativos de três ciclos de eventos: exposições em formato de roteiro, residências artísticas e projectos artísticos interactivos. Estes ciclos permitem traçar um diagnóstico da receptividade institucional para acolher e apoiar propostas de programação de exposições de arte e de criação artística. Esta receptividade, em geral reduzida, varia em função de três condicionantes principais: oscilações decorrentes dos ciclos eleitorais; acumulação das funções de gestão, programação e produção no circuito burocrático municipal, ou presença de um programador artístico contratado; e, finalmente, a prioridade atribuída às manifestações culturais nas políticas locais de desenvolvimento.

Embora, como demonstra o relato sobre a realização curatorial no âmbito do Programa Europeu *CreArt* e do Festival dos Canais, o último factor possa gerar medidas concretas de apoio, estas permanecem instáveis e dependem, em grande medida, dos dois primeiros factores. Em essência, a atribuição de apoios é uma acção instrumental que carece de fundamentos ideológicos e conceptuais capazes de assegurar a continuidade das boas práticas. Estas observações de campo evidenciam, portanto, a necessidade de desenvolver esses fundamentos através de reflexão académica aprofundada.

Seguindo a linha metodológica identificada neste segundo Capítulo, começo com uma crítica aos positivismos apoiada na reflexão hermenêutica e procuro definir três conceitos fundamentais – antagonismos (artístico e social), limites culturais e choque cultural – bem como alguns conceitos complementares, entre eles realidade e utopia. Estes conceitos servirão de base para a discussão desenvolvida ao longo de todos os capítulos da tese. A sua abordagem é orientada por uma postura crítica em relação ao positivismo nas humanidades e nas esferas cultural e política, postura que subscrevo.

Início o Capítulo 2 com reflexão crítica sobre positivismos em torno das concepções de cultura, democracia e instituições. Entendo que estes domínios seguem um percurso

progressista quando se encontram implicados em processos de escrutínio, mas tornam-se problemáticos quando funcionam como acumuladores de convicções ou actores hegemónicos.

Para contextualizar a crítica ao positivismo nos estudos humanos procuro relativizar o par conceptual estabilidade/crise, estabelecendo um paralelo com o par sólido/líquido. Na linguagem comum, o “sólido” tende a significar algo consistente e fiável, enquanto o “líquido” se associa à instabilidade. No entanto, quando utilizo essas categorias no âmbito dos estudos culturais, sigo os significados propostos por Zygmunt Bauman (2007) e George Soros (2008): o sólido como aquilo que resiste ao desenvolvimento e permanece inflexível; o líquido, como o que é fluido e adaptável.

Em sequência, reúno algumas ideias filosóficas que, em termos socioculturais, permitem compreender a procura de objectividade, a valorização da estabilidade e o receio da crise como manifestações de uma tendência positivista. Recorro ainda ao conceito de mecanismo institucional formulado por E. Strachman (2002), com o objectivo de problematizar o significado da estabilidade no contexto institucional e de evidenciar a solidificação de conceitos e políticas como um processo de natureza hegemónica. Em paralelo, reflecto sobre o conceito de crise em sentido cultural, entendendo-o, em última análise, como a condição que possibilita o próprio fluxo cultural.

Com base em estudos culturais de referência — F. Jameson (1991), Z. Bauman (1997), A. Milner e J. Browitt (2002) e J. Baudrillard (1994) — descrevo o processo global de estetização e mercantilização que atravessa praticamente todos os domínios da vida social e cultural. De acordo com estes autores, este processo favorece percepções aligeiradas e consumistas, que constituem características estruturantes da condição pós-moderna. As conclusões derivadas destas publicações podem ser resumidas ao facto de que, na pós-modernidade, toda a produção cultural tende a submeter-se às regras do capitalismo, perdendo as capacidades e estratégias para questionar e criticar o sistema dominante.

Orientando-me pelas críticas ao positivismo nos estudos humanos, na compreensão da democracia e nos estudos culturais de H.-G. Gadamer (1960) e C. Geertz (1973) e F.

Verde (2009), identifico e problematizo atitudes positivistas presentes em certas formulações teóricas da pós-modernidade. Para relativizar estas interpretações generalizantes – que considero insuficientes por não distinguirem a pluralidade da produção artística nas leituras que dela fazem – recorro à noção de campo cultural formulada por P. Bourdieu (1993), complementada pela reflexão de M. Denning (1996) sobre a persistência das resistências artísticas às forças de institucionalização e apropriação.

Embora coerente de um ponto de vista estruturalista, discordo da abordagem de P. Bourdieu por incluir as instituições artísticas como garantes da autonomia e da resistência da arte, pois, em última análise, estas funcionam como instâncias reguladoras do campo cultural. A partir da segunda metade do século XX, as instituições artísticas contribuem para uma tendência crescente de apropriação económica e instrumentalização política desse campo. Para aprofundar esta noção, analiso duas estratégias de política cultural: uma, de carácter liberal e, outra, orientada para a integração social. Ambas, contudo, se revelam permeáveis à visão positivista do campo cultural, carecendo de uma análise crítica detalhada.

No amplo espaço teórico resultante do escrutínio das questões relativas a democracia, institucionalização, teoria cultural pós-moderna e campo cultural, através das críticas ao positivismo, enquadram-se os três conceitos centrais da tese: antagonismo, limites culturais e choque cultural. O antagonismo artístico figura como elo fundamental dos processos contra-hegemónicos culturais, institucionais e políticos, fundamentado nas reflexões de E. Laclau, C. Mouffe e C. Bishop. Sublinho que esta força transformadora não representa conflito directo, mas inscreve-se na negatividade produtiva, conforme T. Adorno e H. Marcuse: ao produzir novas formas de sentido e experiência, a arte desloca a cultura afirmativa estabilizada pelas instituições.

O conceito de limites culturais, igualmente operativo nesta investigação, contribui para compreender como os antagonismos actuam. Trata-se de uma percepção qualitativa, que se estabelece em função da noção subjectiva de realidade (cultura), sustentada por

indivíduos ou grupos, e que permanece como noção absoluta enquanto não se relativiza através do choque com outras possibilidades.

Nesta sequência, defino o terceiro conceito operativo da tese: o choque cultural. Este ocorre quando algo desafia aquilo que até então fora aceite como realidade – isto é, na sequência de um confronto ou de uma consciencialização dos respectivos limites culturais. O conceito de choque cultural, contudo, é complexo; por isso, distingo entre um choque cultural efectivo, que provoca ruptura, estimula a capacidade crítica e promove a diversidade, e um choque cultural estetizado, enquadrado por determinada noção de realidade, que não produz os efeitos de relativização desejados.

Assim, o capítulo estabelece e clarifica o enquadramento teórico que orienta a tese. Delineando uma estrutura conceptual para sustentar a compreensão do antagonismo artístico como força transgressora e sensível aos contextos e aos equilíbrios internos e externos do campo cultural, reúno as condições para o aprofundamento e articulação teórica das matérias focadas nos restantes capítulos.

2.2. Críticas ao positivismo nas humanidades, na política e nos estudos culturais

Dando continuidade ao ordenamento da investigação definida, procedo à problematização das tendências positivistas nas humanidades, na política e nos estudos culturais, com o intuito de explicitar os pontos de vista hermenêuticos que funcionam como guias conceptuais da argumentação desenvolvida na presente tese.

O positivismo, na sua compreensão actual, apresenta dois sentidos principais. O primeiro corresponde à tendência analítica de aplicar epistemologias científicas, segundo as quais a verdade se define pelo que pode ser comprovado pelo conhecimento. O segundo diz respeito a uma estratégia dedutiva de análise de qualquer fenómeno, caracterizada pelo reforço dos aspectos que sustentam determinada interpretação e pela eliminação ou desconsideração dos que a possam contrariar. Este tipo de positivismo manifesta-se tanto como julgamento individual ou mentalidade de grupo, quanto como estratégia institucional.

F. Verde (2009) associa o surgimento da epistemologia científica ao início da época moderna. Argumenta que a modernidade começou no momento em que, impulsionada pela inquietude e pela persistência humanas, a causa objectiva ou científica substituiu a causa teológica (dogmática) na explicação do ser e do universo. Na época das “descobertas científicas”, a possibilidade de existirem leis funcionais e acessíveis ao conhecimento por detrás de todos os fenómenos representou uma promessa libertadora para o indivíduo e para a razão nele contida. Entretanto, pouco a pouco, instalou-se a ilusão da objectividade da metodologia científica em todas as áreas do saber.

A tendência positivista nas humanidades foi formalizada por meio de diversas propostas filosóficas particularmente influentes entre o final do século XIX e o início do século XX, em obras de autores como Auguste Comte (1798–1857), Moritz Schlick (1882–1936) e Émile Durkheim (1858–1917) (F. Copleston, 1994). Essas correntes de pensamento, embora decisivas para a consolidação e institucionalização académica de disciplinas como a sociologia e a psicologia, foram posteriormente alvo de críticas de ordem ética.

M. Horkheimer e T. W. Adorno (1993:116) reconhecem na estatística uma ferramenta eficaz para observar manifestações colectivas, comportamentos, hábitos, preferências e tendências; contudo, questionam a relevância ética das interpretações qualitativas daí derivadas. Reflexões como estas marcam o início de um período em que, especialmente nas décadas que antecederam e sucederam a II Guerra Mundial, se tornaram evidentes as falhas, lacunas e riscos do positivismo científico, sobretudo quando este era aplicado aos estudos humanos (F. Verde, 2009: 20). A ilusão da objectividade própria do pensamento iluminista, bem como a crença no progresso humano e no triunfo da arte, revelou-se, afinal, insustentável, transformando-se gradualmente numa expressão funcional do capitalismo globalizado e, em muitos casos, num veículo de tendências chauvinistas.

A ambição de aplicar metodologias científicas de inspiração positivista aos estudos humanos ressurgiu na década de 1980, sustentada por novos argumentos de carácter predominantemente técnico. O avanço das tecnologias digitais de recolha,

processamento e cruzamento de grandes volumes de informação estatística passou a oferecer aos estudos humanos e sociais possibilidades quase ilimitadas de quantificação e análise em larga escala. No entanto, é inegável que a centralidade comunicacional atribuída aos números altera a percepção dos fenómenos que representam, obscurece os factores humanos que lhes dão origem e favorece processos de alienação e indiferença. Torna-se, assim, mais fácil imaginar as vítimas, os doentes, os migrantes, os refugiados, os desfavorecidos ou os desempregados como números e percentagens, em vez de como pessoas concretas.

O factor institucional também contribuiu para o recurso cada vez mais intenso à metodologia científica no âmbito das humanidades e das artes. Nesta perspectiva, basta atender à obra de U. Eco (2010 [1977]), *Como Escrever uma Tese nas Humanidades*, para considerar as diferenças metodológicas, processuais e terminológicas que surgem na investigação em Humanidades. No final do século XX, o sistema académico tornou-se progressivamente mais organizado, hierarquizado e globalizado. Essa hierarquização manifesta-se a diversos níveis – nos sistemas de acreditação, de classificação e de estatutos académicos, bem como no interior das próprias áreas disciplinares. As disciplinas que se autodenominam “científicas” ou “exactas”, e que reclamam a capacidade de comprovar os seus cálculos através de experimentação, dominam o panteão das ciências. As humanidades, que tradicionalmente gozavam de relativa autonomia em relação ao sistema académico, passaram a sentir a necessidade de afirmar a sua legitimidade nesse mesmo campo, adoptando frequentemente o título de “ciências sociais”. De modo análogo, as artes, que anteriormente se legitimavam e desenvolviam as suas próprias estratégias de produção de conhecimento no seio de academias e escolas especializadas, procuraram reforçar a sua credibilidade junto das ciências, recorrendo aos seus sistemas de acreditação e de investigação. Neste processo de hierarquização, as artes acabaram por se posicionar como um sub-ramo das humanidades.

Por esta via, a actividade artística, sobretudo o domínio das artes plásticas, que antes estava formalmente desvinculada da academia clássica – entendida como escola profissionalizante – encontra-se hoje cada vez mais integrada no sistema académico

universitário. A investigação académica assenta numa estrutura pré-planeada e numa busca organizada do conhecimento; pressupõe pesquisa bibliográfica, formulação e verificação de hipóteses, bem como a articulação coerente entre perguntas e respostas. Além disso, valoriza-se a relevância do tema e a consistência da argumentação.

O enquadramento institucional académico oferece vantagens consideráveis: favorece a investigação qualificada, a documentação rigorosa dos processos e resultados, a reflexão crítica e a comunicação académica. Paralelamente, o contexto universitário promove a interdisciplinaridade, permitindo o cruzamento dos estudos artísticos com as humanidades e com as ciências, e, em sentido inverso, facilita o acesso a dados, arquivos, programas, fundos e projectos. Apesar dos benefícios mencionados, é importante reconhecer que o pensamento, os objectivos e as finalidades artísticas, em si, não coincidem com os das ciências nem com os das humanidades.

De modo distinto, como Fernando Paulo Rosa Dias (2015) articula de forma convincente na sua tese de doutoramento, os projectos artísticos são eventos práticos e concretos, assentes no estudo e no conhecimento subjectivo, envolvendo processos manuais e intuitivos na produção do saber, mas que nem sempre correspondem às metodologias e normas da investigação académica. A pesquisa artística apoia-se, muitas vezes, no livre fluxo associativo de ideias pelos autores e, frequentemente, é o próprio processo que guia o raciocínio. Neste sentido, o processo em si torna-se mais significativo do que o resultado final.

Resumindo, tal movimento de aproximação entre ciências, humanidades e artes, embora tenha conferido legitimidade académica à prática artística, implicou igualmente uma redução da autonomia conquistada aquando da emancipação das artes em relação às academias clássicas, o que obriga a determinadas cedências que problematizam a seguir. Não pretendo, contudo, sugerir que “antes era melhor”. A aproximação entre diferentes ramos do conhecimento tem permitido uma valiosa troca de experiências e metodologias, assim como o desenvolvimento de abordagens transdisciplinares e das chamadas metodologias criativas. Entretanto, não posso ignorar a observação de que, nessa situação, quem mais beneficia da interdisciplinaridade e da criatividade são as

ciências ditas exactas. As humanidades – e, em especial, as artes –, pressionadas a justificar-se através de critérios de objectividade, arriscam-se a perder os seus desígnios cardiais: para as humanidades, a dúvida quanto à existência de uma objectividade final; e, para as artes, a busca dos limites da aparente objectividade com o intuito de os transgredir.

Entre as vozes mais influentes na crítica à forma positivista com que o conhecimento humanista tem sido produzido e utilizado na contemporaneidade, destacam-se Hans-Georg Gadamer (1960), *Truth and Method*, e Clifford Geertz (1973), *The Interpretation of Cultures*. Autores provenientes de áreas tão diversas como a filosofia, a antropologia, a sociologia, a política, a história da arte e a crítica da arte partilham um mesmo propósito: construir uma crítica consistente aos mecanismos de elaboração, interpretação e apropriação dos significados culturais. A (re)definição de conceitos ocupa, assim, um lugar central nas suas buscas de sentido, tornando-se, ela própria, uma metodologia.

Dando seguimento à reflexão sobre os limites do positivismo na abordagem dos estudos humanos, é, então, oportuno centrar a atenção no filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, conhecido como um dos pais da hermenêutica contemporânea. Conforme afirma o próprio autor, a civilização europeia rapidamente esqueceu que foi a abordagem crítica que trouxe o seu progresso (1960: 321). Para H.-G. Gadamer (1960), a diferença entre as ciências concretas e as humanidades não pode ser ignorada, pois as primeiras procuram compreender as leis das situações e dos efeitos fisicamente existentes, visando obter eficiência na interacção, na previsão, na prevenção ou na modificação dessas realidades. Ou seja, os átomos e as Américas existem, e a Terra é redonda, indiferentemente da sua descoberta; e o conhecimento destes factos permite, além do mais, a optimização de estratégias humanas em múltiplas aplicações. As metodologias científicas permitem, assim, descrever padrões e regularidades, bem como reconhecer as exclusões destas, partindo do postulado de que a excepção é sempre colateral à regra (1960: 353).

Contudo, no que diz respeito aos comportamentos e vivências humanas, essas categorias revelam-se problemáticas e contraditórias. As humanidades lidam com matérias sensíveis e sugestionáveis: vida, pessoas e conceitos. Entre o colectivo e o individual, o público e o privado, o racional e o inconsciente, o premeditado e o espontâneo, verificam-se mais excepções do que conformidades. E quando se trata de pessoas, definir, por exemplo, a manifestação da maioria como regularidade, ou o minoritário como erro, apresentam-se como problemas éticos e políticos flagrantes (idem: 282, 560). Dessa forma, H.-G. Gadamer argumenta mesmo sobre a impossibilidade de instituir um objecto de estudo fixo para as humanidades: “a própria vida tem uma estrutura hermenêutica” (idem: 220).

Na compreensão dos humanos, H.-G. Gadamer (1960) identifica dois componentes: a tradição e a experiência. A tradição é uma construção colectiva, elaborada e partilhada através de conceitos, por via semiótica. Esses conceitos não preexistem à sua formulação: a sua pertinência e significado dependem sempre da interpretação, e cada nova interpretação transforma, em alguma medida, o próprio objecto (idem: 35). A experiência, por sua vez, é um saber empírico, individual e prático, que se inscreve no fluxo de conceitos e concepções colectivas². H.-G. Gadamer identifica, contudo, dois problemas fundamentais que podem emergir dessa relação: a objectivação dos conceitos e a falta de consciência histórica na interpretação da experiência (idem: 312).

Uma reflexão sobre o que é a verdade nas ciências humanas não deve tentar reflectir fora da tradição, cuja força vinculativa lhe é reconhecida. Portanto, na própria tarefa é preciso o esforço de obter o máximo possível de autotransparência histórica. Na preocupação de compreender melhor o universo da compreensão do que parece possível sob a moderna noção científica de cognição, tem de se tentar estabelecer uma nova relação com os conceitos que se usa. Tem de se estar ciente do facto de que a própria compreensão e interpretação não são construções baseadas em princípios, mas o desenvolvimento de um acontecimento que remonta há muito tempo atrás. Portanto, não se poderá usar

² É interessante perceber que a definição produzida por H.-G. Gadamer (1960) sobre “experiência historicamente emoldurada”, relativa à possibilidade de ver, reconhecer e reflectir, sem lhe chamar cultura, não está longe da aceção antropológica de cultura proposta por C. Geertz (1973).

os conceitos sem os questionar, mas ter-se-á de assumir alguns atributos do significado original dos conceitos surgidos. (H.-G.Gadamer, 1960: 35)

O problema das ciências humanas é, então, empírico e consiste no facto de que, ao tentarem descobrir as causas de qualquer fenómeno, acabam também por produzir as consequências. H.-G. Gadamer defende que são as vivências humanas que refinam os conceitos e os sistemas de conceitos, os quais depois se tornam acepções colectivas. Essas acepções, por sua vez, influenciam a interpretação individual da experiência (1960: 209). Assumindo essa relatividade, o autor propõe adoptar uma abordagem crítica face à solidez dos sistemas conceptuais. Neste sentido, o conceito de verdade, segundo H.-G. Gadamer, surge não como algo definitivo, mas como o fenómeno do horizonte – um limite ilusório que se manifesta, se alarga e se afasta consoante a tentativa de aproximação de quem o contempla. Assim, o horizonte é metáfora para a objectividade: uma noção que todos conhecem, mas que é diferente para cada um e em cada momento. A verdade, portanto, pode ser compreendida através dessa analogia: uma vez alcançada, logo se perde.

Prosseguindo a reflexão sobre a interpretação e a construção do conhecimento nas ciências humanas, volto agora a atenção para Clifford Geertz (1973), antropólogo norte-americano que dedicou especial atenção ao conceito de cultura e se opôs à sua compreensão em termos positivistas. Tal tomada de posição revelava-se necessária porque, embora a definição de cultura como produção e vivência humanas já estivesse em uso desde meados do século XIX, a noção era empregue de modo historicamente comprometido e etnocêntrico, servindo para significar e justificar diferentes níveis de desenvolvimento humano. Assim, a noção de cultura iluminista disponibilizava diversos mecanismos que permitiam, simultaneamente, hierarquizar as diferenças culturalmente existentes e interpretar as especificidades das culturas não europeias como formas de inferioridade cultural.

Reunindo várias teorias e opiniões – progressistas, mas dispersas e solitárias nos circuitos académicos – num consenso denso e coerente sobre a definição de cultura e a sua interpretação, C. Geertz (1973) formulou várias posições fundamentais. Estas permitem a reformulação do conceito de cultura pela sua expansão até abranger toda

a produção e interacção simbólica humana no respectivo contexto (idem: 14); a reorientação dos estudos antropológicos do interesse pelo exótico para a atenção ao quotidiano (idem: 14); e o reconhecimento da urgência de, em vez de forçar o relativismo cultural, adoptar o relativismo metodológico (idem: 364).

Para C. Geertz, a cultura é o conteúdo e o contexto que envolve e afecta toda a produção de significados humanos na sua totalidade. Esta noção torna-se a aceção hoje genericamente reconhecida como a noção antropológica de cultura, abrangendo e considerando as diversas expressões humanas. Assim, a cultura inclui causa e consequência, contexto e conteúdo, passado e presente, regra e excepção. Integra as formas de pensar, de ser, de interpretar, os sistemas de valores, regras e convenções, públicos e privados. A cultura está por todo o lado: é partilhada, mas particular a cada grupo. É uma escolha, mas as opções e os critérios estão condicionados pelos ambientes culturais em que existem. Compreendendo a cultura como este fluxo empírico, C. Geertz faz questão de caracterizar os estudos culturais que, procurando conhecer e interpretar as realidades culturais, inevitavelmente recorrem a uma abordagem semiótica, como a análise de “estruturas de significados socialmente estabelecidas” (idem: 5, 12).

Neste ponto, a argumentação desloca-se da apresentação dos princípios e protagonistas do pensamento hermenêutico para a problematização e escrutínio dos conceitos e estruturas fundamentais. No presente, a estrutura de significados e normas socialmente estabelecidas mais decisiva é o sistema democrático, que tem carácter humanista e promove os direitos e as igualdades. Entretanto, tanto o sistema democrático como o próprio termo “democracia” são noções antigas, cujos conteúdos e significados se transformaram conforme os valores e as definições de cidadania praticados em cada sociedade. Por exemplo, na Grécia antiga, considerada berço da governação democrática, apenas uma pequena parte da população – homens proprietários de determinada origem – era reconhecida como cidadã, coexistindo com a prática da escravatura. Assim, os direitos e obrigações associados à cidadania variaram amplamente entre países e épocas. Nos Estados democráticos modernos, até há pouco tempo, os direitos de voto, de participação e de decisão também foram limitados a

determinados grupos, excluindo mulheres, minorias étnicas, estrangeiros, pobres ou outros considerados “inferiores”.

Se a aceção iluminista de cultura servia para naturalizar hierarquias e distinções, a aceção antropológica propõe compreender a democracia, não como um regime supostamente neutro, mas como um confluente cultural fundado na negociação recíproca e na constante reformulação dos seus significados. Dessa forma, o modelo de Estado democrático contemporâneo tende à uniformização: embora coexistam diferentes versões – umas mais social-democratas, outras mais liberais –, já não é possível proclamar uma democracia que pratique a escravatura ou discriminações sistemáticas. Hoje, o que distingue a democracia dos regimes autoritários é o direito de voto, a legitimidade de múltiplas identidades e opiniões, e a necessidade de igualdade e de negociação entre elas.

Em simultâneo, os regimes democráticos contemporâneos oferecem um elevado grau de segurança aos seus cidadãos, o que permite o surgimento de certos positivismo políticos – por exemplo, a ideia da democracia como ideal consensual, como Estado de direito inquestionável ou como modelo de gestão equiparável a uma empresa. Assim, mesmo uma ideologia progressista, ganhando força de razão na argumentação com as suas oposições, arrisca tornar-se absoluta e arbitrária ao eliminar outras tendências.

As pretensões hegemónicas podem emergir de qualquer ideologia; basta que esta conquiste o monopólio sobre um determinado modo de ver e representar os outros. E toda a ideologia com ambição hegemónica tende a alterar – ou a confundir – a orientação simbólica dos indivíduos através da institucionalização dos significados, cuja finalidade última é o controlo (C. Geertz, 1973: 216-219).

Contudo, a consolidação de significados e valores não ocorre apenas no plano abstracto das ideologias, mas manifesta-se de forma concreta nas instituições que estruturam e sustentam o funcionamento das sociedades democráticas, nas quais o sistema democrático se apoia. Atendendo ao ponto de vista de Seumas Miller (2003, in Sintonen et al., 2003), que parte da – para já prevalente – ideia de materialismo histórico e contrato social, entendo que as instituições são organizações, estruturas ou convenções

que regulam comportamentos e relações no interior da sociedade democrática e que funcionam sob um protocolo, formal ou informal, de regras instituídas. O processo de institucionalização inicia-se com o reconhecimento, pela maioria ou pelo senso comum, de certas normas e valores considerados essenciais para a existência e funcionamento da sociedade, resultando as instituições como agências responsáveis pelo seu cumprimento. Conforme E. Strachman (2002), a institucionalização representa uma tendência compreensível de busca de compromisso entre liberdade e segurança, que o autor entende como um processo virtuoso resultante de negociação. Contudo, uma vez estabilizadas, as instituições podem entrar num processo vicioso, quando a ideologia passa a gerar a estratégia e a estratégia, por sua vez, a justificar a ideologia. Nessas circunstâncias, além de representarem valores comuns, as instituições tendem a acumular valor simbólico em si mesmas ou a criar sistemas hierárquicos movidos por interesses – políticos ou económicos – nos jogos de poder simbólico (P. Bourdieu, 1989). Tal ocorre quando chegam a um nível de “estabilidade excessiva”, cujo ponto mais alto se traduz, paradoxalmente, em “insegurança” para a maioria dos seus beneficiários, invertendo o impulso progressista e dando lugar a um movimento de fechamento ideológico, no qual, em vez de mediação cultural, as instituições censuram opiniões que contradizem a ideologia dominante.

Verifica-se, portanto, que esta estabilidade institucional excessiva – lenta e resistente à mudança – acaba por se transformar num mecanismo autodestrutivo, pois suscita desconfiança na sociedade e entre os agentes externos: um sentimento inverso àquele que, originalmente, activa o processo de institucionalização. Este desencontro de objectivos entre as instituições e os públicos pode conduzir a uma crise institucional, que E. Strachman (2002) analisa sobretudo em termos geopolíticos e económicos. Para evitar o conflito, as instituições podem adaptar-se, integrando as ideias ou metodologias dos seus críticos no respectivo sistema, e, assim, evoluírem num sentido progressista.

Em consonância com esta compreensão do processo institucional, observo uma contradição inerente ao próprio desenvolvimento democrático. Ele manifesta-se na criação das instituições que o acompanham, e que, enquanto sujeitas a constante escrutínio ético, social e cultural, parecem seguir um caminho progressista. No entanto,

quando conseguem resolver os grandes problemas e proporcionar conforto social, surge o risco de entrarem num estado de estabilidade institucional excessiva – e, assim, de degradação do próprio sistema. Nesta perspectiva, é importante lembrar que a forma de democracia reconhecida hoje nos países ocidentais – e, em particular, na Europa – resultou de um processo tudo menos pacífico de consciencialização das desigualdades e injustiças sociais, e de luta pelos respectivos direitos e liberdades de diversos grupos. O sucesso dessa persistência permitiu que, no final do século XX, alguns países, incluindo Portugal, como o culminar dessas conquistas, usufríssem de garantias sociais e de um aumento geral da capacidade económica.

Este período, é problematizado por A. Duarte (2009: 383) como um tempo de “domesticação” e de “normalização da democracia” – “uma nova noção que se desliga totalmente do tema da resistência”, fenómeno que, segundo a autora, se instala também em Portugal a partir dos anos 1990. Ou seja, atendendo à natureza inconformista do processo democrático, os indícios da sua normalização – o sentido de segurança, a capacidade de compra, as garantias sociais e, enfim, uma certa confiança no Estado e na liderança política – são, paradoxalmente, sinais de alerta: factores que contribuem para a redução da capacidade crítica das populações e dos protagonistas políticos.

A diminuição dessa capacidade crítica e a ausência explícita de contestação institucional favorecem o surgimento de novos positivismos a todos os níveis. Esses positivismos – políticos, sociais e culturais –, em conjunto, conduzem a descuidos ideológicos, como, por exemplo, o medo das crises, entendidas como ameaças potenciais ao referido sentido de bem-estar.

De toda esta argumentação compreendo que o problema do positivismo – seja religioso, social, científico ou outro – consiste em que não se dá conta dele. Assim, reconhece-se algo como sendo apenas um paradigma, ou seja, como sendo apenas um dos modos possíveis de ver, e não o único modo, só quando somos confrontados com um modo alternativo. Por outras palavras, todos reconhecemos um paradigma como naturalmente válido até sermos confrontados com outro que o põe em causa.

Surge-me como ilustração desta sequência a imagem duma torre connosco lá dentro. Desconhecendo outras opções, fica-se confortavelmente preso num andar duma torre isotérica, sem ter a noção de quantos andares existem nem da própria torre. Só detectando alguns barulhos de cima ou de baixo, ou vendo outras torres pela janela, é possível duvidar da objectividade ou da totalidade dessa realidade anteriormente tida por indiscutível. Entretanto, essa dúvida retirará a sensação – mesmo que falsa – da segurança ganha no âmbito da ordem anterior bem conhecida. Qualquer que seja o desenvolvimento dessa situação, o ponto central a reter é que, independentemente da alternativa escolhida, ou até de haver ou não mudança, a consciência da existência de opções altera a aceção da realidade, comprometendo a estrutura simbólica e as relações e identidades nela inscritas. O surgimento de opções provoca a desilusão relativamente à solidez dos fundamentos anteriormente definidos, podendo a “estrutura de significados socialmente estabelecida” (C. Geertz, 1973: 24) perder a estabilidade, o que, na linguagem política de hoje, se chama “entrar em crise”.

Podendo o desfecho das mudanças provocadas até ser positivo e benéfico para as pessoas afectadas, revela-se aqui também uma oportunidade política para a instrumentalização da incerteza, com o objectivo de manter a hegemonia ideológica antiga ou estabelecer uma nova ordem de natureza idêntica. Ora, nos últimos tempos, a estabilidade e as crises tornaram-se não apenas temas recorrentes, mas também uma narrativa simbólica ou uma estrutura de significados passível de ser instrumentalizada, e parecem-me merecer uma dose aprofundada de reflexão.

A palavra “crise” tem sido utilizada principalmente na retórica política e na esfera económica, em sentido negativo – como o de um beco sem saída. E a palavra “estabilidade”, na mesma retórica, tornou-se universal, equivalente a uma promessa de felicidade, aparentemente contrária e incompatível com a crise – embora, etimologicamente, não seja o seu antónimo. Continuando com a imagem da torre – e de facto as torres precisam de manter a estabilidade –, a perda de estabilidade só pode ser sentida como uma ameaça: um evento drástico que pode levar à sua queda. Esta forma abstracta de abordar a questão confirma a estabilidade como uma situação boa,

potencial e produtiva – por outras palavras, como uma situação a procurar manter. E a crise entende-se como uma situação má, problemática, destrutiva – a evitar.

Não surpreende, portanto, que a primeira tendência do senso comum seja aplicar esta visão polarizada entre positivo e negativo aos assuntos humanos e sociais, repetindo o discurso político contemporâneo: “o pior que pode acontecer é uma crise”, qualquer que ela seja. Vejamos: a estabilidade promete previsibilidade e controlo; e a crise surge como algo associado à falta de controlo. No entanto, as sociedades não são torres, e as implicações do controlo devem ser cuidadosamente ponderadas.

Neste ponto, é preciso fazer um pequeno desvio da linha de argumentação principal para retomar algumas pistas que encontro em C. Geertz (1973), as quais ajudam a problematizar as noções de estabilidade e crise como estruturas de significados.

Normalmente, essas estruturas de significados constituem-se como pares semióticos de palavras que, como estabilidade e crise, podem não ser propriamente antónimos. Contudo, o seu enquadramento num sistema tende a reduzir o significado autónomo de cada termo a uma mera oposição, fixando uma nova estrutura de significados em que ambos se tornam simbióticos. Conforme C. Geertz (1973: 24), o objectivo da introdução política de estruturas de significados redutoras é produzir uma tensão colectiva em torno da escolha imaginada entre um par de antíteses – o que faz com que as opções concretas a ponderar sejam substituídas por uma escolha simplificada entre duas opções simbólicas, abstraídas da experiência empírica que é sempre contextualmente enformada. Assim, o par estabilidade–crise torna-se uma narrativa significativa, universal, que se aplica a tudo: política, economia, ecologia, cultura, religião, personalidade... a lista podia continuar. Neste sentido, a força do argumento político contemporâneo não parece distar muito do projecto dogmático: ambos assentam na construção e solidificação de estruturas de significados que conferem a um conjunto de valores sociais aquilo de que talvez mais precisem para se tornarem coercivos – uma aparência de objectividade (C. Geertz, 1973: 131).

Voltando ao tema principal, importa ponderar que há diversos tipos de crise, que podem ser distinguidos, como, por exemplo, empíricas – casos de crises humanitárias, militares,

financeiras ou outras crises concretas –, e o significado e o impacto nas vidas humanas destas crises são, sem dúvida, prejudiciais. Há, contudo, outras situações de carácter epistemológico, também chamadas crises, que, no seu desenrolar, necessariamente provocarão algumas mudanças de atitudes ou paradigmas na sociedade em que surgem, mas cujo sentido não é necessariamente negativo.

L. Dupré (2004) observa que a palavra crise tem uma etimologia que provém do verbo grego *krinein*, que significa reflectir para decidir. Ou seja, a crise de carácter epistemológico também pode ser vista como um momento de revisão crítica, tomada de uma decisão, uma oportunidade, ou uma situação que exige criatividade. Neste autor (idem: 12) encontro uma proposta filosófica que compreende a crise no âmbito cultural como um mecanismo de averiguação e de avanço. Argumenta que, no seu sentido contemporâneo de ruptura, contradição, hesitação e instabilidade, o conceito de crise se encontra próximo da essência da própria cultura moderna: a consciência de uma ruptura. Se a intuição de L. Dupré for acertada, as mudanças a nível de conceitos e acepções, provocadas pela ruptura com os valores anteriores, integram o processo cultural construtivo, embora, em cada momento vivido, sejam sentidas como uma crise. Ou seja, aquilo que causa uma crise na esfera cultural pode constituir o padrão que a sustenta.

Concordando com essa abordagem, reparo que o par de conceitos crise–estabilidade parece igualmente ter penetrado e ter-se tornado operativo nos estudos culturais e artísticos. Estes, no final do século XX e início do século XXI, desenvolveram-se em torno da assumida “crise cultural”. A reflexão sobre essa crise leva à assunção da transição simbólica da modernidade – resultado de vários processos socioculturais que comprometeram as suas bases – para uma nova condição designada por pós-modernidade (ou, segundo alguns autores, apenas uma nova fase da própria modernidade: a modernidade tardia (A. Giddens, 1991). Assim, a cultura moderna passa a ser abordada como algo dotado de estabilidade, mas que, paradoxalmente, também entra em crise.

Tendo em vista esta compreensão das estruturas simbólicas de crise e estabilidade, importa agora observar como essas mesmas categorias ganham forma e função nos estudos culturais, centrados sobre o problema da transição para a condição pós-moderna. No livro *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (1991 [1984]), seguindo a abordagem marxista do materialismo histórico, F. Jameson compartimenta a época moderna em três períodos temporais relativamente curtos, caracterizando-os em termos de modos de produção, economia e cultura: a modernidade pré-eléctrica do século XIX; a modernidade industrial, que se estende do final do século XIX até à II Guerra Mundial; e a modernidade pós-industrial – a chamada pós-modernidade –, que o autor situa a partir dos anos de 1960³.

Nessa periodização, a diferença principal entre modernidade industrial e pós-modernidade, para além da alteração dos modos de produção e de consumo, consiste no facto de a cultura deixar de ocupar uma posição crítica ou de resistência em relação ao capitalismo, tornando-se antes sua cúmplice⁴. Assim, F. Jameson (1991) evidencia a crise cultural em curso como um processo de estetização e mercantilização de todos os aspectos da vida. A estetização, segundo o autor, anula as diferenças éticas entre os pares dialécticos – centrais para o pensamento moderno –, convertendo-os em meras variações oferecidas à escolha e ao consumo.

Z. Bauman (1997), que também se debruçou sobre este tema, estabelece uma ponte entre consumismo e globalização (nomeadamente a desintegração comunitária e as migrações), sugerindo que as pessoas trocaram o sentimento de segurança, antes ancorado nas estruturas tradicionais, pela liberdade. Ocorre, porém, que o sistema capitalista se apropriou dessa mudança, reduzindo-a à obrigação de constante escolha de bens para consumo, fomentada por uma ideologia de insatisfação. Como resultado, os indivíduos encontram-se privados de segurança e compelidos a um consumo orientado pela promessa de uma felicidade ilusória.

³ F. Jameson (1991) inclui, portanto, a pós-modernidade no processo contínuo da modernidade.

⁴ A este respeito, diria que F. Jameson (1991) identifica uma crise de inovação, já que o autor critica sobretudo a mistura de estilos, a fragmentação e a colagem como formas principais da actual produção artística.

Uma observação semelhante surge em *Simulacra and Simulation*, de J. Baudrillard (1994 [1975]), onde o autor procura distinguir os modos de funcionamento das épocas pré-moderna, moderna e pós-moderna, analisando os princípios de produção e consumo que sustentam as respectivas ordens. A época pré-moderna caracteriza-se pela produção e troca simbólicas; a modernidade, pela produção, troca e acumulação de capital; e a pós-modernidade, pelo que Baudrillard descreve como simulacro de produção e de troca – referindo-se sobretudo à comunicação, à produção digital e ao consumo de símbolos, ícones e imagens. Nesta última fase, a economia deixa de depender da produção e troca de bens materiais e realiza-se principalmente no plano cultural e político, sendo o capital também gerado e posto a circular desse modo. Além disso, desaparecem as distinções entre classes sociais e ocorre uma fusão entre o quantitativo e o qualitativo, o privado e o público, a dimensão humana e a estatística, a essência e a representação – um caos sugestivo, orquestrado por interesses dominantes.

Entre as várias obras de teoria cultural publicadas sobre o tema da pós-modernidade, verifica-se uma preocupação comum: a preocupação com a crise ou desintegração cultural decorrente da redução da capacidade de argumentação contra a hegemonia do capitalismo avançado, que se afirma através da celebração da cultura consumista. Se, como problematizado no texto clássico de Max Horkheimer e Theodor Adorno (1993 [1944]), no início desse processo – situado em meados do século XX – a tendência de apropriação cultural se percebia sobretudo no plano económico, no final do século XX observa-se a consolidação da política e da economia numa superestrutura que instrumentaliza a cultura como ferramenta de controlo das massas.

Ao ser deste modo extremamente supressora, a teórica cultural pós-moderna não escapa, paradoxalmente, a um positivismo interno. Isso porque, ao identificar e criticar a nova hegemonia, o próprio debate cultural pós-moderno se constitui como uma instituição que legitima essa hegemonia.

Este ponto é crucial e, para o esclarecer é necessário um desvio para atender à abordagem analítica de A. Milner e J. Browitt (2002), onde encontro considerações que

ajudam a abstrair dos processos culturais intensos referidos e a reflectir sobre os estudos culturais pós-modernos como fenómeno. No livro *Contemporary Cultural Theory*, os autores distinguem duas dimensões complementares do pós-moderno: (1) o “movimento pós-moderno” – entendido como um paradigma artístico que reúne vários movimentos recentes na literatura, pintura e arquitectura, definidos sobretudo pela sua diferença face aos movimentos anteriores; e (2) o “debate pós-moderno” – a reflexão teórica sobre esse movimento (idem: 164). O objectivo desse debate consiste em compreender e interpretar o fenómeno artístico em relação com outros aspectos da sociedade e da cultura contemporâneas.

As suas conclusões apontam para a perda do carácter de vanguarda que, na modernidade, conferia à arte uma posição crítica perante o capitalismo – transformação que decorre do deslocamento do centro artístico da Europa para os Estados Unidos da América nos anos de 1940. Esse processo serve de base à consolidação da crítica de arte e marca o início da transição da vanguarda de uma oposição para o estatuto de *mainstream* (tema ao qual retorno no Capítulo 3). Assim, a transição do movimento artístico moderno para o pós-moderno “enquanto tal, não é melhor compreendida nem como um estilo distinto, nem como um conjunto distinto de temas, mas, antes, como uma distinta relação social entre arte e capitalismo. Em suma, o pós-modernismo é o modernismo despojado das suas funções redentoras de avant-garde” (A. Milner e J. Browitt, 2002: 167).

No entanto, os autores constatarem que o próprio debate pós-moderno sofre alterações paralelas: a classe de intelectuais, antes dedicada à função cultural legislativa – crítica de gostos, crítica social e política e elaboração conceptual – assume agora o papel mais acrítico de observadora ou interprete cultural (idem: 180). Por um lado, não posso concordar com este último diagnóstico: sendo a teoria cultural pós-moderna uma parte representativa deste debate, não lhe faltam posições críticas. Por outro lado, contudo, a análise que fazem dos processos culturais, bem como os conceitos de hegemonia e

contra-hegemonia, são particularmente pertinentes⁵. A. Milner e J. Browitt (2002) argumentam que, na condição pós-moderna, o capitalismo aperfeiçoou as suas ferramentas de integração dos agentes de oposição dentro da própria estrutura (idem: 40), reduzindo “as possibilidades de uma prática contra-hegemónica” (idem: 52). Coloca-se, então, a questão: quais são essas ferramentas e como agem os agentes contra-hegemónicos pós-modernos?

A partir desta nova perspectiva, olha agora para os protagonistas principais dos estudos culturais pós-modernos. Todos apontam para a falha das estruturas da modernidade (Z. Bauman, 1997), para a perda da realidade perante a expansão do digital (J. Baudrillard, 1994) ou para a degradação dos critérios selectivos e referências culturais em favor de uma abundância aleatória (F. Jameson, 1991) – e falam sobretudo da crise cultural. Imaginam-se, assim, numa torre conceptual da modernidade em dissolução, olhando para a boca negra da pós-modernidade. Simultaneamente, nota-se um certo fascínio pela decadência – uma admiração intelectual pelo fenómeno que descrevem – que os torna, nas palavras de H. Foster (1996: 165–166), “historiadores do futuro”. Ou, como observam S. Hadley e E. Belfiore (2018: 218), “a vaidade de todos os tempos consiste em se considerar numa crise”.

A ideia de crise convence e, de certo modo, seduz. Os sinais da obsolescência das referências da modernidade são apresentados como indícios da transição para a pós-modernidade e como ponto de partida para prever uma nova ordem cultural, saturada de símbolos estéticos, mas desprovida de critérios para os distinguir. Esta ambição fatalista acelera o impulso de declarar encerrada a modernidade – anunciada como estando em crise – para dar início à construção de uma nova torre, onde tudo é *pós*, *trans*, *hiper* ou *super* moderno.

Assim, enquanto os estudos culturais discutem a perda do sentido crítico e do espírito de oposição aos sistemas institucionalizados, tornam-se simultaneamente referência

⁵ Hegemonia – “um sistema de valores e crenças que legitima e sustenta a classe dominante”; e contra-hegemonia – indivíduos e grupos que, deliberadamente, ou pela forma como vivem, agem ou pensam, contestam o consenso social e político instituído (A. Milner e J. Browitt, 2002:40-52).

para outros estudos. Desenvolvendo-se desta forma – mas permanecendo pouco escrutinados – acabam, sem o reconhecer, por converter o discurso crítico em *mainstream* do debate cultural pós-moderno.

Ao observar o panorama ontológico subjacente ao debate pós-moderno, é possível identificar e problematizar dois tipos de positivismo que o estruturam. O primeiro, de natureza ideológica, manifesta-se na partilha do conceito de “crise” com a retórica política e na sua utilização acrítica no âmbito cultural. A invocação da crise assenta numa simplificação excessiva tanto da noção de cultura como da de modernidade, concebendo-as como fenómenos previsíveis, homogêneos e coerentemente articulados entre a produção e a aplicação do conhecimento. Esta abordagem visa, aparentemente, ressaltar o contraste entre a modernidade e o volume cultural pós-moderno, cuja principal característica se define pelo cancelamento e pela diferença em relação à ordem anterior (F. Jameson, 1991: 35).

O segundo positivismo consiste na tentativa – igualmente orientada para sustentar a ideia de decadência da massa crítica na condição pós-moderna – de retratar a classe artística contemporânea como incapaz de questionar ou agir fora do sistema. Posso imaginar a representação desta classe, metaforicamente, como desdentada e domesticada, um íman com a reprodução de uma pintura de vanguarda colada ao frigorífico da hegemonia capitalista. Em outras palavras, tais interpretações afirmam a alegada perda de força, essência e propósito vanguardista da arte diante da condição pós-moderna (Z. Bauman, 1997: 95–103).

Para aprofundar este argumento, importa analisar mais de perto a leitura de Z. Bauman sobre a vanguarda artística. Esse lamento sobre a perda da força e da essência vanguardista é um ponto crucial no seu pensamento, que critica a degradação da arte na condição pós-moderna. No entanto, a abordagem do autor tende a simplificar os movimentos artísticos da vanguarda, não distinguindo entre a postura crítica desses artistas e os estilos que escolheram para expressar as suas ideias dentro de um determinado momento histórico. Esta pequena, mas decisiva imprecisão interpretativa pode ser encontrada na forma como Z. Bauman descreve os artistas de vanguarda, a partir da imagem construída por críticos de arte e galeristas. Estes, ao interpretarem um

conjunto de obras e identidades como um movimento coeso, ter-lhes-iam atribuído um suposto "espírito pioneiro", sem considerarem o contexto histórico em que essas produções foram realizadas. E Z. Bauman prossegue referindo-se ao "paradoxo da vanguarda", que consistiria na inversão entre sucesso e fracasso:

Animados por um mesmo espírito pioneiro, todos contemplavam o estado vigente das artes com repulsa e aversão; todos punham em causa o papel social que lhes era destinado; todos escarneciam do passado e ridicularizavam os cânones que este consagrara; e todos, com lucidez teórica, procuravam nos seus próprios métodos e expressões um sentido histórico mais profundo para a sua prática artística. [...] O paradoxo da vanguarda, portanto, reside no facto de tomar o sucesso como sinal de fracasso, enquanto a derrota lhe servia de confirmação de estar no caminho certo. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público lhe era negado, mas sentia-se ainda mais atormentada quando o tão sonhado aplauso e aclamação finalmente chegavam. (Z. Bauman, 1997: 97–98)

Esta análise evidencia dois problemas estruturais. Em primeiro lugar, o erro de generalizar a categoria dos artistas de vanguarda como uma colectividade consciente da sua missão histórica, evidencia um equívoco de natureza historicista. Em segundo lugar, nota-se um problema metodológico: o uso de definições fixas de arte e estilo do *mainstream* da crítica de arte contemporânea, sustentadas por características comuns que permitiriam deduções e generalizações. Tal abordagem, acabou por se transformar em uma forma de hegemonia dominante no campo artístico. Por isso, o *mainstream* da crítica e o próprio "mundo da arte" serão problematizados de forma mais detalhada no Capítulo 3.

Concluindo, embora Fredric Jameson, Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard proponham diagnósticos fundamentais sobre a condição cultural pós-moderna, as suas leituras tendem a assumir um certo carácter fundamentalista. Nelas, a autonomia e a capacidade crítica dos artistas surgem como virtualmente anuladas pela lógica do capitalismo tardio, pela fluidez da modernidade líquida ou pela circulação infinita de simulacros num mundo que se assimilou ao hipermercado global.

Em todos estes casos, a cultura aparece como um espaço homogéneo, estetizado e privado de macro- e micro-dialécticas, conformado às forças estruturantes do sistema capitalista avançado. Torna-se, assim, incontornável a percepção de que os patriotas da

teoria cultural pós-moderna facilmente sacrificam os potenciais agentes contra-hegemónicos – neste caso, os artistas – que possam, de alguma forma, desestabilizar a imagem tão cuidadosamente construída.

No desfecho deste subcapítulo, surge notório o problema do positivismo nos estudos culturais para a caracterização de movimentos artísticos na condição pós-moderna. Em vista disso, considero metodologicamente adequado, no subcapítulo seguinte, procurar alternativas teóricas nas publicações anteriores à solidificação da teoria cultural pós-moderna. Destaco, nomeadamente, a noção de dois campos culturais de P. Bourdieu (1989, 1993). Através de instâncias institucionais específicas – como museus, galerias de arte, fundações e revistas especializadas – a arte afirma a sua continuidade interna e a irreverência em relação aos padrões, convenções, gostos e políticas que possam procurar condicionar o seu fluxo. Porém, também se torna permeável a formas subtis de instrumentalização, seja pela politização do discurso (do) *mainstream* da crítica da arte, seja pela dependência de financiamentos públicos ou privados.

Esta teoria, ao evidenciar este jogo de forças e as estratégias que nele se desencadeiam, restitui à prática artística a capacidade crítica e a motivação para negociar a autonomia, mesmo que relativa, permitindo concretizar esta crítica de forma eficaz no espaço epistemológico pós-moderno. A abordagem de M. Denning (1996), através de um caso concreto de apropriação e resistência cultural, permite completar algumas limitações ideológicas do sociólogo francês, ao introduzir uma perspectiva relativista, que demonstra a complexidade do campo cultural e atende à natureza plural, dinâmica e resiliente do seu subcampo artístico.

Neste quadro, as instituições do subcampo artístico desempenham um papel duplo e estruturalmente ambíguo: são, em simultâneo, garantes da autonomia simbólica da arte, cumulando critérios internos de consagração e legitimidade, e, ao mesmo tempo, mediadoras inevitáveis do seu posicionamento face aos interesses económicos e políticos. Daí compreendo que a autonomia cultural, longe de ser um resíduo do modernismo, é uma ferramenta versátil, continuamente actualizada, em negociação com as instituições que a sustentam e condicionam.

Para proceder com a problematização da ambiguidade do papel institucional no subcampo cultural artístico, consulto autores que, dando menor significância à pós-modernidade, procuram compreender a disputa do poder simbólico entre movimentos artísticos do presente e políticas culturais que servem de estruturas enquadrantes para a sua actuação. O objectivo final da linha de argumentação que se segue consiste num mapeamento teórico dos campos cultural, político e económico no enquadramento democrático, considerando a condição estruturante pós-moderna, de modo a articular os principais conceitos da tese com estas compreensões.

2.3. Teoria dos campos culturais de P. Bourdieu e ontologia dos seus conflitos

Face à linha de argumentação crítica desenvolvida sobre o significado e interpretações da crise cultural como um processo cultural atrofiante das essências da arte modernista, torna-se, em contrapeso, necessário estudar as definições e significados do conceito de campo cultural. De facto, por um lado, esta é uma área teórica e empiricamente bastante vaga, que não permite uma delimitação concreta e definitiva. Por outro lado, todos os autores recorrem a esta noção quando precisam diferenciar o conceito de cultura como contexto, expressão e fluxo sociocultural da cultura enquanto produção artística deliberada. De modo idêntico, nesta tese necessito referir-me e reflectir sobre esta última dimensão da cultura.

Na sua análise, P. Bourdieu (1993) traça a formação e estruturação do campo cultural na tradição europeia desde o período do *Quattrocento*, em Florença. Explica o processo como uma gradual emancipação dos produtores artísticos e das instituições de difusão cultural, perante a crescente intensidade das imposições e exigências exercidas pelos campos político, religioso e económico sobre estes. Descreve a posterior gradual massificação do consumo cultural – surgimento da vasta classe do “público anónimo”, pouco exigente quanto à qualidade, mas com grande demanda por quantidade e acessibilidade das obras, sobretudo literárias, a circular no mercado cultural, possibilitada pelas técnicas de reprodução. Como consequência dessas mudanças, P.

Bourdieu aponta então para a necessidade de maior autonomia simbólica sentida pelos autores (artistas):

A tentativa de distinguir o artista e o intelectual da multidão, contrapondo as criações únicas do ‘génio criativo’ aos produtos intercambiáveis, inteiramente submetidos ao valor de mercadoria. (P. Bourdieu, 1993: 113)

Esta fuga da mercantilização, conforme o autor, leva ao fechamento de um circuito intelectual e ao seu funcionamento exclusivamente “entre pares” (idem:115), seguindo assim a lógica de exclusividade simbólica.

P. Bourdieu teoriza, então, dois integrantes do campo cultural: o “restrito” (que posso também definir como campo de produção profissional) e o “alargado”, que é precisamente o campo de massificação e consumo cultural (idem:115). A diferença significativa entre os dois, para P. Bourdieu, reside no seu público-alvo e na noção de valor.

O campo cultural alargado, ou de larga escala, abrange a chamada cultura popular, bem como as indústrias culturais e de entretenimento de massas, produzindo símbolos e bens destinados ao público não especialista, cujo valor pode ser reduzido a equivalentes monetários e comparável a outros produtos. Dessa forma, está subentendido às regras gerais do mercado. Por outro lado, o público-alvo do campo cultural restrito é constituído pelos próprios especialistas da área artística e cultural, e o valor em questão é um valor cultural, traduzível em capital cultural institucional e convertido em poder simbólico:

O poder simbólico como o poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico da mobilização [...]. (P. Bourdieu 1989: 14)

Conforme esta definição, o campo cultural restrito é um espaço epistemológico circular, onde acontecem a produção e a validação do conhecimento artístico, cujos efeitos atingem amplamente e tornam-se estruturantes nos modelos de realidade dos quais se sublimam. Entretanto, dado que o campo restrito não pode sustentar-se de forma

totalmente autónoma, P. Bourdieu destaca o paradoxo da autonomia que nele se manifesta:

Quando diferentes produtores se confrontam entre si, fazem-no ainda em nome das suas pretensões à ortodoxia ou, nos termos de Max Weber, ao uso legítimo e monopolizado de uma determinada classe de bens simbólicos; quando são reconhecidos, é precisamente essa sua pretensão à ortodoxia que está a ser reconhecida. (P. Bourdieu, 1993: 116)

Adicionalmente, P. Bourdieu (1993) caracteriza o campo cultural como sustentado por dois conflitos internos. O primeiro decorre, por um lado, da tendência do campo restrito de se emancipar em inovação, e, por outro, da propensão do campo de larga escala para apropriar, vulgarizar, massificar e comercializar os frutos da elaboração artística. Já o segundo conflito é identificado no interior do próprio campo restrito, manifestando-se como uma disputa constante entre a vanguarda e a vanguarda consagrada. Ou seja, há uma disputa de poder entre a produção simbólica nova e as instituições que legitimam o campo cultural restrito ou, nas palavras de P. Bourdieu (1993:53), entre a “ortodoxia e heresia cultural”. Este reconhecimento do conflito entre produção cultural consagrada e não-consagrada reveste-se de grande importância para o presente estudo, sendo um tema que aprofundarei no Capítulo 3.

Antes de prosseguir, é necessário esclarecer que, embora no início P. Bourdieu categorize esta disputa entre convenção e irreverência na arte como uma dialéctica interna do campo restrito, mais adiante ele desenvolve uma compreensão mais aprofundada da relação entre a “arte viva” – ou obras de artistas ainda não consagradas/experimentais – e as diversas instituições de consagração, interpretação, transmissão e difusão do conhecimento artístico.

Neste contexto, as instituições revelam-se politicamente e eticamente ambíguas. Por um lado, exercem uma função introvertida, no âmbito da qual se realiza uma disputa de poder sobre conceitos, técnicas, estratégias educativas e lógicas de consagração, tornando este campo, por palavras de P. Bourdieu, “um campo de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da violência simbólica” (idem:121). Por outro lado, assumem uma função extravertida, que corresponde à transição dos resultados

apurados ao público mais alargado e à aferição dos seus objectivos e estratégias com as políticas culturais em curso. Essa dualidade implica que, ao mesmo tempo que asseguram a particularidade do campo cultural restrito – tida como progressista face ao campo cultural alargado –, as instituições também concretizam algumas políticas internas específicas, por vezes conservadoras, e ainda se encontram hierarquicamente condicionadas pelos campos económico e político: “O Estado, afinal, detém o poder de orientar a produção intelectual por meio de subsídios, encomendas, promoções, cargos honoríficos e até condecorações – instrumentos concedidos tanto para falar quanto para calar, para o compromisso ou para a abstenção” (idem:125).

Perante esta duplicidade, L. A. Albuquerque (2011: 92) alerta para o risco iminente de perda de autonomia artística, questionando a suficiência da autonomia das próprias instituições do campo cultural para determinar “a sua génese e o decurso da sua história”. Segundo a sua análise, as políticas culturais, ao proporcionarem simultaneamente “uma visão e um reconhecimento do campo cultural”, configuram também uma força externa que “não pode senão ser vista como ameaça à autonomia de um campo que reivindica para si o exclusivo de tal classificação” (idem: 92-93).

Após este desvio necessário para enfatizar as questões pendentes sobre a autonomia do campo cultural, retomo agora a linha principal. Demonstrando um profundo conhecimento das particularidades e processos internos do campo cultural restrito, P. Bourdieu (1989) produz uma abordagem estruturalista exaustiva e informada. Nesta abordagem, não só enquadra o campo cultural no mapa dos jogos do poder simbólico, como também especifica as relações objectivas entre os produtores e os diferentes agentes de legitimação – instituições específicas como academias, museus, sociedades científicas e o sistema educativo (idem: 121). Destaca igualmente a disparidade nos ritmos com que os diversos agentes do campo restrito digerem e assimilam novas produções artísticas, assim como na articulação dos objectivos socioculturais.

Esta teia de interacções é tão transparente para P. Bourdieu que ele pode observá-la com ironia virtuosa, particularmente em relação aos críticos de arte. Escreve ele:

A competição pela consagração — que pressupõe e, ao mesmo tempo, confere o poder de consagrar — sujeita os agentes cujo domínio é mais restrito a um estado

de emergência perpétua. Os críticos de vanguarda inserem-se nessa categoria, assombrados pelo medo de comprometer o seu prestígio de descobridores ao deixarem escapar alguma descoberta, e, por isso, obrigados a envolver-se em mútuas atestações de carisma, tornando-se porta-vozes e teóricos — e, por vezes, até publicitários e empresários — dos artistas e da sua arte. (P. Bourdieu, 1993: 123)

No entanto, importa assinalar dois estereótipos nos quais o sociólogo francês incorre. O primeiro estereótipo consiste na adesão a uma aceção discriminativa da cultura, de matriz iluminista, que o conduz a discutir a exclusividade do campo cultural restrito de forma determinista. Deste posicionamento decorre o segundo estereótipo: o autor tende a confundir a orientação intelectual do campo cultural com a exigência de conhecimentos teóricos específicos (idem: 120–121). Esta confusão conduz à reprodução dos critérios de inclusão no denominado “mundo da arte”, entendido, por sua vez, como um produto interpretativo do historicismo cultural.

O conceito de “mundo da arte” e os seus critérios são definidos e exercidos no âmbito de uma linha específica da crítica de arte — a conceptual — predominante entre as décadas de 1960 e 1980, a qual analiso no Capítulo 3. Estes estereótipos tornam a sua teoria culturalmente ancorada e relevante apenas para o momento histórico, o contexto social e a classe cultural específicos a que o autor pertence. O problema é que, entre outros efeitos, estas limitações ideológicas comprometem, no presente, a dimensão ética e política da teoria dos campos culturais de P. Bourdieu. A teoria surge, assim, *a priori*, criticada como conservadora e, por esse motivo, subvalorizada pelo pensamento cultural contemporâneo tendencialmente pro-esquerda.

Contudo, importa também valorizar a sua abordagem estruturalista, na medida em que propõe conceitos extremamente esclarecedores para as matérias artístico-culturais em causa. Assim, nesta tese, e apesar dos lapsos culturais diacrónicos identificados, procuro recuperar parte da credibilidade e da relevância da teoria bourdieusiana. Tal opção justifica-se porque, em determinados pontos, as considerações do autor sobre a dialéctica do campo cultural restrito aproximam-se de duas condições essenciais para a definição e a relevância institucional do antagonismo artístico que defendo nos capítulos seguintes.

A primeira condição consiste na evidenciação da necessidade estrutural e gnosiológica de as instituições próprias do campo cultural restrito possuírem uma agência de contestação. Nas palavras do autor, trata-se da necessidade de uma forma de heresia interna que permita a sua própria sustentação. Compreendo esta formulação como a definição da condição dialéctica do campo cultural.

A segunda condição consiste numa compreensão estrutural e relacional da natureza da produção artística, formulada em termos atemporais, ainda que pragmaticamente operativos. Esta condição ultrapassa uma definição baseada em conteúdos ou estilos e revela o carácter intrinsecamente transgressivo da produção artística. Como descreve P. Bourdieu:

A relação que os produtores de bens simbólicos mantêm com outros produtores e com as significações disponíveis no campo cultural num dado momento... Quer o admitam ou não, quer o saibam ou não, essa definição impõe-se-lhes como uma condição de existência, determinando a sua ideologia e a sua prática; e a sua eficácia manifesta-se com maior clareza precisamente nas condutas que procuram transgredi-la. (P. Bourdieu, 1993: 131)

A perspectiva de Pierre Bourdieu permite retomar a crítica ao erro historicista, tal como o faz Zygmunt Bauman (1997: 95) na sua análise das vanguardas, ao absolutizar a concepção institucionalizada pela crítica de arte no momento da sua hegemonia cultural e recorrer à lógica evolutiva da teoria cultural, fundada nas oposições “progresso/regresso” ou “avanço/atraso”. Considerada sob uma óptica relacional, conforme propõe P. Bourdieu (1993: 131), o campo cultural restrito mantém-se activo na condição pós-moderna, preservando a sua autonomia e a sua dinâmica de transgressividade – a mesma que caracterizou os modernistas e seus precursores. Como observa o próprio autor:

Basta comparar a lógica funcional do campo de produção restrita com as leis que regem tanto a circulação dos bens simbólicos como a produção dos consumidores, para perceber que um campo que se desenvolve de forma autónoma, sem referência a exigências externas, tende a anular as condições da sua aceitação fora do próprio campo. Na medida em que os seus produtos exigem instrumentos de apropriação extremamente raros, estão condenados a preceder o seu próprio mercado. (P. Bourdieu, 1993: 119)

Daqui emerge uma questão pertinente: que mercado as vanguardas artísticas precisaram trair? A resposta é inequívoca — o da crítica de arte. Assim, se a leitura deste autor for válida, e tudo indica que sim, a dissolução da vanguarda enquanto estilo dominante não representou uma derrocada cultural, mas antes uma estratégia deliberada de resistência à consagração mediática pretendida pela crítica da arte: “A aplicação metódica de um sistema de princípios explícitos [...] assenta em jogos de suspense e surpresa, na traição consagrada das expectativas e na gratificante frustração que daí resulta” (idem: 119).

Em termos mais directos, quando a instituição crítica se arrogou do poder simbólico — isto é, o domínio simultâneo do discurso sobre a irreverência artística e da sua popularidade —, a *avant-garde* reagiu rompendo novamente com as convenções: recusou as regras do jogo, afastou-se da competição pela legitimidade cultural e dispersou-se na multidão, fiel à sua intuição de evitar a mercantilização a qualquer custo. A crítica de arte, desprovida do seu objecto de autoridade, entrou em estado de desorientação. Assim, a crise cultural contemporânea não se deve à incapacidade dos artistas de inovar perante a nova condição cultural, mas à própria crise da crítica de arte, que instrumentalizou o discurso pós-moderno para dissimular a perda de controlo sobre os processos epistemológicos em curso no campo artístico.

Chegada a esta compreensão, que tomo como ponto de partida para a discussão do antagonismo artístico no Capítulo 3 e das respectivas estratégias no Capítulo 6, encerro a primeira parte deste subcapítulo, dedicada à análise da contradição interna do campo cultural restrito. Na sequência, a segunda parte propõe uma reflexão sobre a autonomia artística e sobre as formas de apropriação e instrumentalização do campo restrito intentadas por outros campos, em particular pelas políticas culturais e pelas dinâmicas de mercado.

De forma completamente distinta do estruturalismo de P. Bourdieu, e através de uma abordagem analítica e empiricamente sustentada, M. Denning (1996) desenvolve uma tese complexa cuja ideia principal complementa a observação paradigmática de P. Bourdieu sobre a natureza transgressiva da arte em relação às instituições. Apoiado num conhecimento profundo do panorama artístico, cultural e da política cultural norte-

americana das décadas de 1930 e 1940 do século XX, o autor demonstra a mutabilidade das linguagens e das estratégias criativas do movimento cultural progressista da Frente Popular perante a sua apropriação institucional.

A Frente Popular constituiu um fenómeno amplo, enraizado nas ideias da esquerda radical americana e emergente da cultura popular urbana, que se uniu numa voz crítica face à “alta cultura” e às tendências fascistas. Ao ganhar popularidade, a sua força argumentativa foi rapidamente apropriada pela indústria da animação e instrumentalizada pelas políticas culturais. Transformando as suas ideias de luta de classes e de internacionalismo em valores mais genéricos de “democracia americana”, “humanismo” e “espírito nacional”, as políticas liberais acolheram e domesticaram essas ideias de oposição, neutralizando assim o seu radicalismo inicial. Consciente dessa incapacitação política, a Frente Popular dissolveu-se formalmente, constituindo numa espécie de *underground* cultural que prosseguiu uma crítica implícita das novas políticas culturais oficiais, através do encorpamento de mensagens e ideias críticas em produções apoiadas pelo Estado (Denning, 1996: xviv).

Atendendo a este modo relativista de abordar a questão da autonomia como elemento central do campo cultural, M. Denning (1996) permite compreender que as inovações de carácter artístico que se revelem mais viáveis e relevantes rapidamente aglomeram à sua volta o “aparato cultural” (idem: 38). Este “aparato cultural” deve ser distinguido das instituições sistematizadas do campo cultural, conforme descritas por P. Bourdieu, bem como das indústrias culturais, entendidas como um fenómeno mais totalizante e promovido pelo Estado. O aparato cultural é percebido como um conjunto liberal e heterogéneo de estruturas não organizadas que se desenvolvem em torno — e em função — dos conteúdos culturais disponíveis. Estes incluem os modos de produção e de divulgação desses conteúdos, mas não representam, em si, uma ameaça à autonomia artística.

O Estado, paralelamente, desenvolve o “aparato político” (M. Denning, 1996: 80): formas e instrumentos de legitimação, de apoio e de fiscalização das instituições culturais, a integração de programas educativos e a sua articulação com as indústrias culturais. Desta conjugação resulta uma extensão do controlo sobre as matérias e

discursos culturais, em função dos objectivos sociais e/ou económicos definidos. Tal processo permite, progressivamente, substituir as estratégias de negociação com o campo cultural por intenções de o regular.

Partindo desta perspectiva de M. Denning (1996), compreende-se que a verdadeira ameaça à autonomia do campo cultural reside precisamente na sua tendência para a institucionalização – processo que o leva a reproduzir as suas próprias hierarquias simbólicas sob o disfarce da autonomia crítica. A única forma de sustentar a continuidade do campo cultural crítico, então, é romper o pacto com as suas próprias regras e reinventá-lo. Em termos concretos, como M. Denning evidencia, à medida que os projectos culturais estatais se foram apropriando das linguagens, mensagens e estéticas da esquerda radical – integrando os seus princípios de igualdade, mas preservando a estrutura de poder –, a crítica da Frente Popular deslocou progressivamente as formas de contestação política directa para abordagens reflexivas do drama social, sustentadas numa expressão metafórica e grotesca que procurava desvendar o drama humano no seio do mito americano (idem: 140).

Embora L. A. Albuquerque (2011), abordando a questão do ponto de vista ideológico e ético, contraponha P. Bourdieu e M. Denning, a minha análise destes autores aproxima-se mais de uma abordagem fenomenológica. O meu objectivo é identificar os agentes do campo cultural, compreender os seus papéis e perceber as suas interacções internas e externas.

À luz da perspectiva de M. Denning, observo que a sua abordagem complementa o conceito paradigmático de P. Bourdieu sobre a natureza transgressiva da arte em relação às instituições e às convenções. Ao mesmo tempo, a análise de M. Denning evidencia que alguns pressupostos ideológicos adoptados por P. Bourdieu se revelam, talvez, desnecessários para a existência e o funcionamento do campo cultural restrito. Nomeadamente, M. Denning utiliza o conceito de arte popular sem implicar um sentido hierarquizante ou comparativo, compreendendo-a como um contraponto independente e válido à cultura erudita. Pelo contrário, confere a este movimento espontâneo e plural — não enquadrado por instituições de segregação e não condicionado pela pertença a uma elite erudita — a mesma inteligência criativa,

motivação crítica e capacidade estruturante de reinvenção que P. Bourdieu reconhece ao campo cultural restrito.

A partir desta perspectiva democratizante, deduzo os seguintes pontos:

1. A noção de campo cultural restrito torna-se mais válida quando compreendida em relação com os campos social e político, mas sem se ancorar em ideologias ou condições sociopolíticas específicas. Isto é, quando a definição da essência da criação artística não se limita a um circuito concreto de conceitos, pessoas ou instituições, mas é entendida como um fenómeno de consciência cultural, que se manifesta incorporado em diversos protagonistas e se concretiza através de estratégias criativas e técnicas artísticas diversas, adequadas ao seu tempo.
2. O fenómeno de institucionalização do processo criativo é sempre posterior ao seu surgimento como fenómeno de contestação cultural. É inevitável e, até certo ponto, benéfico para os criadores, até ao momento em que se integra numa estrutura que anula a radicalidade cultural das estratégias criativas e das técnicas artísticas que acolhe.
3. Esta tensão entre a arte viva e as forças institucionais manifesta-se primeiramente como uma competição pelo poder simbólico, representando também um momento de maior mobilização cultural da sociedade.
4. A própria tensão entre a arte viva e as forças institucionais pode, por sua vez, tornar-se objecto de institucionalização, seja através da sua interpretação estetizada para o público, seja por meio da sua integração como critério de legitimação cultural nas políticas culturais estatais. Neste caso, o próprio jogo revela-se comprometido, obrigando os artistas a abandoná-lo e a iniciar um novo ciclo, até que o processo se repita. Este ciclo de institucionalização e reinvenção da arte contribui para compreender melhor a ambiguidade do papel das políticas culturais na actualidade.

Observa-se aqui uma ambiguidade importante: por um lado, o referido anteriormente discurso sobre a crise cultural – explícito ou implícito –, cuja culpa é frequentemente atribuída aos artistas por perderem o fio crítico face a forças maiores, acaba por ser incorporado pelas políticas culturais. Por outro lado, há um esforço estatal, pelo menos na Europa, de explorar a tensão referida no ponto 3, que levou à criação de instituições como museus, galerias, bienais e fundações nos grandes centros urbanos. Estas casas e os seus públicos encontram-se hoje com sede de crítica e de provocação artística, tornando perceptível que a crítica institucionalizada perdeu parte da sua capacidade de impacto, transformando-se num espectáculo. No entanto, como M. Denning (1996) contextualiza, é precisamente a falta de resistência institucional acompanhada por surgimento de apoios e programas, que constitui um sinal de alerta para os protagonistas de consciência cultural e artística. Ou seja, um positivismo político funciona como uma armadilha: mesmo quando parece controlar o jogo cultural, os protagonistas críticos conseguem escapar às limitações impostas e continuar a reinventar o campo artístico.

A retrospectiva de apropriação, instrumentalização e resistência do palco cultural americano, analisada por M. Denning (1996), permite reflectir sobre os mecanismos contemporâneos de actuação de políticas culturais, especialmente na Europa. No pensamento sincronizado, mas independente de V. Dubois (2008), C. Bishop (2012) e M. Pyykkönen et al. (2012) é possível observar análises análogas de intervenção e instrumentalização do campo cultural. Estes investigadores analisam as políticas culturais europeias recentes e destacam a crescente importância da cultura no espaço europeu. Compreendo que, em sintonia, eles identificam duas tendências simultâneas: por um lado, o apoio e financiamento à consolidação teórica e prática do campo cultural restrito; por outro, a tentativa de alinhar as regras e critérios do campo cultural restrito com os objectivos das políticas sociais.

A intervenção estatal gradual nas actividades culturais associa-se, na maioria dos países, ao modelo de valorização do património e de apoio às artes, herdado da tradição do patrocínio artístico. M. Pyykkönen et al. (2009) distinguem três fases na consolidação das políticas culturais europeias: na primeira metade do século XIX, inicia-se uma fase

de centralização, marcada pela construção de ideias nacionais ligadas ao Estado-nação e à definição das manifestações culturais elegíveis; na primeira metade do século XX, surge a fase de descentralização, orientada para o reconhecimento das culturas e tradições locais; e, finalmente, na segunda metade do século XX, verifica-se a integração das políticas culturais com políticas sociais e com o mercado, incluindo educação, inclusão e desenvolvimento territorial.

Perante esta viragem, os autores alertam para a interdependência entre políticas estatais e autonomia cultural, problematizando a capacidade do campo cultural restrito de manter a sua independência. Embora pareça teoricamente contraditório integrar numa única estratégia áreas tão diversas como educação, políticas identitárias multiculturais (T. Lähdesmäki, 2014), animação, turismo e desenvolvimento territorial, esta abordagem mostra-se empiricamente funcional dentro da lógica do capitalismo, disfarçada por uma retórica social no contexto europeu (M. Pyykkönen et al., 2009).

Desde 1972, com a *Convenção da UNESCO para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*, as actividades culturais, artísticas e patrimoniais são reconhecidas como valores e prioridades qualitativas para a construção das identidades locais e nacionais. Simultaneamente, são valorizadas como factores de desenvolvimento económico. No entanto, problematiza-se a tendência neoliberal camuflada por uma retórica social. Neste contexto, a autonomia do campo cultural restrito revela-se condicionada por forças externas complexas, incluindo interesses políticos e económicos que utilizam a cultura e as artes como instrumentos de alcance, mobilização e gestão dos públicos. A lógica do capitalismo manifesta-se aqui na capacidade de transformar a diversidade cultural e criativa em valor económico e social mensurável, ao mesmo tempo que se promove a retórica de inclusão, educação e desenvolvimento territorial. Assim, a abordagem que integra múltiplas áreas (educação, políticas identitárias multiculturais, animação, turismo) torna-se funcional: serve simultaneamente a consolidação do campo cultural, a legitimação social do Estado e a exploração económica das actividades culturais.

Em consonância, mas abordando o problema de outro ângulo, V. Dubois (2008) destaca o carácter entrelaçado dos processos de consolidação das políticas culturais e da

institucionalização das teorias artísticas e culturais no século XX, discutindo os meios pelos quais se orienta e articula a produção simbólica com finalidades não culturais (idem: 13-15). Dubois sublinha que este longo processo de constituição das políticas culturais foi gradual em diversos países, acumulando e reflectindo os respectivos condicionalismos históricos e tradições pré-existentes, como a estrutura de governação – centralizada ou regionalizada – ou a existência de regimes autoritários no passado. Destaca as particularidades deste processo em França nos anos 1960, destaca o fenómeno de tradução do carácter opositivo do paradigma cultura em carácter afirmativo da política cultural. Este processo de normalização da crítica em critério (política) é muito importante e constitui o foco do Capítulo 4.

Após anos de uma gestão pública bastante hesitante das chamadas «belas-artes», as autoridades afirmaram ter uma «missão cultural» a cumprir e formalizaram uma «doutrina de acção» (nas suas próprias palavras). A partir desse momento, no seio das instituições do Estado — ministério, comissões do Plano — passaram a ser debatidas as questões da liberdade de criação, de difusão e até da própria definição de cultura, que até então eram tratadas fora do Estado e, em certa medida, dirigidas contra o próprio Estado. (V. Dubois, 2008:13)

Para lá das especificidades nacionais, identificam-se duas tendências comuns na Europa. A primeira, a partir do período pós-II Guerra Mundial, orienta-se para a promoção dos valores artísticos, culturais e humanos, partindo da crença de que tal promoção contribui para a prosperidade geral. A segunda, datando dos anos 1980-90, caracteriza-se por uma tendência de uniformização das políticas culturais e pela crescente reorientação das suas linhas gerais, ponderando aspectos sociais e económicos na atribuição dos apoios.

Dessa maneira, encontrando-se dependentes de apoios estatais ou privados alinhados com políticas culturais oficiais, a autonomia do campo cultural torna-se cada vez mais formal e simbólica. A interferência das políticas culturais na produção artística concretiza-se através da supervisão da estrutura institucional do campo cultural, nomeadamente: orientações educativas, tutela financeira das instituições existentes e estabelecimento de novas.

Neste contexto, a cultura popular acaba por ser consumada como forma de animação, valorizada e difundida, mas sem exigir compromisso crítico ou inovação, funcionando sobretudo como instrumento de legitimação social e entretenimento. Por outro lado, as artes eruditas, consideradas institucionais a partir de determinado momento, encontram-se sob exigência constante de vanguardismo – social, ecológico, político ou de outra natureza – como condição para serem reconhecidas como relevantes.

Em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, C. Bishop (2012) sintetiza duas tendências das políticas culturais que podem interferir com a autonomia do campo cultural. A primeira, baseada em princípios liberais – dominante, por exemplo, nos E.U.A., onde praticamente não há apoios estatais às artes – entrega a totalidade do campo cultural à concorrência comercial. Nesta situação, a produção artística é fortemente condicionada pelo contexto económico: o seu valor é definido pelo valor monetário e vice-versa. Assim, a actividade do campo cultural restrito pode facilmente tornar-se elitista e reservada ao circuito reduzido de pessoas com elevado poder de compra (L. Steinberg, 2008). A política cultural liberal facilita e justifica o relacionamento entre produtor e consumidor, substituindo a diversidade pela mera quantidade e transformando as manifestações artísticas em opções de consumo: “«formato caro» – em vez do velho «formato significativo» – esta é certamente agora a palavra de ordem para estas peculiares mercadorias” (F. Jameson, 1991:386). Nestas condições, o processo de democratização cultural facilmente se confunde com a “democratização do consumo” (M. Chauí, 2008).

A segunda tendência, observada em países da Europa e na Grã-Bretanha, onde existe financiamento substancial para as artes, procura delegar desafios sociais ao campo cultural. O valor da produção artística é avaliado também pela sua função social, tornando-a mais acessível a um maior número de pessoas, muitas vezes de forma gratuita ou a baixo custo. No entanto, surgem dúvidas relativamente à intenção política subjacente aos critérios definidos para a promoção da arte: a atenção dispensada à produção artística concentra-se frequentemente nas desigualdades sociais, desviando, porém, o foco da análise da origem dessas desigualdades, que para C. Bishop (2012: 13-17) é o próprio sistema em vigor.

Ao articular estas observações com o caso português, como faço no Capítulo 5, deduzo que estas duas abordagens podem entrelaçar-se, formando um híbrido capaz de manipular simultaneamente os fios ideológicos e financeiros, interferindo ainda mais com o campo cultural restrito. Ou, nas palavras de P. Bourdieu, isto ocorre “ao colocá-los em circunstâncias económicas difíceis e, sobretudo, ao assegurar de modo eficaz a incomensurabilidade entre o valor especificamente cultural e o valor económico de uma obra” (1993: 120).

Neste ponto da argumentação, que serve de conclusão a este subcapítulo, importa reter uma consideração que dá continuidade à reflexão anterior sobre críticas à visão positivista em certos estudos culturais centrados na condição pós-moderna. Estas abordagens tendem a afirmar uma diminuição da capacidade crítica do campo cultural contemporâneo. O problema desta interpretação, como já argumentei, reside na generalização excessiva do campo cultural, desconsiderando a sua natureza intrinsecamente conflituosa – dimensão amplamente destacada por Pierre Bourdieu (1993) e Michael Denning (1996), entre outros. Os contributos destes autores revelam-se complementares para situar e compreender a natureza transgressiva da arte, particularmente quando esta se encontra problematizada pelos processos de institucionalização e instrumentalização que a envolvem, seja através de políticas culturais, pressões económicas ou normas sociais.

A partir desta perspectiva, torna-se possível compreender que, perante tentativas de apropriação ou neutralização, o campo cultural desenvolve estratégias de resistência que poderíamos qualificar como radicais. Tal radicalidade não se traduz necessariamente em radicalismo político ou activismo concreto; refere-se antes a uma disposição interna do próprio fazer artístico — um gesto de reestruturação ou desvio que nasce da lógica criativa do artista, anterior a qualquer confronto institucional, o qual surge apenas como efeito colateral.

O termo “radical”, neste contexto, é relativo: tal como levantar-se de uma cadeira pode, em determinadas circunstâncias, representar uma transformação estrutural na relação entre corpo e espaço, um gesto mínimo ou uma pausa prolongada numa peça de Anton Tchékhov produz uma mudança radical, inevitável e irreversível, na percepção das

personagens e do público. É nesta linha que se pode reformular o que T. Adorno (2009 [1966]) designa como negatividade produtiva: abrindo caminho a novas formas de sentido e de experiência, a arte nega ou desloca aquilo que a instituição dominante espera, resistindo à homogeneização e à instrumentalização.

Compreendida deste modo, a radicalidade artística manifesta-se como uma dimensão metafórica, conceptual e epistemológica, traduzindo a possibilidade de a arte pensar-se e refazer-se a si própria. Essa dimensão aproxima-se também do contraste que H. Marcuse (1968) estabelece entre a cultura afirmativa, ligada à política institucional e à reprodução de valores estabelecidos, e a cultura negativa (sentido, visão, aceções, filosofia e arte críticas), correspondente à intencionalidade artística de recusar essa acomodação e propor novas formas de sensibilidade.

É nesse sentido do termo “radical” que proponho entender a autonomia e a irreverência artística: não como negação das circunstâncias em nome da recusa, mas como a afirmação da liberdade de fazer algo que, do ponto de vista do criador, constitui a continuação coerente da sua prática e da sua experiência no contexto sociocultural em que actua.

A problematização do positivismo nos diversos planos institucionais, bem como a análise do campo cultural como um espaço de tensão entre forças de institucionalização e forças de subjectivação, servem de enquadramento teórico para a discussão dos principais conceitos operativos da tese, que se inicia no subcapítulo seguinte. Em primeiro lugar, abordo um problema terminológico, atendendo a uma disputa aberta e actual, sobretudo nos estudos políticos, sobre a relevância do uso do termo antagonismo ou agonismo para descrever a natureza das interacções sociais e da participação artística em contextos democráticos.

A pertinência desta questão terminológica confirma-se através da já referida posição de G.-H. Gadamer (1960), para quem os conceitos moldam a experiência humana, definem a percepção e, a partir daí, orientam as relações concretas. A compreensão da radicalidade implícita, ou da negatividade produtiva, como condição ontológica

subjacente da criação artística, serve de argumento fundamental para esta discussão terminológica.

2.4. Antagonismo, agonismo, os limites culturais e o choque cultural

Neste subcapítulo abordo três conceitos que considero centrais para a discussão da cultura, da arte e da democracia: antagonismo, limites culturais e choque cultural. Envolverei ainda três conceitos complementares para especificar os primeiros: agonismo, realidade e utopia.

A primeira questão a clarificar é a diferença terminológica entre antagonismo e agonismo, bem como a escolha entre ambos. No âmbito da teoria política sobre democracia, o termo antagonismo pode ser criticado como extremo, significando, em termos gerais e de uso comum, uma incompatibilidade, oposição ou contradição conflituosa. Mark Wenman (2013), na obra *Agonistic Democracy: Constituent Power in the Era of Globalization*, expressa preocupação com as implicações revolucionárias do termo, argumentando que posturas antagónicas são próprias de ideias marxistas cujo ideal revolucionário se esgota na própria revolução, sem prever um plano de acção posterior. Assim, uma abordagem antagonística torna-se, na visão do autor, um beco ideológico extremo sem saída para uma sociedade que procura ser democrática.

Em alternativa, em defesa de um modelo de democracia construtiva, M. Wenman (2013) aponta para a relevância da negociação simbólica entre posições opostas, propondo o termo agonismo. Para ele, o agonismo significa uma forma de oposição mais moderada e civilizada, em que as contradições não desaparecem, mas se conformam numa espécie de “mesa redonda”, onde os oponentes negociam diferentes caminhos para alcançar objectivos comuns, evitando conflitos directos.

Embora esta abordagem pareça satisfatória na lógica de M. Wenman, Chantal Mouffe (2013), na obra *Agonistics – Thinking the World Politically*, adota uma posição mais integrada: os termos antagonismo e agonismo não são opcionais, mas complementares no caminho para uma democracia equilibrada. C. Mouffe distingue entre *political* – a dimensão política, o foro de compromisso com determinada ideologia – e *politics* – a

estratégia política institucionalmente adoptada. Em função do primeiro termo, ela mantém a necessidade do uso do termo antagonismo, retomando a obra de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2001), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*.

Segundo estes autores, a partir de um determinado momento histórico — situando-se nos países ocidentais meados do século XIX — a “luta democrática” baseada na divisão social antagónica sublimou-se numa “ordem democrática” institucionalizada, que se tornou hegemonia (É. Laclau e C. Mouffe, 2001: 151). Nesta ordem actual, os antagonismos não desaparecem; assumem antes a função de compensar tendências hegemónicas, funcionando como mecanismo de questionamento ou confronto das convenções, regras e valores instituídos⁶.

Na introdução da segunda edição da obra referida, E. Laclau e C. Mouffe (2001) esclarecem ainda que o antagonismo a que se referem no processo democrático actual é o “antagonismo social”, praticado como um árbitro da democracia em termos da consciência, principalmente individual, podendo ou não integrar uma proposta colectiva. Desta forma, os antagonismos sociais devem ser percebidos de seguinte modo:

[...] nem como oposições reais... nem como contradição dialéctica [...] os antagonismos (sociais) não são objectivamente relações, mas relações que revelam os limites da objectividade uma vez que esta será plural para a pluralidade de oponentes em democracia. A existência de oposições afasta a possibilidade de definir, por uma vez ou definitivamente, a objectividade e promove a negociação

⁶ “Contudo, reconhecer o carácter hegemónico de qualquer ordem social implica compreender que a sociedade resulta de um conjunto de práticas que procuram instaurar uma forma de ordem num contexto marcado pela incerteza e pela indeterminação. Chamamos práticas hegemónicas às práticas de articulação através das quais se constrói uma determinada configuração social e se fixam os significados das suas instituições. Sob esta perspectiva, toda a ordem é uma construção temporária e instável, resultado da articulação de práticas que se impõem como consensuais, embora pudessem sempre ter sido outras. Assim, qualquer ordem implica necessariamente a exclusão de alternativas possíveis, sendo sempre expressão de uma configuração particular de relações de poder. O que num dado momento se apresenta como “ordem natural” — e o senso comum que a acompanha — resulta, na verdade, de práticas hegemónicas que se foram sedimentando ao longo do tempo. Não se trata, portanto, da manifestação de uma objectividade profunda ou de uma verdade exterior às práticas que a produziram. Por essa razão, toda a ordem pode ser contestada por práticas contra-hegemónicas que procuram desarticulá-la e instaurar uma nova forma de hegemonia” (C. Mouffe 2013: 2).

constante de valores, processo pelo qual a realidade se define. A sociedade constitui-se em torno desses limites, e eles são limites antagónicos. (É. Laclau e C. Mouffe, 2001: xiv)

Falando de antagonismo social, E. Laclau e C. Mouffe referem-se, portanto, às oposições resultantes do sentido crítico, que não se revertem em confrontos, mas estruturam a dinâmica da democracia e da interacção social.

Esta compreensão articula-se com posições posteriores de C. Mouffe (2013), que admite que uma democracia se polariza através de antagonismos – estando, portanto, disposta ao conflito. No entanto, tal polarização nem sempre representa o melhor modelo a longo prazo, sobretudo em relações internacionais ou mesmo no conforto cotidiano. Como afirma a autora:

A tarefa central da política democrática é proporcionar instituições que permitam que os conflitos assumam uma forma ‘agonística’, na qual os oponentes não sejam inimigos, mas adversários entre os quais existe um consenso conflitual. (C. Mouffe, 2013: xii)

Esta forma avançada de funcionamento democrático é referida como uma democracia plural. Por outro lado, C. Mouffe adverte sobre o perigo do positivismo nas teorizações que defendem a gestão racional dos conflitos dentro da ordem democrática, uma vez que qualquer ordem tende a esconder pretensões autoritárias ou a ficar vulnerável a formas de neoliberalismo:

Não obstante, é verdade que as teorias políticas que afirmam tal tese acabam geralmente por defender uma ordem autoritária como o único meio de evitar uma guerra civil. (C. Mouffe, 2013: xii)

Tendo em consideração esta dialéctica, C. Mouffe (2013) resolve o dilema sobre o significado de antagonismo e agonismo ao propor uma possibilidade de alternância entre estas posturas sociais. Ou seja, os antagonismos sociais promovem o processo democrático, cujo culmino é um convívio agonístico vigente, sempre apto para voltar à abordagem antagónica caso surja algum indício de abuso de poder institucional.

Compreendo que, na assumida ordem democrática, as instituições pertencem ao campo político e, a partir deste patamar, regulam o campo social, promovendo um equilíbrio dinâmico entre antagonismo e agonismo. Concordo, assim, com a proposta de complementaridade entre medidas antagónicas e agonísticas no quadro democrático, conforme formulado por C. Mouffe (2013).

Considerando o crescente interesse político em relação à arte e à cultura, C. Mouffe (2013) reflecte também sobre um tema incontornável para a presente investigação — o papel do artista junto das instituições. Em acordo com a sua visão das instituições como reguladoras das relações sociais agonísticas, a autora teoriza as vantagens do papel artístico institucionalmente conformado — agonístico.

Esta conceptualização resulta de dois argumentos centrais de C. Mouffe:

1. Partindo da lógica da distinção entre a luta pela hegemonia política — isto é, pela instauração de uma ordem democrática — e a posterior luta contra-hegemónica dentro dessa mesma ordem, compreende o agonismo artístico como alternativa à modalidade antagónica, centrada na contradição ou no activismo (C. Mouffe, 2013: 85–107).
2. Partindo da noção paradoxal do equilíbrio democrático, a autora argumenta que os antagonismos servem para estabelecer e controlar as instituições, enquanto as instituições democráticas regulam e mediam as interações sociais também de carácter agonístico. Consequentemente, ao tornar as instituições mais abertas e inclusivas, os artistas devem seguir o exemplo e também se conformar⁷.

⁷ Nesta sequência, importa problematizar o exemplo do MACBA citado por C. Mouffe (2013:100-102) como modelo de “um espaço público agonístico onde essa hegemonia é abertamente contestada”. Ao procurar tornar o museu mais aberto e pedagógico, o MACBA reeditou projectos artísticos relevantes, mas marginalizados pela crítica dominante. Entre eles, *A Model for a Qualitative Society* (1968), de Palle Nielsen — cuja análise desenvolvo no capítulo seguinte onde argumento que o antagonismo artístico é sempre contextual. Originalmente provocatória, a instalação perdeu o seu valor crítico ao ser reprogramada como instrumento de pedagogia institucional. O próprio Nielsen recusou assinar a nova autoria e exigiu alterar o título (R. Peterson, 2014, em Gether et al., 2015: 34), evidenciando o paradoxo da proposta de C. Mouffe: ao converter a transgressividade e a negatividade produtiva da arte em exercício agonístico institucional, neutraliza-se o seu potencial antagónico.

Contudo, esta abordagem suscita algumas reservas. Primeiro, as instituições que C. Mouffe menciona — museus, centros culturais — pertencem ao campo cultural e estão directamente envolvidas nos processos de consagração e difusão da arte. Ou, por palavras de M. Denning (1996), integram o aparato cultural, que é simultaneamente um aparato político e funciona em sintonia com o Estado.

Assim, se a modalidade artística agonística actuar dentro do quadro institucional, o conflito constitutivo do campo cultural entre produção artística e forças de institucionalização fica ontologicamente deslocado. Nesse caso, a instituição deixa de participar do conflito simbólico, convertendo-o em narrativas do discurso representacional dirigido ao público.

Nessa condição, como argumento no subcapítulo seguinte, a estratégia artística apropriada e instrumentalizada perde o seu potencial crítico. Assim, a definição agonística da actividade e dos objectivos artísticos, tal como proposta por C. Mouffe, não se revela sustentável quando aplicada ao interior do campo cultural. Isto acontece porque o campo cultural é, por natureza, o lugar onde se expressa e se reproduz o conflito entre forças de institucionalização e forças de criação.

Daí proponho que, sim, as instituições democráticas devem procurar tornar-se mais abertas e agonísticas. Contudo, em contraste com a lógica de C. Mouffe (2013), compreendo que, ao encontro do agonismo institucional, as propostas artísticas podem ganhar espaço para reforçar e reafirmar diversos antagonismos. Por isso, considero ontologicamente incorrecto restringir o campo cultural e artístico ao espaço agonístico. Tal limitação corre o risco de transformar a prática artística num instrumento de mediação social, um animador das políticas culturais, em vez de preservá-la como crítica dos princípios que essas políticas sustentam.

A presente investigação, portanto, privilegia a dimensão antagónica da actividade artística, entendendo-a como o lugar onde se manifesta a negatividade produtiva – no sentido que T. Adorno (2009 [1966]) desenvolveu. Isto é, trata-se de um movimento interno de recusa e deslocamento que possibilita a criação de novos sentidos.

Importa também reforçar que o antagonismo artístico, embora contenha um componente político e se informe da consciência social, não se reverte em activismo ou outras formas abertas de contestação (C. Bishop, 2004). Em vez disso, realiza-se no plano epistemológico, onde o acto criativo opera como questionamento das próprias condições de produção e de significado.

Neste plano, como argumentei no subcapítulo anterior dedicado às críticas ao positivismo nas humanidades, na cultura e na política, a criação artística implica um escrutínio constante do equilíbrio entre forças criativas e institucionais, traduzindo-se numa inconformidade constitutiva. Essa inconformidade, que anteriormente descrevi como radical, não se reduz à mera oposição ou à negatividade destrutiva: ela exprime a capacidade da arte de resistir à absorção institucional e de reconfigurar continuamente os seus próprios limites, possibilidades de sentido, experiência e forma.

Assim, a tendência institucional para orquestrar as interações agonísticas como formas de tomada de poder simbólico torna-se inevitavelmente o alvo da crítica artística, que reage a essa apropriação através da recusa e do desvio – gestos que restauram a distância necessária entre arte e instituição, entre criação e poder.

Face a todas estas considerações terminológicas e conceptuais – articuladas com a reflexão sobre o processo institucional, o processo democrático, o problema do positivismo e as tensões do campo cultural –, prefiro manter o termo antagonismo social, conforme definido por E. Laclau e C. Mouffe (2001), como o mais adequado para a reflexão sobre políticas culturais e públicos, trabalho que desenvolvo no capítulo 4. Pelo mesmo motivo, prefiro o termo antagonismo artístico para descrever o enquadramento artístico institucional. Este termo será utilizado em relação às práticas artísticas críticas, para contextualizar a criação artística contemporânea no Capítulo 3 e explicar as abordagens curatoriais e estratégias artísticas no Capítulo 6.

Dando continuidade à reflexão sobre antagonismo social e artístico, importa agora considerar como estes se concretizam fenomenologicamente. Compreendidos como uma força contra-hegemónica, estes conceitos se relacionam com a própria percepção/construção da realidade através da contestação com ideias utópicas.

Operando com as noções propostas por E. Laclau e C. Mouffe (2001), compreendo que noção da realidade é delimitada por limites culturais. Fora deles, imagina-se o caos, a abstracção, o abismo. A noção de utopia, no quadro democrático, estará deslocada ou por além destes limites, e a sua introdução provocará um choque cultural capaz de comprometer os referidos limites e a noção da realidade.

Como o leitor poderá verificar ao longo dos capítulos seguintes, as abordagens e estratégias artísticas críticas operam fenomenologicamente com estes dois conceitos de limites culturais e de choque cultural que, junto com o conceito de antagonismo, defino como centrais para a presente tese. Para proceder à definição destes conceitos operativos, torna-se necessário abordar o problema humano da percepção da realidade. Nesta continuação, parece-me inevitável um pequeno desvio da argumentação para estudar o conceito de realidade em termos políticos, que se revela transversal em diversas teorias.

Numa análise mais alargada, verifica-se que não há consenso unívoco nem estável relativamente ao que a realidade e a utopia representam. Por exemplo, M. Wenman (2013), na parte I do seu livro, aborda autores que vêem o par realidade e utopia como um funcionamento da sociedade que comporta algum equilíbrio entre o político e o social, contrapondo esta visão à utopia como imaginação revolucionária, vinculada à filosofia marxista. O ponto de vista marxista tende a fixar a realidade como sistema corrupto e a utopia como “ruptura radical” ou “novo início” (idem: 9).

A ideia derivada deste pensamento marxista, embora sem se vincular à luta de classes, é igualmente desenvolvida por H. Marcuse (2011 [1964]) na sua obra *Um Homem Unidimensional*, que entende a realidade como um sistema corrupto. H. Marcuse descreve como os valores, desejos e meios de satisfação das massas são manipulados e controlados por dispositivos técnicos e psicológicos ao dispor do grupo no poder, sem espaço para negociação entre o poder económico-político e a oposição artístico-intelectual. Entre outras conclusões, o filósofo e sociólogo alemão exprime o seu desencanto ao observar que a sociedade, seduzida por certas “falsas satisfações” e conduzida por “falsas referências”, deixa de ser capaz de apresentar uma crítica às instituições. Aqui, a utopia é concebida como a possibilidade de uma sociedade

qualitativamente diferente – liberta dos mecanismos de controlo económico-políticos e das “falsas necessidades” impostas pelo sistema. A concretização dessa utopia é delegada a uma classe cultural idealizada, que não pertenceria ao sistema e que seria potencialmente capaz de o revolucionar.

De modo híbrido, esta ideia tem sido frequentemente ilustrada nos filmes de ficção científica, onde, numa sociedade alienada, um desobediente dotado de elevada noção de humanismo se ergue para desafiar e subverter o sistema. Nas palavras de M. Wenman (2013: 18), trata-se de uma “iniciativa total da inovação radical”.

Voltando agora a M. Wenman (2013), na parte III do mesmo livro, o autor analisa outros pensadores que entendem a realidade como um estado de constante conflito sociopolítico e a utopia como uma imaginação de sociedade isenta da obrigatoriedade desse conflito. Assim, tanto a realidade quanto a utopia devem ser compreendidas e discutidas em cada contexto. Esta compreensão relativista e estruturalista é também proposta por E. Laclau e C. Mouffe (2001: 190), para quem realidade e utopia constituem estruturas de significados que todas as ideologias procuram estabilizar, preservando a sua própria versão destes conceitos.

Por exemplo, a diferença entre os significados de realidade e utopia em regimes totalitários e democráticos, segundo os autores, reside no facto de que, nos regimes totalitários, a utopia idealiza o fim da vontade e da necessidade de resistência, servindo para reforçar a ideologia oficial. Faz, portanto, parte da ordem e é controlada por ela. Já na versão democrática, a utopia mantém-se como “imaginação além da ordem actual” (idem: 190). Isto contém também a tese inversa - que o regime democrático só se sustenta enquanto o modelo de gestão social prevalente é confrontado por visões alternativas; é nesse pressuposto de “equilíbrio instável entre a ordem imaginada e a gestão da positividade social” que se desenrola o processo democrático. Se uma dessas posições adquire poder absoluto, abafando as oposições e antagonismos, o regime democrático entra em risco ou torna-se insustentável (idem:189).

O que considero essencial reter da pluralidade de concepções de realidade e utopia — possíveis como compromisso social e revolução, sociedade composta de conflitos e

cidade de paz, sistema corrupto e liberdade dos indivíduos – é que a concepção da realidade, qualquer que seja, é, por definição, uma aceção hegemónica, enquanto as utopias não precisam de anular outras para se legitimarem no plano conceptual.

Ou, abordando a questão de um ponto de vista hermenêutico, o problema humano com a percepção da realidade consiste em que, ao reconhecermos um determinado modelo como realidade, tendemos a considerá-lo o único possível. Todavia, o modelo de realidade baseia-se na respectiva cultura — um conjunto de convenções — e na experiência. A cultura reúne critérios, tradições, leis e modos de ver que afectam a interpretação da experiência individual, contribuindo assim para a afirmação da construção cultural da realidade. Desta forma, a hegemonia da realidade afirma-se na sua funcionalidade para a maioria.

A natureza das utopias é precisamente a de não terem pretensões hegemónicas, sendo, por isso, perfeitamente aceitável a pluralidade de utopias. Podemos também, com C. Mouffe e P. Nielsen, chamá-las “modelos”. Estes modelos apresentam um grau de divergência em relação à realidade variável — podendo ser, por exemplo, modelos alternativos de sociedade ou de gestão social. Mesmo que estas possibilidades não se realizem plenamente, são válidas enquanto argumentos contra-hegemónicos, no sentido de que a mera hipótese de uma alternativa já compromete a singularidade que tendemos a atribuir à realidade.

Resumindo, a existência de opções, mesmo utópicas, permite, em primeiro lugar, apercebermo-nos dos limites da realidade em curso e, em segundo lugar, compreender o carácter cultural desses limites (É. Laclau e C. Mouffe, 2001). Nesta continuação, é possível problematizar o facto de que as pessoas adoptam e respeitam os seus limites culturais simbólicos — são eles que lhes permitem prever e gerir as interacções —, mas raramente os consciencializam ou se mostram capazes de os rever criticamente. No entanto, mesmo sendo funcionais em determinado momento e para determinado grupo, os referentes e os limites culturais não são os mesmos em todos os tempos nem em todos os lugares. Confrontadas com os sistemas de valores e regras de outros contextos históricos ou sociais, as pessoas frequentemente experienciam um choque cultural.

Neste sentido, as sociedades mais conservadoras ou os regimes totalitários possuem limites culturais mais expressos e sólidos, e defendem-nos com maior rigidez, rejeitando à partida a possibilidade de outros modelos de realidade. Isso porque o surgimento de alternativas obrigaria a rever as noções de realidade que pareciam objectivas. Por exemplo, uma cultura que pratica casamentos arranjados tenderá a recusar a eficácia da escolha do cônjuge por amor. Deste modo, é possível compreender que tocar nos limites culturais interfere directamente com a versão da realidade e com as doutrinas sociais subjacentes.

De facto, no mundo globalizado – embora profundamente desigual – um choque cultural deveria ser iminente. Sobretudo para as sociedades tidas como democráticas, as diferenças e condições humanas por vezes incompatíveis (como princípios não-democráticos, o desrespeito pelos direitos humanos ou a carência de bens essenciais) deveriam representar um choque cultural reversível em acção. No entanto, verifica-se que o conceito de choque cultural é versátil.

Isso quer dizer que a própria cultura, cujas limitações originam as condições para o choque, pode accionar mecanismos internos de mitigação deste efeito, com o objectivo de evitar a necessidade de mudança. Assim, algumas ideologias modernas – particularmente em países democráticos destacados por atitudes progressistas – conseguem neutralizar o impacto de um choque cultural perante o confronto com alternativas culturais. Um exemplo disto é a consumada desigualdade entre os países do Ocidente e, na linguagem pós-colonial, os países em desenvolvimento, que constitui um sustento implícito para o já problematizado capitalismo tardio. Essas ideologias transformam o choque numa narrativa assimilável dentro dos limites da sua própria realidade.

Distingo, assim, entre um choque cultural efectivo, que obriga à revisão de posições, opiniões ou valores, e um choque cultural simbólico ou estetizado, que permite prosseguir com o modelo de realidade anterior.

Importa notar que um choque efectivo – seja em que plano este surgir (cultural, epistemológico, religioso, ético, político, estético, científico, etc.) – nunca deixa ninguém

indiferente. Ele envolve sempre uma comparação, e esta é inevitavelmente acompanhada de emoção: não se acredita, com indignação; admira-se, com inveja; ou age-se, na tentativa de defender, modificar ou impor os próprios limites culturais.

O ponto essencial sobre o choque cultural simbólico – acolchoado por mecanismos que o ajudam a enquadrar-se no respectivo modelo de realidade – é que ele deixa de produzir efeitos de mudança. Funciona, assim, de modo semelhante à experiência turística ou à do espectador de um filme de ficção. Enquanto turistas ou espectadores, as pessoas aceitam e apreciam com facilidade alteridades culturais e cenários sociais que não tolerariam na sua vida quotidiana.

Na situação de identidade turística ou de espectador, o indivíduo substitui facilmente um choque cultural por uma narrativa assente na romantização colectiva do “exótico”, do “típico” ou do “autêntico”, contribuindo assim para a fusão da realidade com o imaginário. Compreendo que é neste sentido que F. Jameson (1991: 30) constata a impossibilidade de concretização das utopias na realidade pós-moderna: absorvidas pela lógica do simulacro, elas perdem o seu potencial transformador e juntam-se à multiplicidade de representações que compõem o próprio sistema. A sedução das imagens e das narrativas substitui o desconforto da diferença, proporcionando uma percepção da experiência mais segura por ser emocionalmente satisfatória, mas eticamente alienada. Nesta perspectiva, a experiência turística – ou de espectador – não é uma experiência real: é uma encenação que decorre num tempo e espaço previsíveis, podendo ser interrompida a qualquer momento para um regresso à realidade habitual e confortável.

É precisamente este contorno da sensibilidade crítica perante o encanto das representações que S. Sontag (2003) analisa em *Regarding the Pain of Others*. A autora chama a atenção para como a capacidade de julgamento e empatia se neutraliza perante a estetização de assuntos culturalmente difíceis de tolerar por via da imagem. A representação visual de temas eticamente comprometidos – como imagens de guerra, fome ou sofrimento — permite a sua inclusão na categoria estética e a sua exibição em galerias. Desta forma, os registos de injustiça e desigualdade transformam-se em objectos de contemplação ou de análise visual.

Um exemplo desta transformação e de resistência artística pode ser encontrado na exposição de fotografia *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, de Pieter Hugo, apresentada no Museu da Coleção Berardo, em 2017. A mostra reunia 15 séries fotográficas realizadas ao longo de dez anos de trabalho do fotógrafo em três continentes, oferecendo ao público um denso extracto de evidências antropológicas sobre os efeitos da globalização, da guerra, da fome e da pobreza (Figs 26, 27, 28).

Figura 26 – Pieter Hugo, (2007). *Pieter and Maryna Vermeulen with Timana Phosiwa* (da série *Messina/Musina*, (2006) Fotografia de Pieter Hugo. Direitos de imagem de Michael Stevenson, Cape Town and Yossi Milo, New York



Os dramas humanos, exibidos em alta resolução e cuidadosamente emoldurados no espaço climatizado da galeria, proporcionam ao público uma sensação de distanciamento seguro em relação à realidade testemunhada. Embora seja evidente que cada imagem tenha os seus protagonistas, a sujidade, o suor e as cinzas visíveis tornam-se meros efeitos de impressão digital — imagens na era da imagem. Assim, ainda que a exposição evoque algo próximo de um choque cultural, o distanciamento estético obtido transforma a dor, o desgosto e a compaixão no prazer de poder apreciar um bom trabalho fotográfico.

Figura 27 – Pieter Hugo, (2005). *Nura Garuba and friend with their monkey, Abuja, Nigeria* Fotografia. da série *The Hyena & Other Men* (2005–2007). Fotografia de Pieter Hugo. Direitos de imagem de Yossi Milo Gallery, New York e Stevenson Gallery, Cape Town.



Figura 28 – Pieter Hugo, (2010). *Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, Fotografia. da série *Permanent Error*, (2010). Fotografia e direitos de imagem de Pieter Hugo.



Este exemplo obriga a olhar um pouco para trás e a reflectir sobre o tema do antagonismo artístico equivocadamente presente na série *Between the Devil and the Deep Blue Sea*. Reconhecendo o problema da estetização e da representação como obstáculos para atingir a sensibilidade do espectador, P. Hugo desloca o foco da sua crítica. O antagonismo artístico de Pieter Hugo – entendido como confronto com o sistema que produz os protagonistas das suas obras fotográficas e com o sistema que as permite contemplar – reside na apresentação destas pessoas como perfeitamente

adaptadas aos contextos disfuncionais que as imagens capturaram. Dessa forma, o fotógrafo celebra a distopia. Assim, a utopia surge restabelecida na desnecessidade metafórica de agir perante a injustiça social inscrita nas regras do mundo globalizado. Como observa M. Denning (1996), quando as estratégias artísticas se vêem corrompidas ou neutralizadas pelo sistema que pretendiam contestar, elas não desaparecem – deslocam-se. Evoluem para outros patamares de sensibilidade e de endereço, explorando não já o drama social externo, mas a impotência interior, o medo e a inércia de quem receia perder o fio da ilusão culturalmente construída e colectivamente mantida. Talvez seja precisamente aí, nesse limiar entre a consciência e o desencanto, que o campo artístico concentre o seu potencial crítico – ainda não plenamente reconhecido nem absorvido pela ambição historicista da teoria cultural pós-moderna.

2.5. Diferenciação do antagonismo artístico e fenomenologia da sua apropriação institucional

O debate terminológico sobre a escolha entre definições de interacção social e artística com as instituições no quadro democrático, como agonísticas ou como antagonísticas, levou-me a optar pela última. A abordagem de C. Mouffe (2013) obrigou-me a reflectir sobre o papel das instituições no quadro democrático e sobre o papel dos artistas no contexto institucional. Concordando com a proposta de que as instituições ganham ao procurar tornar-se espaços agonísticos, que abarcam e mediam a diversidade social e cultural, argumentei que, para os artistas, assumir esse carácter conformado seria contraproducente.

Em função disso, introduzi e articulei dois conceitos operativos: os limites culturais e o choque cultural, acentuando a capacidade cultural de lidar com o choque cultural de forma a evitar a necessidade de mudanças. Articulando estes conceitos com antagonismo social e antagonismo artístico, é possível estabelecer a diferença epistemológica inicial entre os dois, o que será útil mais adiante para discutir a necessidade institucional (política) desta diferenciação.

O antagonismo social, no quadro democrático, negocia ideias utópicas (alternativas) dentro da ordem tida como realidade e define os seus limites culturais. O choque cultural, neste caso, é uma ferramenta que obriga a relativizar as noções culturais (sociais) e políticas (institucionais) e adaptá-las. O antagonismo artístico, por sua vez, define-se nos limites culturais e negocia fora deles – operando no plano das utopias. O choque cultural, neste caso, é, por um lado, um efeito intrínseco do processo criativo e, por outro, um efeito colateral que afecta os testemunhos deste processo cultural transgressivo.

Uma vez que os efeitos do antagonismo artístico se concretizam através de um choque cultural, o hábito cultural também tende a procurar domesticar este efeito. A esse respeito, entendo que a estetização⁸ e a interpretação do antagonismo artístico são formas institucionais de absorver o choque cultural. Ou seja, sem eliminá-lo, as instituições incluem-no e contêm-no dentro dos limites da expectativa. Para F. Jameson (1991), este fenómeno é sintomático do processo cultural pós-moderno:

De facto, numa dessas extraordinárias mutações pós-modernas, o apocalíptico, de repente, transforma-se em decorativo (ou, pelo menos, diminui abruptamente para 'algo que se tem à volta do lar') [...] Não só Picasso e Joyce não são feios jamais; eles agora parecem-nos, no geral, como bastante 'realistas', e isso é o resultado de uma canonização e institucionalização académica geral do movimento moderno, o que pode ser traçado até ao final dos anos de 1950. (F. Jameson, 1991: XVII)

O enquadramento institucional, portanto, substitui o significado antagónico das obras por uma narrativa estetizada. Por exemplo, a associação do estilo da pintura cubista à vanguarda como movimento crítico institucionaliza a priori o argumento e condiciona a percepção estética de todos os quadros pintados nesse estilo.

⁸ A estética enquanto substantivo - como faculdade de sentir e de perceber - não está aqui em causa. Entretanto a estetização como adjectivo conforme H. Foster (1996: 172), tem outro significado: é um fenómeno que permite distanciamento e tolerância em relação a alguns aspectos da realidade, os quais, de outro modo, seriam eticamente incómodos.

A esse respeito, G. Agamben (2009) reflecte que a institucionalização retira o poder simbólico do artista (ou poeta, como metaforicamente prefere chamar) de desafiar (ou "terrorizar") o público, e entrega o poder ao espectador, que passa a ter argumentos para mediar o seu choque cultural com juízos relativos à autenticidade e relevância da produção artística. Estes argumentos, teoricamente fundamentados e institucionalmente legitimados, permitem ao público em geral realizar visitas turísticas ao 'mundo da arte', sem que os limites do seu conforto cultural – os limites da expectativa – sejam perturbados. Assim, o público beneficia do prazer de se identificar com o consagrado e avaliar o experimental:

Isso tornou-se para nós uma experiência de tal modo espontânea e familiar que nem nos ocorre perguntarmo-nos sobre o mecanismo de julgamento estético que, todas as vezes diante de uma obra de arte, nos faz preocuparmo-nos acima de tudo, quase inconscientemente, sobre se é, de facto, arte, e não é arte falsa, não-arte, e que sujeitemos à nossa meditação, como disse Hegel, o conteúdo, os meios da sua manifestação e a adequação de ambos. (Agamben, 2009: 26)

Perante o exposto, revela-se o paradoxo: é o reconhecimento da relevância e do valor antagónico de algumas obras artísticas que leva à sua consagração institucional. Contudo, a consagração dessas obras (e, assim, a sua estetização) faz com que a sua apresentação posterior surja descontextualizada e isenta do sentido antagónico original. Ou seja, obras que foram inicialmente estratégias artísticas ou geraram polémicas institucionais, na sua condição institucionalizada, passam a representar apenas aquele conflito. Elas se tornam o volume do capital institucional – objecto de novas abordagens acríicas.

No texto já referido de F. Jameson (1991: 58), encontro um exemplo que ilustra a outra forma de domesticar o antagonismo artístico: a confusão/associação com o antagonismo social. O texto cita a proposta de M. Heidegger (1971: 19-56) no livro *Poetry, Language, Thought*, ao interpretar o quadro, *Um par de botas* de Vincent van Gogh (1886/1889), sem conferir a veracidade dos factos nele publicados. Explorando o espaço ontológico "à volta" do quadro – a classe social da camponesa dona das botas e sua ligação íntima com o trabalho, a terra e a natureza –, Heidegger procurou atribuir

motivações socialistas a Van Gogh. Esta indução do sentido social numa obra artística é criticada por M. Schapiro (1968) no artigo *The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and van Gogh* e num capítulo do livro *Phenomenologies of Sight and Vision*, de P. Crowther (2013: 47), como uma apropriação despropositada. As botas que Van Gogh pintou eram, na verdade, suas próprias botas, com as quais tinha andado na cidade! Assim, desmorona-se toda a construção ontológica de Heidegger. F. Jameson e P. Crowther argumentam que, embora a escolha do tema para pintura de Van Gogh fuja do universo de temas convencionais para o contexto cultural (burguês) em que viveu e trabalhou, isso não revela, nem indica, que o autor estivesse alinhado ideologicamente com as tendências de mudança social que o mundo já sentia. Em outras palavras, o antagonismo artístico, evidenciado pela escolha de temas culturalmente liminares e pelo uso de técnicas experimentais, não pode ser qualificado como antagonismo social.

O antagonismo social, assim como E. Laclau e C. Mouffe (2001) o entendem, refere-se às oposições resultantes da impossibilidade do consenso colectivo, que estruturam a dinâmica da democracia. O antagonismo artístico, ao contrário da abordagem de C. Mouffe (2013), que receia ser uma força cultural destrutiva, entendo-o sobretudo como a incorporação simbólica da impossibilidade do consenso. Neste ponto, concluir e reforçar a diferenciação entre antagonismo social e antagonismo artístico é possível e necessário. Se o antagonismo social se refere à forma explícita de negociação colectiva da diversidade cultural, dando corpo ao processo democrático, o antagonismo artístico, por sua vez, é uma forma individual de autodefinição e autodiferenciação, baseada nas motivações e experiências pessoais do artista.

A diferença e a relação entre antagonismo artístico e antagonismo social compreendem-se melhor à luz do artigo *Antagonism and Relational Aesthetics*, de C. Bishop (2004)⁹. Este artigo esclarece a relação (ou melhor, a ausência dela) entre o antagonismo

⁹ C. Bishop (2004) recorre às ideias de E. Laclau e C. Mouffe (2001) para destacar o papel central do antagonismo para fazer avançar o processo democrático: uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todos os antagonismos desapareceram, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate – noutras palavras, uma sociedade democrática é aquela em que as oposições são mantidas, não apagadas (C. Bishop, 2004: 79).

artístico e o antagonismo social, reconhecendo, no entanto, que a expressão artística pode encontrar alguma articulação com a crítica social e política, e até com o activismo. C. Bishop (2004) sublinha, porém, que as fronteiras éticas podem facilmente ser ultrapassadas pela interferência das políticas culturais nas instituições do campo cultural. Em função disso, reconhece, por um lado, que os artistas podem desafiar o campo político e influenciar opiniões e gostos, mas, por outro lado, faz notar que um artista não é um político, nem animador cultural, nem assistente social! Mesmo quando os conteúdos artísticos interferem com o campo político, mesmo que contribuam para a educação e sensibilização, este processo é indirecto, sendo causado pelo contraste entre o consenso institucional e a abordagem alternativa. Ou seja, o antagonismo artístico pode inspirar algumas percepções sociais antagónicas por meio da abordagem transgressiva dos limites culturais, o que pode resultar num choque cultural. Entretanto, como argumentei anteriormente, diante do choque cultural no mundo real, as sociedades, a fim de evitar a necessidade de mudanças, desenvolvem mecanismos culturais de mitigação desse efeito. No campo artístico, actuam mecanismos institucionais de mitigação do choque cultural. Estes mecanismos incluem a estetização do antagonismo artístico e a confusão/associação do antagonismo artístico. Estes mecanismos descrevi como a estetização do antagonismo artístico e como a confusão/associação do antagonismo artístico com o antagonismo social. Estes dois pontos são centrais para problematizar os consensos de mainstream da crítica da arte que realizo no capítulo seguinte.

2.6. Conclusões intermédias

O campo cultural, segundo P. Bourdieu, constitui um produto da modernidade e partilha com ela o impulso de autonomização e diferenciação. A teoria cultural pós-moderna, ao proclamar o fim da modernidade, tende também a anunciar o fim do campo cultural e das suas funções críticas enquanto fenómeno histórico. Contudo, tal conclusão assenta numa falsa simetria: sendo coevo da modernidade, o campo cultural não lhe é estruturalmente dependente. As suas dinâmicas internas — disputas, hierarquias e

reconfigurações simbólicas — persistem, adaptando-se e gerando novas sensibilidades e estratégias em resposta às condições emergentes.

Ao mesmo tempo, importa reconhecer que o campo cultural é anterior à hegemonia do regime democrático descrito por E. Laclau e C. Mouffe (2001). Neste contexto, as relações entre artistas, instituições e políticas públicas tornam-se entrelaçadas, sujeitas a processos de instrumentalização e gestão simbólica. A disputa pelo poder no interior do campo cultural afina-se em função do processo contra-hegemónico do projecto democrático, atravessado pelas forças estruturantes da globalização, sem se esgotar nele.

As práticas artísticas revelam-se, assim, antagónicas e resistentes à apropriação institucional e à funcionalização política. A problematização dos seus mecanismos fenomenológicos — como os limites culturais e o choque cultural — evidencia a tensão constante entre a autonomia simbólica da arte e a sua absorção pelos sistemas culturais e económicos dominantes.

A crítica que desenvolvo, em diálogo com *Sobre a Democracia* e com a visão prospectiva de Aldous Huxley (1929), visa desarticular a pseudo-lógica do “fim”, que confunde mutação histórica com esgotamento estrutural. A pós-modernidade não se impõe como a única realidade possível, mas como uma das suas expressões históricas, coexistindo com outras formas de modernidade, com resquícios de tradições pré-modernas ou que não se enquadram plenamente em nenhuma definição. Assim, torna-se necessário reconsiderar o estatuto do campo cultural enquanto fenómeno moderno. Este constitui um produto da modernidade e partilha com ela os impulsos produtivos e epistemológicos. Entretanto, se, como propõe P. Bourdieu, o campo cultural assenta numa estrutura de relações e disputas internas pelo poder simbólico, então a sua existência não depende da continuidade da modernidade, mas da persistência das tensões entre consagração e irreverência.

O campo artístico concentra o seu potencial crítico neste limiar entre consciência e desencanto — ainda não plenamente reconhecido nem absorvido pela ambição historicista da teoria cultural pós-moderna.

Nesta sequência surgem três perguntas fundamentais: Como se concretizam estes sistemas? Como ocorre essa absorção? E o que distingue o antagonismo artístico da sua variante institucionalmente assimilada? A procura das respostas a estas questões abre o horizonte do capítulo seguinte, dedicado ao antagonismo artístico perante os paradigmas mainstream da crítica de arte e à noção política da cultura enquanto capital cultural.

3. Modos de conceber a arte e o património

3.1. Notas de introdução

No capítulo anterior, discuti abordagens positivistas nos estudos humanos, no âmbito institucional e político, e na teoria cultural pós-moderna. Estudei a natureza e a significância do conflito interno do campo cultural, entendido como luta pelo poder simbólico. Problematizei também as tendências de apropriação e instrumentalização política e económica das estratégias artísticas críticas, bem como do próprio conflito institucional, enquanto meio de afirmação das instituições. Nesse sentido, destaquei os impulsos de deslocação dos discursos artísticos para terrenos epistemológicos dotados de maior autonomia criativa.

Desta forma articulada, cheguei à definição dos conceitos principais da tese — antagonismos (social e artístico) — e dos conceitos operativos: limites culturais e choque cultural, entendidos como mecanismos fenomenológicos de actuação dos antagonismos.

Este capítulo dá continuidade ao anterior, sendo dedicado à contextualização teórica e à discussão ampla do antagonismo artístico, bem como ao aprofundamento das questões que se colocam através da problematização das tendências de apropriação, interpretação e instrumentalização — económica e política — do antagonismo artístico, tanto enquanto conjunto de técnicas artísticas como enquanto fenómeno cultural.

Por outras palavras, face à actual aproximação das políticas culturais a objectivos sociais e económicos, desencadeia-se um “processo exógeno de condicionamento da economia dos bens culturais” (L. A. Albuquerque, 2011: 92). Neste capítulo, procuro estudar os mecanismos que permitem tal condicionamento.

Para isso, teço algumas considerações sobre as noções de património, arte contemporânea e criação artística contemporânea, em função de duas perspectivas — uma estética e outra política — que constituem a minha própria leitura do quadro cultural vigente. Trata-se, portanto, de duas possibilidades distintas de olhar o universo artístico.

A perspectiva estética opera no interior epistemológico do campo cultural. Concentra-se na análise e no significado das obras artísticas através da percepção — emocional, visual, ética, etc. — avaliando a sua capacidade antagónica no plano estético. Neste domínio, as categorias da arte chamada “antiga” e da arte chamada “contemporânea” são constantemente postas em comparação e em contradição.

Por sua vez, a perspectiva política actua nos campos social e económico, representando uma versão descontextualizada do significado artístico. Esta tende a dividir o universo das obras também em duas categorias, mas desta vez independentemente do seu conteúdo e forma. Uma é o património, que abarca autores, conceitos e obras consagradas. Outra é a criação artística contemporânea, que representa autores e obras emergentes e recentes — ainda não reconhecidas.

Uma breve retrospectiva, informada pela obra de P. Mattick (2003), demonstra que, até determinado momento da história ocidental, as artes constituíam-se como o seu próprio objecto. Ou seja, os conceitos e o conhecimento artísticos modificavam-se, em grande parte, com base em práticas individuais. Tomada como experiência directa, a questão da técnica era central. O patrocínio e o usufruto da arte e do património eram um privilégio privado (T. Wolfe, 1975:11). Contudo, na época moderna, essas vantagens tornaram-se gradualmente públicas — tanto no sentido do acesso generalizado como no de serem geridas pelos Estados. Daí em diante, a arte e o património revelaram o seu potencial como moeda de troca filosófica, política, social e económica.

No século XX surge uma nova agência do campo cultural — a crítica da arte — que rapidamente se transforma numa instituição em si mesma. Conserva os conceitos e autores já reconhecidos e procura orientar as tendências criativas futuras. Dessa forma, revela semelhanças estruturais com as políticas culturais.

De modo geral, as questões do património, da arte contemporânea e da criação artística contemporânea estão amplamente estudadas e representadas na bibliografia. O que permanece menos explorado é um panorama hermenêutico sobre o cruzamento e/ou o conflito de significados que se geram entre essas categorias quando a perspectiva política e a perspectiva estética coexistem.

Esta lacuna teórica evidencia-se pela confusão frequente — na literatura, na retórica institucional e no senso comum — entre as categorias de arte antiga e património, e entre as categorias de arte contemporânea e criação artística contemporânea. Por isso, considero fundamental a tarefa de distinguir as duas perspectivas — estética e política — e de problematizar os seus eixos na percepção e na interpretação da arte, uma vez que ambas incidem sobre o mesmo objecto. A meu ver, a ausência dessa consciência constitui a base do positivismo que procuro contestar. A análise de cada uma das perspectivas permitirá compreender as condições necessárias à existência e à função do antagonismo artístico.

Para enquadrar a minha interpretação do processo e das consequências de fusão das duas perspectivas — estética e política — começo por traçar uma breve história da crítica da arte e distingo três etapas no processo de institucionalização da crítica da arte contemporânea.

A primeira decorre desde 1930 e é marcada pela afirmação da arte contemporânea como oposição progressista à cultura burguesa do século XIX e ao capitalismo. Defino esta linha como crítica da arte com foco nos estilos. Contudo, ao contrário do que se pode depreender deste paradigma, defendo que o antagonismo artístico é reflexivo e dependente do contexto em que surge, podendo manifestar-se tanto no figurativo como no abstracto, no interactivo como no silencioso. Confronto, portanto, as vicissitudes interpretativas de estilos e técnicas descontextualizadas — como, por exemplo, as críticas que reduzem a arte figurativa a veículo de propaganda ou a kitsch, ou a aceitação de qualquer arte abstracta como necessariamente progressista.

A segunda etapa, a partir de 1960, caracteriza-se pela desmaterialização da obra de arte e pela institucionalização da crítica da arte. Defino-a como crítica da arte com foco na concepção da arte. A terceira etapa inicia-se por volta de 1990 e distingue-se pela globalização e pela politização do discurso sobre os artistas e as suas obras. Nesta última fase, que defino como crítica da arte com foco nos efeitos sociais da arte, o antagonismo artístico é cada vez mais interpretado como antagonismo social, o que desperta preocupação entre os teóricos que reconhecem tais processos e constituem uma linha de reflexão específica: a crítica da crítica da arte.

Autores como T. J. Clark (1973), H. Foster (2004) e C. Bishop (2012) ajudam a problematizar o positivismo histórico que domina a moderna crítica da arte, bem como o positivismo social que permeia a crítica das últimas décadas.

Tendo já estabelecido, no fim do capítulo anterior, as diferenças e os pontos de contacto do antagonismo artístico com o antagonismo social, neste capítulo, recorrendo a alguns exemplos, defendo a importância de distinguir entre o antagonismo artístico e as narrativas institucionalizadas do antagonismo. A ideia que procuro tornar explícita é a de que a actividade artística se realiza, em si mesma, através de condutas antagónicas. Estes manifestam-se por meio de estilos, técnicas ou linguagens criativas específicas, justificadas na sua génese histórica e transgressivas aos antecedentes. Com isto quero dizer que o próprio processo criativo e de inovação inevitavelmente passa pela revisão e pela ultrapassagem das metas e dos conhecimentos anteriormente estabelecidos. Contudo o antagonismo artístico não constitui uma qualidade intrínseca das obras ou dos estilos. Isso porque estas não são igualmente relevantes como expressões críticas em qualquer tempo e lugar, sendo a interpretação do seu significado o produto cultural. A sua percepção e os seus efeitos dependem sempre dos contextos enquadrantes, dos paradigmas vigentes e das interpretações possíveis.

Nesta sequência, analiso a publicação de C. Bishop (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, dedicada às criações artísticas do século XX em vários países. Contudo, tais estratégias artísticas não devem ser estereotipadas como representações antagónicas atemporais. Os antagonismos artísticos podem ser melhor discutidos como efeitos contextuais. Manifestam-se através de tensões estéticas, culturais, institucionais, sociais, políticas ou epistemológicas, que surgem do encontro entre a abordagem artística e a suposta objectividade da realidade — que a arte, intencionalmente ou de forma colateral, tende a desafiar.

Abordando o mesmo problema do ponto de vista fenomenológico, sendo a actividade artística frequentemente percebida como uma manifestação espontânea, ela torna-se inevitavelmente objecto de interpretação institucional. É necessário reconhecer que tal interpretação tem um efeito conformador ou formatador. A análise institucional da arte contemporânea permite transformar o choque cultural que a obra provoca no seu

contexto original em uma narrativa histórica de choque cultural. Nesse formato, o público já não pode experienciar o efeito que transtorna a percepção, mas apenas compreendê-lo de forma intelectual, analítica e didáctica. Por todos os efeitos, a interpretação e consagração transformam a obra artística em um objecto institucional especulativo, o que a priva do seu poder crítico efectivo.

Importa frisar que as obras que passam a integrar colecções já não detêm, efectivamente, potencial antagónico, embora possam ter representado, no passado, um movimento artístico de crítica à instituição. A consagração implica a conversão do seu valor artístico em capital cultural. Ou seja, ideias e expressões artísticas inicialmente antagónicas ao sistema podem, através da sua institucionalização, converter-se em ferramentas das próprias instituições ou das políticas culturais. Deste modo, essas expressões deixam de ser progressistas e passam a actuar como forças reguladoras do campo artístico e cultural. Esse processo — pelo qual uma inovação se torna “tradição” — só pode ser superado por novas abordagens no contínuo da criação artística (C. Bell, 1928).

Consequentemente, é essencial reconhecer que as obras ou projectos artísticos, enquanto expressões antagónicas, são capazes de contribuir para a massa crítica das instituições e das políticas culturais. Elas são úteis para escrutinar os critérios estabelecidos e modificá-los em sentido democratizante. Contudo, ao tornarem-se objectos institucionais através da consagração, contribuem também para a afirmação institucional. Além disso, definem critérios de exclusão e inclusão das novas produções.

3.2. História da arte, crítica da arte e crítica da crítica da arte

A história da humanidade — particularmente a que distingue quatro grandes períodos — é profundamente eurocêntrica, mas até hoje mantém-se dominante em muitos circuitos académicos e culturais. Essa narrativa representa períodos ou épocas segundo uma lógica que se torna questionável quando se ultrapassa esta visão que lhe está subjacente. Compreende-se facilmente que, por exemplo, os indianos não concordem com a versão habitual da “descoberta da Índia” no século XV.

A história das artes visuais é paralela, embora distinta, da história da humanidade, pois centra-se sobretudo nas questões da técnica, das influências e das continuidades entre grupos específicos de pessoas — caracterizados como artistas ou artesãos. No entanto, a sua narrativa se constrói segundo uma linha temporal e geopolítica. Por convenção, tratam-se separadamente as expressões artísticas de vários períodos, civilizações ou países, aplicando com frequência uma aceção evolucionista. Apenas as abordagens mais recentes — de cariz antropológica — tendem produzir versões mais integradas da vida, das artes e das sociedades.

Em acordo com Mitchell Schwarzer (1995), o paradigma ainda dominante — dito “científico” ou “racional” — da história das artes foi delineado no final do século XVIII. Os historiadores alemães Karl Schnaase (1798–1875) e Franz Theodor Kugler (1808–1858) viajaram por diversos países europeus, recolhendo e organizando dados sobre obras de arte e antiguidades, e sugerindo métodos de distinção e organização de estilos. As suas fórmulas, embora preliminares, serviram de fundamento a muitos historiadores da arte que, posteriormente, enriqueceram, pormenorizaram e aperfeiçoaram essa estrutura de análise. Tal como uma árvore genealógica, ela lança ramos por territórios e tempos, mapeando artistas e respectivas criações.

Para todos os efeitos, esta história da arte que as gerações mais antigas conhecem bem do curso escolar, constitui uma construção complexa que assume uma linha de continuidade coerente desde a época romana (ainda incluindo a tradição pré-cristã e cristã), passando pelo gótico, renascimento, classicismo e romantismo. Após esta última etapa temporal, a sucessão formal de estilos artísticos torna-se mais acelerada e laica (emancipada de representações dos episódios bíblicos). Acomodando diversos estilos distintos ao longo de apenas dois séculos — alguns representados por pouco mais de uma dúzia de pintores ou escultores — e incorporando também obras, artistas e estilos de países anteriormente excluídos (T. Wolfe, 1975: 39).

É nesse período de aceleração estilística que se destaca a transição para a arte chamada moderna (e pouco depois para contemporânea). Esta mudança é compreendida de modo muito diferente das anteriores — por exemplo, da passagem da arte gótica à renascentista —, pois é vista não apenas como uma evolução de estilos e ofícios, mas

como uma verdadeira mudança de paradigma da arte. Tal mudança cria uma fronteira invisível entre o novo paradigma da arte e toda a arte anterior, convencionalmente chamada “antiga”.

Quanto à crítica ou interpretação da arte, entendida como uma forma de escrita, trata-se de uma disciplina que se desenvolve em paralelo com a história da arte. Num primeiro momento, surge sob a forma de jornalismo livre; no início do século XX, consolida-se com a progressiva profissionalização da carreira do crítico de arte; e, mais recentemente, cruza-se com a prática curatorial (F. Vougel, 2003).

Segundo T. Wolfe (1975: 10–11), desde finais do século XVIII — com a democratização da actividade artística fora do sistema patronal e dos cânones religiosos — torna-se relevante uma nova forma de comentário sobre a arte, concebida como auxílio à apreciação estética das artes de salão. A partir do século XIX, esses comentários tornam-se cada vez mais política e socialmente conscientes.

L. Alloway (2006: 108–111) sugere que a crítica da arte entra na sua fase moderna, tal como a conhecemos hoje, no final do século XIX, quando os críticos dos salões, em vez de publicarem notas biográficas, começam a oferecer ao público comentários poéticos. As primeiras publicações mais influentes neste sentido são atribuídas ao poeta francês Charles Pierre Baudelaire (1821–1867), cujas ideias e abordagem pioneira — sobretudo em relação aos primeiros pintores modernistas — abriram as portas para futuros discursos e continuam a ser citadas e debatidas por várias gerações de críticos até hoje.

De acordo com C. Bell (1928: 79–81), a ambição da crítica da arte da primeira metade do século XX era emancipar a arte pós-académica do paradigma evolutivo dos estilos. Afirmava, assim, a transição definitiva da arte antiga para a arte contemporânea, sustentando que, desde então, cada artista seguiria uma tendência original e a-histórica, e defendendo que a arte teria entrado numa fase última e global.

Assim, se a história da arte, enquanto disciplina, visa distinguir e categorizar os diversos estilos, tendências e autores segundo uma lógica considerada reconhecível, a crítica da arte procura mediar o relacionamento entre o espectador e a obra. Por outro lado, enquanto a história da arte (e os historiadores) busca identificar e posicionar, em

retrospectiva, artistas, períodos e estilos num mapa temporal e geográfico, a crítica da arte (e os críticos) procura explicar as razões pelas quais os movimentos artísticos ocorrem e tenta prever as suas tendências futuras.

Entretanto, ainda no início do século XX, dentro da própria crítica da arte surgem autores particularmente conscientes e cépticos quanto aos efeitos que ela desencadeia — aquilo a que chamarei a crítica da crítica da arte. C. Bell (1928) foi uma das primeiras vozes nesse sentido.

Reflecte C. Bell (1928) que o culto em torno de diferentes movimentos artísticos ocorre devido à mediação e interpretação dos críticos, que exigem a auto-identificação histórica dos autores — “sou modernista, cubista, impressionista” — ainda antes da criação das suas obras. Argumenta que as opiniões dos críticos começaram a influenciar não apenas os espectadores da arte, mas também os próprios artistas, que passaram a encontrar vantagens em adoptar um desses discursos. Influenciados pelas teorias dos críticos, artistas e públicos desenvolvem a preocupação de coincidir com o *mainstream* da história da arte, mesmo antes de esta ser escrita.

Reforça ainda C. Bell (1928: 2): “para compreender completamente as tendências contemporâneas (da arte) [...] é necessário conhecer algo das teorias estéticas que as agitaram”, o que significa que a figura e a opinião do crítico evoluem para um elemento essencial na orientação e formação dos gostos e da própria história da arte.

Conforme L. Alloway (2006: 108-119), desde o início a crítica da arte contém uma tendência reducionista em vários sentidos. Esse reducionismo visou sempre destacar e defender as correntes dominantes da arte, promovendo artistas ou pequenos grupos que nelas se inserem — ou seja, influenciar o presente e o futuro (idem: 244). A história da arte cria, assim, uma narrativa de inovação constante, identificando influências e continuidades técnicas numa linha estreita e bem definida — uma espécie de clube limitado.

Essa redução do volume da expressão criativa legitimada no quadro do *mainstream* permite manter o carácter elitizado da arte. A esse reducionismo soma-se ainda outro, relativo aos conteúdos e formas de representação, sustentado pelo lançamento de

determinadas modas ou tendências. Resumindo, a proliferação de artistas e de obras que emergem com a democratização das sociedades representava um problema para a crítica da arte, pelo que “a estratégia típica de um crítico de arte hoje é procurar formas de reduzir a quantidade de arte legitimada para que a teia a manipule mais facilmente. As principais soluções são descobrir uma tradição central, grandiosa, principal, ‘verdadeira’, ou enganar a massa da audiência” (L. Alloway, 2006: 118).

T. Wolfe (1975) observa que, nesse período de reorganização das influências da história da arte na esfera artística, ocorre também uma mudança na ideia do que é ser artista:

O artista ambicioso, o artista que queria O Sucesso, tinha agora de fazer um pequeno duplo rastreamento psicológico. Conscientemente, tinha de se dedicar ele mesmo aos valores anti-burgueses de todo o tipo de cenáculos, à boémia, à vida em *Bloomsbury*, à vida na Margem Esquerda, à vida no *Lower Broadway Loft*... Não apenas isso, tinha ele próprio de se dedicar ao peculiar deus do *Avant-Garde*... tudo isso para poder ser notado, ser noticiado, contar dentro da comunidade dos próprios artistas. [...] Ao mesmo tempo, tinha de manter o seu outro olho aberto para ver se alguém no *le monde* o estava observando. Eles já me notaram? Já notaram o novo estilo (em que eu e os meus amigos estamos trabalhando)?... porque o sucesso só era real quando era sucesso no *le monde*. Podia fechar os olhos e tentar acreditar que tudo o que importava era que sabia que o seu trabalho era ótimo... e que outros artistas o respeitavam... e que a História certamente registraria as suas conquistas... mas, no fundo, sabia que estava a mentir a si próprio. Eu quero ser um Nome, caramba! – pelo menos isso, um nome, um nome nos lábios dos curadores do museu, galeristas, colecionadores, mecenas, membros do conselho, membros do comité, recepcionistas culturais e seus assistentes intelectuais[...]. (T. Wolfe, 1975: 13)

Atendendo ao exposto, entendo que a característica — e simultaneamente a falha — principal do *mainstream* da crítica da arte reside na sua natureza positivista. Esta leva os críticos a procurar, destacar e promover obras, conceitos e artistas que se enquadrem nas linhas por eles imaginadas do fluxo da história da arte e que reforcem as suas próprias identidades enquanto autores dessa narrativa, negando ou ignorando as produções que desafiam essa construção idealizada.

Ao longo das décadas, desenvolveram-se várias linhas de crítica da arte. Reconheço que as três linhas que analiso neste capítulo não esgotam a diversidade de tendências existentes. Contudo, destaco estas porque, na minha compreensão, são centrais na

medida em que orientam a crítica e a prática artísticas no actual contexto de globalização. Nestas três linhas, atendo os críticos que constituem o chamado mainstream. As aceções do mainstream condicionam os modos de trabalho dos artistas, os modos de ver dos públicos e configuram as políticas culturais. As noções promovidas no âmbito dessas linhas que entram na história dão origem a determinadas percepções-cliché. Exemplos incluem as ideias de superioridade da arte abstracta sobre a arte figurativa, da necessidade do texto ou da primazia da causa social. Ao se institucionalizar, essas ideias deixam de ser questionadas e acabam por se afirmar através de citações académicas e da circulação no senso comum, instalando critérios implícitos e formando modos de ver.

Não pretendo, porém, sugerir que essas três linhas sejam sucessivas no tempo. O ambiente artístico heterogéneo e dinâmico do século XX permitiu o desenvolvimento simultâneo de diferentes correntes de pensamento. Cada uma dessas linhas de interpretação conheceu um período de maior popularidade, após o qual se tornou banalizada e amplamente criticada.

3.3. Crítica da arte com foco nos estilos artísticos

A primeira linha de crítica da arte a que atendo, centrada nos estilos, orienta-se pelas questões técnicas do *médium* artístico e defende a emancipação da arte contemporânea face à estética representacional do passado. T. Wolfe, no livro *The Painted Word* (1975), demonstra como esse foco nos estilos surgiu na década de 1940, agitou a cena artística norte-americana e se esgotou progressivamente no início da década de 1960. Através da análise de vários artistas e críticos que integram neste paradigma, o autor comenta as decisões que foram sendo tomadas e as soluções criativas e comerciais encontradas para manter viva a sua teoria-base da “purificação” dos géneros da arte e, em particular, da “superfície plana” na pintura. No estabelecimento dessa linha teórica destacam-se, entre outros, os críticos ingleses Clive Bell e Roger Fry, os críticos norte-americanos Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Leo Steinberg, bem como o coleccionador e galerista Solomon Guggenheim.

Entretanto, presto aqui especial atenção aos contributos de C. Greenberg, não só porque no seu tempo C. Greenberg (1909-1994) foi notavelmente influente e convincente. Mas também porque, embora hoje as suas posições pareçam fundamentalistas, as sucessivas gerações de críticos da arte — ainda que reconhecendo as limitações das suas propostas — raramente questionaram presunções centrais, como a da superioridade da arte moderna sobre a antiga ou da técnica abstracta sobre a representacional. As suas lógicas permanecem nos textos de ensino, na história da arte e continuam a orientar a percepção artística. Por essa razão, dedico aqui uma atenção aprofundada à análise das suas ideias.

Bastante influenciado pelo materialismo histórico, C. Greenberg ganhou notoriedade com artigos críticos sobre a arte abstracta, nos Estados Unidos, no final da década de 1930. Conforme T. Wolfe (1975), é provavelmente o pioneiro da discussão sobre a lógica e a relevância da vanguarda, defensor do formalismo e figura central na luta conceptual contra a técnica representacional na pintura. Nos seus ensaios, relaciona a transformação social com a busca de uma nova identidade artística, adequada à classe proletária que, na sua visão, assumiria futuramente o poder. Desenvolvendo ideias próximas das da Escola de Frankfurt, interpreta os movimentos de vanguarda como formas de resistência ao sistema capitalista — contra a reprodução de obras e a cultura de massas —, embora revele uma tendência a promover a hegemonia cultural norte-americana, ao destacar como protagonistas os artistas emigrados para os Estados Unidos da América.

A leitura cronológica das suas publicações (em G. Ferreira et al., 1997) confirma, como observa T. Wolfe (1975: 38-41), a passagem de uma abordagem relativista inicial para um dogmatismo crescente.

É Verdade que os pioneiros da boémia – que era então idêntica à vanguarda – se revelaram logo manifestamente desinteressados da política. Apesar disso, sem a propagação das ideias revolucionários à sua volta, eles jamais teriam podido isolar o seu conceito de "burguês" de modo a definir o que eles próprios *não* eram. Tampouco teriam tido, sem o apoio moral das acções políticas revolucionárias, a coragem de se afirmarem, tão agressivamente como o fizeram, contra os padrões dominantes da sociedade. E isso realmente exigia coragem, pois a migração da vanguarda da sociedade burguesa para a boémia significou também uma migração

dos mercados capitalistas, nos quais artistas e escritores haviam sido lançados pelo declínio do mecenato aristocrático. Ainda assim, é verdade que, tão logo se conseguiu "desprender" da sociedade, o passo seguinte da vanguarda foi o de voltar atrás e repudiar tanto a política revolucionária quanto a burguesa. (Greenberg, 1939, em Ferreira et. al., 1997: 29)

Neste excerto inicial, C. Greenberg, recorrendo à abordagem relativista, reflecte sobre a migração social de classe artística, acentuando a tensão entre criação e as forças políticas, sociais e culturais que a condicionam. Afirma, então, que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era "experimental", mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura em movimento no meio da confusão e contradições ideológicas. Afastando-se completamente do público, o poeta ou artista de vanguarda procurava manter o alto nível de sua arte, restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas. Surgem a "arte pela arte" e a "poesia pura", e o tema ou conteúdo torna-se algo a ser evitado como uma praga (C. Greenberg, 1939, em G. Ferreira et. al., 1997: 30).

Nos ensaios seguintes, como em *A Arte Abstracta* (C. Greenberg, 1944, em G. Ferreira et. al., 1997), a noção de consciência artística individual dá lugar à noção de determinação colectiva do funcionalismo histórico da arte, cujo impulso transitava de artista para artista, como o bastão dos estafetas no atletismo. Com o rigor de um lepidopterologista — especialista em borboletas —, C. Greenberg reviu e organizou pintores e estilos numa “sucessão” histórica, em acordo com a sua percepção do fluxo do *mainstream* da arte, dotando-o de coerência histórica. Para além disso, concluiu que a evolução das técnicas e temas teria esgotado as potencialidades pictóricas:

[...] não sobrou nada da natureza para as artes plásticas explorarem. As técnicas artísticas fundadas nas convenções de representação esgotaram a sua capacidade de revelar novos aspectos da realidade exterior [...]. (idem, 1944, em Ferreira et al., 1997: 65)

O culminar seria a arte abstracta que procurou a destacar.

Desde estas afirmações, a noção estética da contemporaneidade na arte ficou profundamente vinculada aos conceitos de inovação técnica, experimentalismo e rejeição da representação. A crítica institucional da arte parte do princípio de que a viragem da expressão artística — do modo representacional para formas abstractas e simbólicas, ocorrida entre o final do século XIX e o início do século XX — assinalou uma evolução qualitativa e uma emancipação da arte. Assim, a expressão abstracta e experimental passou a ser associada ao pensamento progressista, enquanto a expressão figurativa ou a técnica de pintura realista foi, inversamente, associada ao conservadorismo, à decadência e ao kitsch.

T. J. Clark (1973) foi um dos principais críticos de C. Greenberg. No primeiro capítulo do seu livro *The Absolute Bourgeois. Art and Politics in France 1848–1851*, ao analisar o envolvimento social e político dos artistas entre as revoluções francesas de 1789 e 1848, desenvolve uma reflexão sobre o paradoxo histórico desse período. No contexto dos eventos de 1848, observa que a burguesia, outrora progressista e revolucionária, passou a ser vista como reaccionária e decadente. O mesmo processo afectou a arte: os artistas associados à voz da revolução burguesa — ou assim interpretados — viram as suas obras subitamente classificadas como conservadoras.

A abordagem de T. J. Clark demonstra que, à medida que os contextos mudam, obras que anteriormente pareceram progressistas ou vanguardistas podem tornar-se obsoletas ou mesmo conservadoras. A partir dessa compreensão relativista, e servindo-me da minha experiência como pintora, vejo-me levada a fazer um desvio da linha principal de argumentação para contestar uma das bases conceptuais da arte moderna: a suposta superioridade do modo abstracto sobre o figurativo. Este desvio, porém, é funcional na lógica da tese, pois permite introduzir e exemplificar três ideias centrais para compreender o antagonismo artístico como fenómeno contextual:

1. A percepção do carácter antagónico, progressista, conservador, didáctico ou até propagandista atribuído a uma obra, estilo ou movimento depende da interpretação que lhe é dada no contexto ideológico em que se insere, ainda que a prática artística, enquanto fenómeno histórico, se tenha desenvolvido estruturalmente através de condutas antagónicas;

2. A técnica artística, sendo em si transversal enquanto meio técnico de expressão adoptado pelo artista, pode, através dessas flutuações de percepção, ser interpretada como ideologicamente vinculada, sem que tal vínculo lhe seja intrínseco;
3. Em consequência dessa politização das formas — nos níveis académico, institucional e até no senso comum — as obras novas realizadas em técnicas assim interpretadas tendem a induzir leituras previamente condicionadas, que influenciam a sua recepção crítica e o seu mapeamento no campo artístico.

É essencial relativizar tal hierarquia e compreender que a técnica artística — seja representacional ou abstracta, realista ou metafórica — não define, por si, a identidade política ou a intencionalidade do artista e não deve servir de critério institucional. Defendo, portanto, a necessidade de distinguir entre as questões técnicas e estilísticas (como subjectivamente artísticas) e os significados atribuídos a essas técnicas nos respectivos contextos de interpretação. Assim, reconhecendo a hegemonia conceptual do *mainstream* da crítica de arte, proponho o escrutínio dos seus pressupostos estruturais e, consequentemente, a democratização do campo artístico contemporâneo.

Para ilustrar as possíveis consequências de associar uma forma de expressão pictórica a uma ideologia, cito o caso paradigmático de Ilya Repin (1844–1930). Mesmo quem desconhece a sua história tende a partilhar, ainda que inconscientemente, o preconceito que dela se institucionalizou. I. Repin foi um dos mais notáveis e produtivos pintores realistas russos da sua época: construiu uma carreira brilhante sob a monarquia, sendo simultaneamente um activo opositor do regime e simpatizante das ideias revolucionárias socialistas que circulavam entre os meios intelectuais do final do século XIX.

Contudo, a revolução que ajudou a idealizar teve efeitos inesperados. Longe de concretizar as aspirações democráticas que partilhava com outros artistas e pensadores, resultou num golpe de Estado e na instauração de uma nova ditadura. Na sequência das turbulências sociais, Repin viveu os seus últimos anos no exílio — pobre e esquecido —

, trocando cartas amargas com colegas aristocratas igualmente desiludidos. Em 1936, seis anos após a sua morte, as suas obras foram redescobertas e reinterpretadas pelo regime soviético, que o transformou num símbolo do que viria a ser designado como realismo socialista na pintura.

Segundo a tese de D. Jackson (1991: 296–316), a técnica realista na pintura, escultura, teatro e literatura foi progressivamente institucionalizada pelo regime comunista, em aproveitamento das posturas críticas à monarquia e à religião que muitas das obras realizadas nessas linguagens expressavam. Assim se formulou o célebre *realismo soviético* — uma escola de propaganda fundada sobre obras e técnicas apropriadas sem o consentimento dos seus autores.

A condenação internacional do estilo realista, da técnica figurativa e do próprio I. Repin iniciou-se quando D. Macdonald (1939) e C. Greenberg (C. Greenberg, 1939, em G. Ferreira et. al., 1997: 34-36) publicaram na *Partizan Review* textos que identificavam o pintor e o realismo soviético como aliados de propaganda. Importa, contudo, compreender que essa apropriação inverteu o simbolismo antagónico que essas formas possuíam no seu contexto original.

Atender essa diferença é essencial. Como observa D. Jackson (1991), grande parte dos críticos ocidentais não percebeu a delicadeza da situação: o medo do comunismo soviético impediu-os de distinguir entre o antagonismo artístico e a instrumentalização política das propriedades pictóricas. Pior ainda, a utilização da técnica realista como veículo de propaganda contribuiu para consolidar a ideia errónea de que a forma representacional seria ontologicamente inadequada às abordagens artísticas críticas.

Tendo em conta o exposto, reitero que a interpretação de obras fora do respectivo contexto e a associação automática entre ideologias e estilos artísticos constituem um dos problemas centrais da primeira linha de crítica da arte aqui analisada — sobretudo porque essa tendência transita para interpretações subsequentes, condicionando tanto os critérios estéticos como as leituras futuras das obras. É fundamental reconhecer que a institucionalização das ideias de C. Greenberg conduziu à confusão entre forma e ideologia — isto é, à tomada do estilo como expressão directa de uma posição política.

3.4. Crítica da arte com foco nas concepções de arte

No subcapítulo anterior comecei a descrever a institucionalização da crítica da arte e o ganho do poder simbólico como mediador do campo da arte distinguida como moderna ou contemporânea, situando C. Greendeburg como o seu principal promotor. P. Osborne (1999) identifica uma outra tendência da crítica da arte, que designa como conceptual, mas também intelectual, analítica e filosófica. T. Wolfe (1975) reflecte sobre o processo da sua instalação como o *mainstream* da crítica da arte. Se a linha anterior, com foco nos estilos, se desenvolveu num ambiente inspirado pelas ideias marxistas e socialistas e constituiu uma fase de institucionalização da crítica da arte, esta segunda linha — que abarca a sensibilidade conceptual — surgiu, desde o início, em circuitos mais elitizados e liberais, partindo do estatuto institucional desta disciplina no sentido da afirmação como o regulador do campo cultural. Por meio dessa transformação conceptual, a crítica da arte passa a delimitar a essência da arte no interior de um mundo próprio — o mundo da arte, dotado de um sistema de códigos restrito aos que os conhecem e reconhecem.

Esta vertente da crítica da arte centra-se na definição de arte, deslocando o argumento do plano artístico para o plano filosófico. Sob esta perspectiva, é a teoria que faz a arte; e, para a compreender ou apreciar, é necessário dominar essa teoria. Embora aparentemente próxima da definição de campo cultural restrito de P. Bourdieu (1989), esta concepção de “mundo da arte” reconhece o conflito entre as aceções do passado e do presente na arte; no entanto, desvaloriza a disputa entre as instituições e as visões artísticas inovadoras, apresentando esta relação como a de auxílio mútuo. Conforme esta posição a arte apoia-se na teoria e a teoria desenvolve a arte; as instituições, por além de mediação deste processo, tornam-se também o elo central de legitimação.

Por esta via legitimista, consolida-se um espaço de produção de conhecimento artístico e simbólico exclusivo, que não visa tornar-se acessível ao público em geral. O mundo da arte, assim, é sustentado pelos pares de criadores, apreciadores e críticos teoricamente alinhados e dotados de sensibilidade estética excepcional, que procuram reservar para si o poder sobre o futuro do campo cultural, com base nos conceitos e tendências que

eles próprios estabelecem. Os autores desta linha da crítica da arte defendem, portanto, a necessidade de maior institucionalização.

Considerando a especificidade desta viragem da crítica da arte em sentido de integrar o componente conceptual e interpretativo na arte como obrigatório, esbate-se a diferença entre a crítica da arte e o seu objecto — a produção artística. Enquanto originalmente a crítica operava num plano teórico e analítico, a linha conceptual transpõe esses princípios para o campo da prática. Neste sentido, alguns artistas tornam-se figuras de mediação entre a reflexão crítica e a experimentação estética. Desta forma integrada, a linha conceptual da crítica da arte reconhece Marcel Duchamp como o seu primeiro representante, ainda no início do século XX, com as suas experiências com os *readymades* — objectos utilitários que transformava em arte apenas pela força da ideia. Os princípios conceptuais das suas peças, designadas *readymades* — esculturas e instalações compostas por objectos utilitários, cujo conteúdo artístico lhes é induzido pela retirada da função prática e pelo gesto autoral de atribuição de um novo título (D. Santos, 2007) — figuram como base interpretativa para obras e artistas destacados no âmbito da referida linha conceptual da crítica da arte.

A teoria desta linha de crítica da arte também se inspirou no pensamento de Marcel Broodthaers — poeta, artista plástico e cineasta — que, tal como Duchamp, actuou como mediador entre a criação e a reflexão, encontrando o seu nicho expressivo precisamente na exploração do espaço entre o expositivo e o textual como chave para a transformação de algo — no seu caso, sobretudo objectos encontrados — em obras de arte, ou, como lhes chamou, “coleções”.

Explorando o modo como a teoria se torna parte integrante do próprio acto artístico, Rosalind Krauss (1979; 2000) sustenta que os géneros “puros” da arte rapidamente esgotaram as suas potências expressivas, conduzindo as práticas artísticas a um movimento inverso ao formalismo — uma expansão das possibilidades materiais e conceptuais da arte.

Formada na tradição modernista — tendo estudado durante alguns anos com C. Greenberg — R. Krauss (1979; 1999; 2000) estabelece uma ponte entre esta linha conceptual e a linha anterior, centrada nas técnicas e estilos. Interpretando o surgimento da arte conceptual como resistência à apropriação e vulgarização da arte pelo mercado, evidencia a emancipação da arte dos seus últimos vínculos burgueses — os géneros artísticos. A autora inverte, assim, a noção greenbergiana de “pureza dos géneros”, defendendo a impossibilidade de qualquer distinção baseada no médium artístico.

O surgimento de múltiplos artistas que utilizavam técnicas fora do panteão tradicional dos médios artísticos — a pintura pôde tornar-se ilegível, reduzida a manchas de tinta ou a uma tela em branco; a escultura pôde manifestar-se como um buraco na terra, um monte de pedras ou um objecto reciclado; a música, por sua vez, pôde consistir apenas na gravação do silêncio — desencadeou o problema da definição da arte (R. Krauss, 1979), que R. Krauss propõe resolver através de um diagrama axiomático de definição formal, fundado numa dupla negação: se algo não é paisagem nem é arquitectura, então pode ser, por exemplo, escultura.

B. O'Doherty (1976) e G. Agamben (1999) reconhecem a dificuldade de definição dos critérios de selecção e reconhecimento de novas obras de arte — sejam objectos ou outras manifestações artísticas —, resultante da diluição das fronteiras entre géneros (pintura, escultura, vídeo, performance...). Constatam a perda de relevância dos critérios técnicos de execução que durante séculos garantiram a autenticidade das artes. Sustentam assim que a preocupação das galerias e dos críticos com a crescente possibilidade de reprodução e massificação da arte levou à necessidade premente de preservar o estatuto privilegiado da arte. Os posicionamentos desta segunda linha de crítica da arte, consequentemente se desenvolveram face a um problema pragmático central: distinguir entre arte e não arte (G. Agamben, 1999:9). Em última instância, argumentam, tratava-se de assegurar novos argumentos para a distinção e relevância do estatuto simbólico da arte, que sustentassem o seu valor especulativo e garantindo o funcionamento do mercado específico da arte.

Resumindo, na década de 1960, a análise do significado das obras de arte torna-se cada vez mais teoricamente dependente, sujeita à interpretação e à mediação. A lógica e os critérios de reconhecimento da arte deixam de se orientar pelas questões formais, podendo qualquer objecto utilitário, texto ou gesto ser reconhecido como obra artística. A pergunta, “isto é, ou não, arte?” torna-se, assim, uma das preocupações mais urgentes — quase um Santo Graal da crítica da arte — e é central para o filósofo Arthur Danto (1964, 1981, 1988), cujo principal esforço consistiu na reflexão sobre a legitimidade de algo ser definido como arte.

Em meu entender, Arthur Danto foi o que mais contribuiu para a estabilização da linha conceptual da crítica da arte. Acompanhou com entusiasmo o panorama americano das artes visuais, precisamente quando C. Greenberg se mostrava desapontado com o desenvolvimento da arte abstracta face ao surgimento da Pop Art (T. Wolfe, 1975: 80–85). Pelo contrário, para Danto, a Pop Art representou um sopro de ar fresco.

É possível visualizar uma sequência no desenvolvimento teórico: C. Greenberg denuncia a relevância da representação e aposta na purificação dos géneros; R. Krauss denuncia a relevância dos géneros da arte; e A. Danto, por sua vez, denuncia a própria arte enquanto disciplina independente, apostando no futuro da actividade artística como exercício filosófico, texto, mensagem ou manifesto.

Em 1964, A. Danto publicou o artigo *The Artworld*, que se viria a tornar um dos textos mais influentes para a estética contemporânea, delineando o *mainstream* do seu estudo por várias décadas. O artigo surgiu a propósito da instalação conceptual *Brillo Boxes* de Andy Warhol, apresentada em Nova Iorque, que materializava o dilema central de A. Danto: em que consiste o tal ténue, mas crucial diferenciador de dois objectos visualmente idênticos — um comum e uma instalação artística? Segundo A. Danto, a resposta reside num fundamento filosófico (conceito coerente com as convenções do mundo da arte), validado através do enquadramento e da exposição institucional¹⁰:

¹⁰ Por outro lado, A. Danto (1988) demonstra que uma rede de pesca artesanal pode adquirir o estatuto de obra de arte sem a intencionalidade de um artista, mas graças à intencionalidade curatorial. Explica que, neste caso, a separação do objecto do seu contexto utilitário e a sua colocação numa galeria

A minha sensação à época era [...] que a *Brillo Box* de Warhol, por exemplo, tinha sido feita por alguém que imortalizou a história recente da arte e comandou o corpo da teoria, para benefício daqueles que também conheciam essa história e essas teorias, em contraste com a própria embalagem de supermercado da Brillo, concebida por um designer de embalagens *free-lancer*. (A. Danto, 2003: 24)

M. Perniola (2005) observa que as propostas de A. Danto, para além de oferecerem as ferramentas para o reconhecimento da arte contemporânea, também o orientam. Com um destacamento do crítico, a instalação *Brillo Boxes* obteve rapidamente o estatuto de ícone da arte contemporânea. Até hoje, muito provavelmente, permanece entre as obras mais referidas em publicações sobre arte ou estética. O investimento teórico de A. Danto na obra de Andy Warhol foi tão significativo que o próprio filósofo se convenceu da sua objectividade. Em 2009, ao publicar o livro *Andy Warhol*, A. Danto atribui a Warhol qualidades de vidente conceptual. Segundo ele, o artista teria agido em consonância com uma visão clara sobre o futuro da arte americana — a Pop Art — e, assim, soube exactamente como conquistar galeristas e críticos. Curiosamente, esta interpretação contrasta com o próprio relato de Warhol, que, num volume de entrevistas publicadas (A. Warhol, 1977), admite que suas estratégias criativas e curriculares foram guiadas pelo oportunismo e pelo cinismo.

Concluindo, a influência desta linha de crítica da arte sobre os critérios institucionais e o senso comum é significativa. Actualmente, o conceito e o texto continuam a constituir as principais fontes de legitimação artística, sendo condição quase obrigatória para a inclusão em mostras contemporâneas e fazendo parte dos programas de cursos de arte. A existência de um texto conceptual acerca de uma obra representa, inclusive, uma vantagem imediata na sua apreciação qualitativa, independentemente do tipo de obra. Esta linha conceptual também facilitou a consolidação da arte como disciplina académica, permitindo que a materialidade da obra e suas capacidades técnicas fossem por vezes desvalorizadas em favor do texto que discute a definição de arte.

conferem-lhe um novo estatuto estético. Por essa via, o mundo da arte torna-se uma instituição mediadora, necessária para materializar e compreender a arte contemporânea.

3.5. A crítica da arte com foco na estética relacional

O auge da linha conceptual da crítica da arte, abordada no subcapítulo anterior, ocorreu entre as décadas de 1960 e 1980, seguindo-se uma diminuição de sua influência no discurso institucional, dando lugar à linha focada nos efeitos sociais da arte.

Na obra *Relational Aesthetics* (2002 [1998]), N. Bourriaud afirma o inevitável esgotamento da estética como objectivo e como meio de falar sobre arte, ao mesmo tempo que anuncia uma viragem paradigmática. O objecto principal da fase da arte sobre qual escreve desloca-se de epistemologia (reflexão abstracta) para antropologia e opções participativas (estratégias socialmente situadas). O objecto principal da crítica da arte, consequentemente, deixa de ser a obra artística em si, deslocando-se para a relação que o artista estabelece com o mundo cotidiano a volta. Compõe-se assim um novo modo de percepção – a estética do relacional. O autor demonstra, por um lado, a divergência da arte socialmente situada em relação a tudo o que fora realizado anteriormente e, por outro, enquadra essa produção artística numa sequência imaginada da história da arte. N. Bourriaud (2002) afasta os discursos filosóficos sobre a ontologia e a definição da arte, desvalorizando o “mundo da arte” como categoria limitada e desligada do actual campo de debate artístico. Assim não deixa dúvidas quanto a relevância da nova abordagem, que articula as motivações dos artistas com as questões do mundo real. Vindo a estética do relacional tornar-se o novo *mainstream* da crítica da arte, o referido texto rapidamente se tornou referência para uma geração inteira de críticos.

Revertendo o fenómeno da desmaterialização da obra de arte, cultivado pela linha conceptual anterior, na materialização da experiência, N. Bourriaud abre um novo espaço epistemológico. Em defesa desta abordagem, elege como actuais problemáticas que se cruzam com o espaço, o tempo, a estética, a ética, a sociologia e a economia da participação.

A geração [o autor refere-se aos artistas] dos anos de 1990 assumiu este conjunto de questões, embora tenha sido libertada da questão da definição de arte, tão crucial nas décadas de 1960 e 1970. A questão já não reside no alargar das fronteiras da arte, mas em experimentar as capacidades de resistência das artes

na arena social global. Com base numa e mesma família de actividades, emergem dois conjuntos de problemas radicalmente diferentes: ontem, a ênfase era colocada nas relações dentro do mundo da arte, no seio de uma cultura modernista que atribuía grande importância ao “novo” e apelava à subversão linguística; hoje, a ênfase é colocada nas relações externas como parte de uma cultura eclética onde a obra de arte resiste ao moinho da “Sociedade do Espectáculo”. (N. Bourriaud, 2002: 13)

Dessa forma, o autor toma o relacionamento entre os artistas e o mundo à volta como o objecto principal da crítica da arte. Pouco depois, publica *Postproduction* (2005 [2002]), onde reúne considerações sobre as estratégias utilizadas pelos artistas para concretizar essas abordagens. Confrontado com a pluralidade de linguagens, técnicas e estratégias artísticas, N. Bourriaud procura identificar lógicas comuns em função da mencionada imersão dos artistas na dimensão social. Esta análise redefine, simultaneamente, as principais exigências para o reconhecimento de uma expressão artística: a sua capacidade participativa, o seu potencial de agitação e o seu alcance comunitário (N. Bourriaud, 2002: 27).

O ponto de partida interpretativa de N. Bourriaud em defesa da estética do relacional é que o mundo artístico e o mundo real teriam esgotado a capacidade das “grandes narrativas” ou “grandes utopias”. No mundo artístico este esgotamento é justificado pela tese recorrente na crítica da arte: a evolução de estilos, ofícios e técnicas chegou ao seu limite, sendo o potencial inovador e crítico da arte absorvido pela máquina de mercantilização imediata. Relativamente ao mundo real, N. Bourriaud alinha com a teoria cultural pós-moderna, que identifica a desagregação social, a perda de referências e práticas comunitárias, o consumismo e a virtualização das relações humanas no mundo globalizado como causas da solidão e infelicidade dos indivíduos. Considerando positivismo implícito na teoria cultural do pós-moderno problematizados no capítulo 2, este segundo posicionamento deve ser analisado.

F. Jameson (1991) entende o pós-modernismo como um momento histórico que neutraliza a imaginação utópica e reduz a vida e a arte aos processos mercantis sustentados pela estetização total, impossibilitando a criação de visões alternativas de mundo. Ao articular esta posição com a estética relacional, percebe-se a ligação entre o diagnóstico pessimista de Jameson e a proposta micro-utópica de N. Bourriaud. Importa

notar que F. Jameson, juntamente com outros teóricos do pós-modernismo, entende a relação realidade–utopia como a realidade ser um estado de neutralização crítica, onde a sociedade perde a capacidade de diferenciação e resistência e a utopia como um fenómeno convertido em consumismo consumado. Dai surge a percepção de desintegração de função artística crítica na condição pós-moderna.

N. Bourriaud, compreende esta relação noutro plano: o da realidade como uma sociedade dividida, permeada por conflitos e falsas motivações, portanto incapaz de encontro e comunhão. Neste sentido, embora concordando que a fragmentação do pós-moderno não permita o surgimento de grandes utopias, defende que o artista pode ainda desempenhar um papel cultural significativo por meio da criação de *micro-utopias*: “microespaços de convivência” dentro do tecido do capitalismo tardio (N. Bourriaud, 2002: 16). No enquadramento pós-moderno da estética relacional, assim, o significado imediato das pequenas utopias quotidianas se constrói na sua própria insignificância — em escala reduzida, as experiências de encontro, diálogo e partilha resistem à alienação social global. Assim, enquanto F. Jameson lamenta a impossibilidade de utopias artísticas, N. Bourriaud sustenta que o artista contemporâneo actua como mediador de situações residualmente utópicas.

Ou seja, ao propor que a prática artística funcione como “interstício social” (N. Bourriaud, 2002: 16), entende o papel da arte como agente de promoção da convivência e do diálogo, oferecendo, ainda que de forma utópica, sensações de coesão social.

H. Foster (2004, em Bishop 2006: 194–195) critica este positivismo, observando que “a sociabilidade e a comunidade, mesmo de carácter passageiro e aleatório, são vistas *a priori* como utopias felizes”. De repente, diz H. Foster, “retirando as contradições de um diálogo e o conflito da democracia”, qualquer coisa— um projecto, encontro ou experiência estética parecem interações esteticamente significantes — quando, na verdade, se trata de meros produtos estéticos para consumo: o verdadeiro fim da arte e até da própria crítica da arte.

H. Foster duvida, assim, do optimismo com que N. Bourriaud investe a sua estética relacional e das interpretações deterministas que ela engendra num terreno que deveria ser discursivo:

“Doravante”, declara Bourriaud, ‘o grupo é colocado em oposição às massas, a boa vizinhança à propaganda, à baixa tecnologia à alta tecnologia, e o tátil ao visual. E, acima de tudo, o quotidiano revela-se agora um terreno muito mais fértil do que a cultura pop’. Estas possibilidades da ‘estética relacional’ parecem suficientemente claras, mas também apresentam problemas. Por vezes, a dimensão política é atribuída a este tipo de arte com base numa analogia precária entre uma obra aberta e uma sociedade inclusiva — como se uma forma errática pudesse evocar uma comunidade democrática, ou uma instalação sem hierarquias previsse um mundo igualitário. (H. Foster, 2004, em C. Bishop 2006: 193)

Importa referir que o próprio H. Foster (1996) já havia identificado a respectiva viragem na arte contemporânea. Em *The Artist as Ethnographer* (1996: 199), reconhece que a tendência mais recente difere das produções anteriores por se orientar “horizontalmente”, de um assunto social para outro, em vez de “verticalmente”, entre questões de médium ou formais. Esta viragem “antropológica” — quando o quotidiano e as culturas, ou, por outras palavras, as pessoas, se tornam o médium artístico — H. Foster vê como prenúncio da fusão entre o cultural e o político. Como a consequência desta condição, problematiza a rápida apropriação institucional do discurso artístico para a concretização de agendas políticas e económicas: “e num tempo de privatização isso [apropriação e instrumentalização] é assumido como necessário e até mesmo como natural” (H. Foster, 1996: 197).

No capítulo anterior, já discuti a posição de Claire Bishop (2012), que, em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, estuda as formas de instrumentalização política do campo artístico. Nesta obra, dedicada à dimensão participativa da arte, a autora chega a um consenso com H. Foster (2004 em Bishop 2006) ao reconhecer que o antagonismo artístico é frequentemente traduzido em optimismo político.

Para contextualizar esta proposta, C. Bishop (2012) articula três momentos de agitação na arte contemporânea com agitações sociais: por volta de 1917, 1968 e após 1990.

Estas datas evidenciam a relação entre transformações socioculturais e políticas e a revisão do papel da arte na sociedade (idem: 3), (coincidindo, aliás, com os momentos de maior projecção das linhas *mainstream* da crítica da arte anteriormente identificadas). A este propósito, a autora observa que, se nos dois primeiros períodos as expressões artísticas foram interpretadas como um fenómeno crítico, no terceiro — após 1990 — a institucionalização do discurso sobre a arte social e participativa revela uma crescente conformidade com políticas sociais. Nessa via interpretativa, “a arte entra num reino de gestos úteis, benévolos e, em última análise, modestos, em vez da criação de actos singulares que deixam atrás de si um rasto perturbador” (idem: 174).

Desta forma, C. Bishop expõe a ambiguidade presente no discurso institucional sobre a arte social e participativa: ao conduzir as práticas artísticas para a reflexão sobre dimensões sociais e comunitárias, legitima determinados critérios éticos e hegemoniza políticas culturais. Neste quadro a ideia de participação é facilmente instrumentalizada para efeitos de gestão social. Além disso, a autora assinala que, uma vez que a linha social da crítica da arte permite desconectar a interpretação da arte participativa de critérios estéticos, esta passa a ser julgada com base em critérios éticos (idem: 23). Contudo, adverte que “se os critérios éticos se tornaram a norma para julgar esta arte, então também precisamos questionar que ética está a ser defendida” (idem: 174).

Por outro lado, C. Bishop comenta também a fusão entre produção artística e recepção/apreciação pública na arte participativa. Esta fusão estrutural constitui uma diferença relativamente a artísticas tendências anteriores, reduzindo as oportunidades de estetização institucional da arte, mas, simultaneamente, abrindo caminho à sua instrumentalização política. Isso porque a expectativa institucional da dimensão social ou comunitária dos projectos artísticos remete para uma utilidade concreta que condiciona a sua dimensão poética e crítica.

Ao concluir, articulo as críticas de H. Foster e C. Bishop à estética do relacional com as considerações teóricas da tese. Estas perspectivas permitem compreender que o desenvolvimento da crítica da arte enquanto instituição atingiu um ponto em que a dimensão conflitual do campo cultural se substitui progressivamente pela função mediática. Do ponto de vista fenomenológico, esta transposição do foco do conflito,

originalmente interno (das forças criativas com as forças institucionais), para o debate das problemáticas externas, contribui para a desvalorização do significado institucional do antagonismo artístico. Para compreender e problematizar este processo, no subcapítulo seguinte abordo as suas duas principais esferas interpretativas do património e arte — a estética e a política.

Embora operam em planos distintos: a estética no plano de percepções e a política no plano de legitimação, contacta-se uma fusão entre estas perspectivas. Argumento a frente que tal fusão viabiliza duas formas complementares de anulação do antagonismo artístico: através da descontextualização, estetização e canonização os estilos artísticos, e através da instrumentalização do discurso crítico.

3.6. Perspectiva estética vs perspectiva política sobre as questões do património e arte

Diante de articulação das três linhas do *mainstream* da crítica da arte com as perspectivas dos autores que problematizam estes fundamentos, exposta nos subcapítulos anteriores, penso ter reunido elementos para concretizar o objectivo principal deste capítulo: distinguindo entre a perspectiva estética e a perspectiva política em relação ao património, à arte contemporânea e à criação artística contemporânea. Destaco esta última como dotada de potencialidade crítica ou antagónica face ao institucional. Alinhando esta visão com a ideia anteriormente defendida do carácter contextual do antagonismo artístico, pretendo preparar um terreno teórico estável para, no próximo Capítulo 4, enquadrar a criação artística contemporânea como uma componente crítica necessária à continuidade das políticas culturais democratizantes.

Num enquadramento que proponho designar de perspectiva estética, a arte contemporânea reconhecida e a criação artística contemporânea — entendida, nas palavras de Pierre Bourdieu (1993), como *arte viva*, isto é, produção recente ainda não consagrada — configuram-se como dois polos complementares de oposição formal e ideológica em relação ao património artístico ou à chamada arte antiga.

Esta oposição manifesta-se, por um lado, no plano das formas e dos dispositivos de expressão e de apreciação. Os cânones da representação e da contemplação que sustentaram a tradição clássica e académica, substituem-se por noções de experimentação, ruptura, provocação e autorreflexividade. Assim, a estética moderna e contemporânea propõe afirmar o carácter a-histórico da arte moderna e contemporânea como prática de invenção, contestação e problematização do próprio estatuto da arte.

Por outro lado, ela é igualmente ideológica, uma vez que a arte moderna com a criação artística contemporânea integrante, é interpretada como agência dotada de postura crítica face às instituições de legitimação e conservação — museus, academias, património histórico — que cristalizam valores estéticos herdados e os tornam em norma.

Entretanto, há um problema com esta perspectiva estética sobre a arte moderna e contemporânea: apesar de proclamar o seu carácter a-histórico. A noção do contemporâneo como movimento na arte abarca, paradoxalmente, a sucessão de inúmeros estilos e expressões visuais que, ao longo do século XX, se sucedem em ritmo cada vez mais acelerado. Assim, muitos exemplos daquilo que outrora se designou por arte contemporânea foram criados e apresentados ao público há mais de um século. Obras como o *Telefone-Lagosta* (1936), de Salvador Dalí e Edward James, o *Quadrado Negro* (1915), de Kazimir Malevitch, o *Céu Nocturno* (1939–1941), de Joan Miró, ou a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, que no seu momento de produção se constituíram como gestos de inconformidade e ruptura face à tradição artística e à instituição museal, converteram-se hoje em peças consagradas e icónicas, dotadas de uma aura de intocabilidade e de valor simbólico institucional. O que era vanguarda tornou-se formal; o que era provocação converteu-se em norma.

Neste sentido, a expressão “arte contemporânea” funciona como um estatuto simbólico mais do que como uma categoria histórica efectiva (P. Osborne, 2013): ela designa um antagonismo já neutralizado, um discurso de oposição que se consolidou como consenso. As vanguardas do início e meados do século XX, após o processo de legitimação museológica e académica, foram integradas no cânone e passaram a

compor o próprio corpo de referências que sustentam as práticas curatoriais, os currículos educativos e os critérios de elegibilidade das futuras produções artísticas. O seu antigo potencial crítico dilui-se, assim, na retórica institucional que celebra a “irreverência” da modernidade como parte constitutiva da identidade cultural e patrimonial. As obras antes insurgentes tornam-se património, objectos de especulação e de valorização económica, cuja função simbólica — como capital cultural e identitário — coincide com o seu valor monetário. A história da arte contemporânea converte-se, nesse processo, na história da sua própria institucionalização.

Estrutura-se, então, a outra perspectiva que chamo política, segundo qual as distinções entre arte contemporânea consagrada e património se atenuam até se tornarem, em larga medida, formais. A consagração institucional transforma a arte, concebida como pensamento contemporâneo emergente em património cultural, integrando-a num sistema de valores e funções que já não se distingue substancialmente daquele que rege as obras antigas. Assim, a diferença entre património e arte contemporânea reconhecida é essencialmente estética — produto das mutações formais e das variações de gosto que definem os critérios de selecção e legitimação cultural. Contudo, em ambos os casos, trata-se de bens simbólicos institucionalizados, cuja interpretação e circulação são alinhadas com as estratégias de representação cultural e, sem desvalorizar outros significados e funções, servem às finalidades de afirmação e continuidade institucional. Dessa maneira património e arte contemporânea reconhecida divergem nas narrativas que as enquadram, mas convergem na sua função política: ambas operam como instrumentos de capital simbólico, reforçando as estruturas que as validam e as tornam visíveis.

Contudo, na perspectiva política, a criação artística contemporânea, entendida como produção efectivamente “de agora”, permanece fora da apropriação e legitimação institucional e, por isso mesmo, constitui o espaço potencial da crítica, da experimentação e do dissenso. A distinção entre *arte contemporânea consagrada* e *criação artística contemporânea* é, assim, crucial: a primeira designa um conjunto de obras, autores e estilos já integrados no volume histórico-institucional; a segunda sendo

um processo em curso, cuja validade e valor ainda estão por definir, constitui uma força antagónica ao consenso institucional.

Nesta perspectiva política, o valor artístico deixa de ser um atributo intrínseco e torna-se uma relação política, dependente dos contextos de mediação e de consagração. A vanguarda, por conseguinte, não é uma qualidade estável ou uma essência estética, mas um efeito de recepção e de posição dentro do campo artístico.

Deste modo, a perspectiva política desloca o foco interpretativo do objecto (arte e artistas) para o contexto: mais do que perguntar o que é a arte contemporânea, pergunta-se quem a reconhece como tal, com que critérios, e com que interesses. Nesse sentido, património, arte antiga e arte contemporânea consagrada formam um mesmo continuum institucional, enquanto a criação artística contemporânea — ainda não traduzida em valor — representa o ponto de tensão permanente entre o novo e o já legitimado, entre o antagonismo artístico sua futura assimilação.

Resumindo, se a perspectiva estética diz mais respeito às técnicas e conceitos artísticos, a perspectiva política opera sobretudo com valores, monetários e culturais. Contudo, a linguagem institucional utiliza, sem as distinguir, as noções das duas perspectivas para interpretar e comunicar os bens consagrados, o que dificulta a distinção entre as suas várias categorias. Convém, porém, compreender que essa distinção existe e é fulcral: a diferença fundamental está em que, na perspectiva estética, o antagonismo artístico aos estilos e gostos do passado é transversal. Na perspectiva política, a condição antagónica (cultural e institucional) é contextual. No que diz respeito às obras artísticas contemporâneas, é preciso reconhecer que se apercebem como o pensamento antagónico perante o institucional apenas no contexto e no tempo histórico da sua criação. O posterior reconhecimento e a consagração dessas obras e conceitos retiram-lhes a irreverência institucional e cultural efectiva, transformando-os em parte da tradição. Assim a interpretação institucional dota-os com uma narrativa histórica de vanguarda que, no entanto, já não pode constituir a crítica à instituição. Contudo, a institucionalização dos conceitos, obras e artefactos, e a sua interpretação, são processos necessários do campo cultural que permitem a continuidade, construção cultural e comunicação dos avanços artísticos.

3.7. Conclusões intermédias

O exercício de problematização em torno da fusão entre as duas perspectivas — estética e política — sobre o património, a arte contemporânea e a criação artística contemporânea permite, no final deste Capítulo, culminar a minha reflexão teórica. Afirma-se, assim, que, em termos institucionais, apenas a criação artística contemporânea — no sentido daquela que ainda não foi consagrada — possui condições para produzir estratégias inovadoras capazes de gerar efeitos antagónicos. Esta conclusão é fundamental para, nos capítulos seguintes, desenvolver disposições teóricas consistentes sobre a relevância de as instituições culturais investirem na produção artística. Também permite propor os termos éticos desse apoio, em função da ideia de autonomia do campo cultural.

De toda a argumentação, reitero, por fim, três pontos essenciais:

Primeiro, o carácter antagónico das obras de arte é contextual. Ele se manifesta perante às vicissitudes culturais até então instaladas.

Segundo, apesar de discursos politicamente informados que atribuem às intenções artísticas um objectivo de incorporar ou provocar o antagonismo social, a intenção de provocar este último nem sempre faz parte da obra. Ainda assim, pode ser reconhecida através dela.

Terceiro, reconhecendo o carácter contextual do antagonismo artístico, importa sublinhar que o componente antagónico da obra só é eficaz quando experienciado no seu estado não institucionalizado. Isto é, como contrapeso ao capital cultural consensualizado. É sob essa condição que a experiência da arte é capaz de produzir um verdadeiro choque cultural.

Neste ponto, é preciso esclarecer que, reconhecendo que as obras artísticas possuem diferentes componentes e propriedades estéticas e culturais, nesta parte de argumentação procuro tornar explícitas as questões e dilemas do antagonismo artístico, que podem manifestar-se de forma explícita e intencional através do enquadramento contextual.

Argumento, então, sobre a necessidade de entender o antagonismo artístico no seu contexto, distinguindo-o das narrativas e apropriações institucionais. O que pretendo evidenciar é que, neste momento, as perspectivas estética e política encontram-se interligadas. A fusão entre o valor artístico e os critérios estéticos e o valor monetário e simbólico gera contra-sentidos que afectam empiricamente o campo cultural. Por sua vez, a arte contemporânea envolve-se cada vez mais em causas sociais. Essa conjuntura reforça o poder institucional e abre as portas às políticas culturais para orientar essas estratégias e discursos artísticos. Por vezes, isso facilita a sua instrumentalização, com o intuito de influenciar os efeitos da arte e exercer impacto na esfera social (C. Bishop, 2012).

Neste Capítulo 3, tive como principal objectivo estabelecer a diferenciação entre as noções de património, arte contemporânea reconhecida e criação artística contemporânea, analisadas a partir das perspectivas que designei como estética e política. Para tornar claros os fundamentos da perspectiva estética, descrevi as três linhas que considero dominantes no *mainstream* da crítica e da interpretação artística, cujas ideias-mestras contribuem igualmente para a formação de um conjunto de preconceitos institucionais.

Com recurso a exemplos, procurei demonstrar a importância de distinguir entre o antagonismo artístico e as narrativas de antagonismo institucionalizadas, defendendo a necessidade de uma interpretação contextual. Esta noção contextual do antagonismo é formulada tendo em conta a relação entre património, arte contemporânea reconhecida e criação artística contemporânea na perspectiva política.

Procurei, igualmente, problematizar o facto de estas duas perspectivas se confundirem com frequência. Tal confusão ocorre, por um lado, porque a crítica de arte tende a atribuir um carácter a-histórico à arte contemporânea, promovendo e consolidando essa narrativa com base em argumentos formais; por outro, porque as tendências recentes da arte e da crítica privilegiam preocupações de ordem social, política e comunitária — qualidades que permitem que o optimismo político penetre e oriente a utopia artística.

Articulando esta reflexão com a diferenciação entre antagonismo social e antagonismo artístico, abordada no Capítulo anterior, concluo que o antagonismo artístico, enquanto impulsionador de antagonismos culturais e sociais, só é eficaz quando é experienciado no seu contexto específico e enquanto criação artística contemporânea ainda não consagrada. É nessa condição que a experiência artística pode produzir um verdadeiro choque cultural. Assim, o choque cultural, embora provenha do plano estético, efectua-se no plano cultural, quando uma determinada manifestação, fenómeno ou modo de pensar e de expressar ultrapassa ou afronta os limites culturais de quem os testemunha.

Reitero, por fim, que o antagonismo artístico e a representação institucional são fenómenos de natureza oposta. A motivação artística desenvolve estratégias que se tornam antagónicas quando, de forma deliberada ou simplesmente pelo seu estatuto externo ao sistema, desafiam valores instituídos. Já a sua incorporação nos discursos e nas estruturas institucionais visa precisamente o contrário — a reafirmação da ordem simbólica. Por mais progressistas que sejam, quando convertidas em ideologias estéticas ou éticas dominantes, e/ou transformadas em *mainstream*, as ideias e práticas de vanguarda perdem o seu significado crítico relativamente ao sistema, ainda que conservem valor representativo na linha temporal de sucessão dos estilos.

Esta postura não implica a recusa do valor da arte reconhecida, nem condena as instituições. O que pretendo sublinhar é que a tensão entre obras consagradas e criação artística contemporânea constitui, em si, o equilíbrio — ou melhor, a disputa contínua de poder simbólico — do campo cultural. As obras consagradas funcionam como recursos de afirmação institucional e como base dos critérios de inclusão e exclusão que determinarão a consagração de obras e autores “contemporâneos” futuros. Já o valor e o significado de uma nova criação artística são ainda discursivos, e a sua validação só pode ocorrer mediante a contestação das normas vigentes, abrindo novo espaço conceptual e possibilitando a revisão dos critérios institucionais.

Em função disso, argumentei que uma técnica ou linguagem artística não deve ser automaticamente associada a uma ideologia. A técnica e o estilo são, antes, modos historicamente enquadrados e oportunos de incorporação estética de ideias em transição. O antagonismo artístico é reflexivo e dependente do contexto em que surge,

podendo manifestar-se tanto no figurativo como no abstracto, no provocatório ou no contido, no interactivo ou no estático. Por isso, é fundamental evitar deduções descontextualizadas acerca da forma, do conteúdo ou da qualidade estética de uma obra — como as críticas a priori dirigidas à arte figurativa enquanto veículo de propaganda ou *kitsch*, ou a aceitação automática da arte abstracta como necessariamente progressista.

Como forma de sintetizar o meu posicionamento sobre as questões de antagonismo social, antagonismo artístico e a sua apropriação institucional, proponho reflectir sobre dois casos que empiricamente as incorporas - a instalação *A Model for a Qualitative Society* (1968) (Fig.29), de Palle Nielsen e *Untitled* (1992), de Rirkrit Tiravanija (Fig. 30).

No Outono de 1968, o Moderna Museet de Estocolmo — então uma das instituições de referência do mundo da arte e do pensamento contemporâneos — acolheu o projecto de Palle Nielsen, desenvolvido no âmbito da sua bolsa de doutoramento em arquitectura. No espaço convencional do museu foram instalados baloiços, escadas, redes e outros equipamentos infantis, construídos a partir de materiais reciclados como

Figura 29 – Nielson, Palle (1968) *Model for a Qualitative Society* Fotografia.
Fonte: <http://th3.fr> **Direitos:** © Palle Nielsen. **Reprodução para fins académicos.**



pneus, ripas, cordas e caixas. A instalação incluía ainda uma zona de oficinas, equipada com ferramentas e tintas “de adultos”, que podiam ser livremente exploradas pelas crianças.

O contexto sociopolítico sueco da época ajuda a compreender o alcance desta intervenção. Como observam A. Viana e P. Cunha (2016), no final dos anos de 1970 o modelo económico e social sueco começava a entrar em ruptura, e já se faziam sentir sinais de radicalização política, inflação, desemprego e descontentamento estudantil face à estagnação cultural e às desigualdades persistentes. Apesar da reputação progressista do Moderna Museet, a iniciativa de Palle Nielsen — e a decisão do seu director, Pontus Hultén, de acolhê-la — foram ousadas, pois confrontavam directamente a função e a aura (no sentido atribuído por W. Benjamin) do museu como espaço de autoridade estética. Segundo L. B. Liarsen (2010), Hultén arriscou a sua credibilidade institucional ao transformar um espaço consagrado da arte numa “brincadeira de crianças”, desafiando o elitismo ainda dominante e rompendo com o mainstream crítico vigente (Hammershøj, em Gether et al., 2015: 46).

A proposta de Nielsen, orientada por ideais de inclusão, participação e criatividade comunitária, antecipava práticas que décadas mais tarde seriam celebradas pela estética relacional e pela crítica da arte com foco social. Lúdico, envolvente e motivador, o projecto atraiu não apenas as crianças, mas também os adultos — inclusive o então ministro da educação sueco, registado a saltar com o filho. No entanto, após o encerramento da instalação, o artista afastou-se do meio artístico, dedicando-se à inovação urbana (Nielsen, 2013, em Gether et al., 2015: 60).

Este caso é particularmente elucidativo porque, embora *A Model for a Qualitative Society* tenha produzido um antagonismo social e institucional real no seu tempo, a sua apropriação posterior alterou completamente o seu sentido. Só meio século depois a obra foi revalorizada pela crítica da arte, com destaque para a publicação de Lars Bang Larsen (2010), que conduziu à reencenação da instalação no *ARKEN Museum of Modern Art*, em 2014. Todavia, como observa A. R. Peterson (2014, em Gether et al., 2015: 34), o significado político da obra foi “reduzido a uma escala quotidiana”:

Na sociedade de hoje (...) a criatividade tornou-se uma palavra de ordem omnipresente, com os políticos a aplaudirem as ‘indústrias criativas’, a ‘classe criativa’ e a inovação como geradora de crescimento. A instalação *A Model* também já não funciona como uma intervenção institucionalmente crítica, num museu que há anos desenvolve programas especializados para crianças e possui uma tradição institucionalizada de exposições sensoriais anuais. (idem:2014, em Gether et al., 2015: 34)

Nas palavras do próprio artista (Nielsen, 2013, em Gether et al., 2015: 69), o valor da instalação original residia “no contraste entre a ordem real das coisas e uma ideia utópica”, contraste que se dissolve num contexto em que a realidade se aproxima da utopia proposta. Assim, a reencenação da obra num ambiente já democratizado e culturalmente aberto demonstra o enfraquecimento do seu potencial antagónico. Aquilo que, no final dos anos de 1960, representava uma ruptura institucional, converte-se hoje num gesto pedagógico perfeitamente integrado nas estratégias culturais e educativas do museu contemporâneo.

Este exemplo permite compreender, de forma concreta, a trajectória pela qual o antagonismo artístico é absorvido e transformado em discurso institucional. *A Model for a Qualitative Society* mostra como uma prática inicialmente subversiva pode tornar-se modelo institucional de participação e criatividade — antecipando a problemática que se seguirá: a neutralização do potencial crítico da arte no processo de consagração estética e política.

Essa neutralização, contudo, não se verifica apenas nas obras de vanguarda histórica, mas também em práticas participativas contemporâneas. Essa questão é exemplificada por E. Mallouk (2010) na análise da reapresentação da instalação interactiva *Untitled* (1992), de Rirkrit Tiravanija, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, em 2002. Originalmente apresentada na Galeria 303, em Nova Iorque, a instalação consistia numa cozinha comunitária e numa prova pública de pratos gastronómicos.

A réplica, porém, assumiu um carácter exclusivo, destinada a um grupo restrito de convidados, e a loiça usada foi guardada como artefactos da colecção do museu (Mallouk, 2010). A autora demonstra, assim, que nas produções artísticas de carácter interactivo o contexto sociocultural em que a obra se desenvolve adquire relevância

estética e constitui parte integrante da própria obra. Quando a encenação se desloca para um enquadramento distinto, e os seus vestígios materiais são consagrados como objectos artísticos, a espontaneidade que originalmente sustentava o projecto pode ser anulada, tornando o gesto patético e auto-referencial.

Figura 30 – Tiravanija, Rirkrit (1992/2007). *Untitled (free)*. Direitos da imagem de autor e de Gavin Brown's enterprise. Reprodução para fins académicos.



Através destes exemplos da arte participativa, torna-se evidente que o significado antagónico da obra é um efeito produzido pelas condições e contextos de apresentação, interpretação e recepção. Reforça-se, deste modo, a minha proposta de expansão da ideia de antagonismo enquanto fenómeno contextual, aplicável a todos os tipos de arte. Esta é a questão central para diferenciação entre o antagonismo artístico e a sua representação institucional.

Encerrando este capítulo, torna-se evidente que a diferença entre as perspectivas estética e política da arte não é apenas teórica, mas sobretudo ideológica — e que essa ideologia se manifesta concretamente na forma como as instituições interagem com os artistas e com os públicos. Ao analisar os processos internos do campo cultural,

identifiquei como o antagonismo artístico se constitui simultaneamente como motor de inovação e como objecto de retórica institucional. Esta ambiguidade — entre criação e consagração, entre crítica e legitimação — revela que o potencial transformador da arte depende, em última instância, da maneira como as estruturas culturais concebem o seu papel no espaço de intersecção entre os campos cultural e político. Assim, compreender o antagonismo artístico no presente implica necessariamente compreender as formas de poder, mediação e regulação que o enquadram.

É neste ponto que se torna indispensável deslocar a análise para o campo político. O século XX assistiu à consolidação de políticas culturais inspiradas em paradigmas críticos oriundos do próprio campo artístico — como o da democratização da cultura e, mais recentemente, o da democracia cultural. Contudo, essas políticas, ao traduzirem em programas administrativos ideias que nasceram como forças de contestação, enfrentam um paradoxo estrutural: aquilo que foi concebido como princípio discursivo e emancipador tende a converter-se em mecanismo de regulação, orientação e instrumentalização da produção simbólica.

Por essa razão, no Capítulo seguinte, proponho analisar a diferença entre paradigmas críticos e políticas culturais de ponto de vista de hegemonia e contra-hegemonia. Parto da hipótese de que qualquer processo institucional é, por natureza, hegemónico e que, para se sustentar como verdadeiramente democrático, necessita da presença contínua de antagonismos — sociais e artísticos — capazes de preservar a vitalidade crítica e a renovação simbólica do campo cultural.

4. Paradigma crítico versus políticas culturais e os seus públicos

4.1. Notas de Introdução

Nos capítulos anteriores, mapeei o antagonismo artístico como agente de crítica institucional e como objecto do processo institucional, evidenciando uma dependência estrutural e uma negociação constante entre os campos cultural e político. Este Capítulo contempla 3 objectivos: examinar criticamente a possibilidade de transição entre os paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural, enquadrar o papel do antagonismo artístico nesta transição e problematizar a definição institucional dos públicos. Sendo a política cultural, por definição, a agência externa que visa intervir e regular o campo cultural, este capítulo procura estabelecer uma ponte entre crítica e política, distinguindo essas dimensões e enquadrando o antagonismo como uma força reguladora. Isso permite aprofundar a compreensão dos públicos como actores activos no processo de legitimação e transformação das instituições.

A minha proposta é destacar a utilidade institucional do antagonismo artístico no contexto da pretendida transição das políticas culturais do paradigma da democratização da cultura para o paradigma da democracia cultural. A problematização desta transição obriga a levantar algumas questões cujo aprofundamento permite enquadrar o papel do artista como elemento crítico necessário à execução equilibrada das políticas culturais. Sendo os públicos o objecto das políticas e das instituições culturais, neste Capítulo 4 abordo também algumas questões teóricas relativas à definição institucional dos públicos.

Desde os anos 1980, na Europa e em Portugal, tem-se intensificado o debate sobre a transição das políticas de democratização da cultura para práticas mais participativas. Entretanto, a maioria das fontes dirige críticas às políticas da democratização da cultura e destaca as vantagens do modelo teórico sucessor, o da democracia cultural. Isso demonstra que, tanto na literatura especializada como no senso comum, a diferença entre os dois paradigmas — enquanto modelo teórico e enquanto política cultural —

não está suficientemente esclarecida. Em primeiro lugar, portanto, demonstro a importância de distingui-los.

A natureza ideológica de um modelo teórico pode ser progressista e crítica das convenções existentes; contudo, uma vez adoptado como política cultural, tende a fechar-se pela institucionalização de um sistema de convenções, estratégias e regras. Daí torna-se evidente que, mais relevante do que comparar os princípios de cada paradigma, é compreender de que modo um paradigma outrora inovador deu origem a políticas públicas conservadoras e porque motivo deixou de acompanhar a evolução da sociedade que o gerou.

Na discussão dessa transição, J. Teixeira Lopes (2000, 2009), de forma aprofundada, e os proponentes da *Carta do Porto Santo* (2021), de modo mais sintético, defendem a democracia cultural como um modelo teoricamente progressista que promove a cidadania, a participação e a valorização comunitária, mas reconhecem a sua vulnerabilidade enquanto política cultural. Segundo J. Teixeira Lopes (2009), a democracia cultural, enquanto política cultural dominante, enfrenta vários desafios.

Para além disso, considero preocupante o ponto de partida positivista frequentemente assumido: a ideia de que a democratização da cultura foi uma política cultural bem aplicada, mas desactualizada. Importa corrigir esta visão simplificada, reconhecendo que a democratização da cultura não foi implementada de modo igual nem com igual intensidade em todos os contextos. O que frequentemente ocorre é a importação da retórica política entre países europeus e, de modo semelhante, entre contextos urbanos centrais e periféricos (A. Santos Silva 2007: 14), sem a devida consideração das especificidades locais. Por isso, defendo que a avaliação da relevância e eficácia das estratégias culturais deve ser sempre contextual.

Para sustentar essa posição, proponho, neste capítulo, um exercício de clarificação conceptual, distinguindo paradigma crítico de política cultural. Antes disso, contudo, é necessário caracterizar e problematizar cada um dos paradigmas na sua dimensão histórica e teórica.

Adoptando um ponto de vista relativista, os dois paradigmas — o da democratização da cultura e o da democracia cultural — podem ser estudados à luz da anteriormente referida teoria de E. Strachman (2002) sobre o mecanismo institucional e a sua tendência para a estabilidade excessiva. Procuro, portanto, evidenciar que qualquer paradigma, quando transformado em política cultural, perde com o tempo o seu teor progressista, tornando-se necessária a criação de novos paradigmas que compensem esse efeito de estabilização. Sem dúvida, é esta a posição que subscrevo na presente tese: sem uma componente crítica, as instituições tornam-se obsoletas e isso, ao nível da prática institucional, traduz-se inevitavelmente em inércia. Assim, enquanto paradigma crítico, a democracia cultural é apelativa por comportar opções abertas e uma reflexão crítica; contudo, uma vez transformada em política cultural, corre o risco de perder o seu carácter progressista, sem ganhar consistência ideológica nem estrutura institucional adequada.

Compreendendo a questão desta forma, argumento que a substituição de um paradigma por outro, enquanto política cultural pública, não altera a essência hegemónica das instituições e das políticas públicas. Sendo que umas e outras só permanecem democraticamente sustentáveis quando aceitam e integram a diversidade e a crítica, a atenção dos académicos e dos decisores políticos deve centrar-se em como evitar a institucionalização excessiva — e, conseqüentemente, a estagnação — de qualquer política cultural pública.

Neste sentido, a eleição da democracia cultural como política cultural deve ser acompanhada pelo que C. Mouffe (2013: 99-103) descreve como funcionamento institucional agonista — a inclusão propositada de opiniões, manifestações, agentes ou projectos capazes de introduzir uma componente crítica/antagónica no processo institucional. Ou seja, uma vez estabelecida como política, a democracia cultural precisa de convocar novas críticas e novos antagonismos.

Quanto aos públicos, recorro aos estudos de J. Teixeira Lopes (2009), que, a propósito da desejada transição paradigmática, observa que, por norma, todos os externos à instituição são automaticamente considerados públicos, sem serem devidamente especificados, conhecidos ou distinguidos. Concordando com esta problematização,

análise como os públicos são imaginados no âmbito de cada paradigma. Para contrariar as vicissitudes que identifiquei, e em consonância com a afirmação de Andreia Fraser (2005: 280-283) de que o “público” da arte não é um conjunto passivo de espectadores, mas uma construção social e discursiva produzida pelas próprias instituições artísticas (museus, revistas, escolas, colecionadores, etc.), proponho reflectir sobre os públicos enquanto papel social.

4.2. Problematização de políticas culturais

Dando continuidade ao dito na introdução, e tendo em vista os objectivos definidos para este capítulo, proponho agora uma problematização em torno de duas questões estruturantes que orientam a análise teórica e conceptual subsequente.

Analisando diversos textos, incluindo estudos institucionais e artigos críticos sobre o tema da democratização da cultura e da democracia cultural, detecto dois problemas centrais.

O primeiro consiste na diferenciação insuficientemente desenvolvida e reconhecida entre os paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural, quer enquanto modelos críticos — isto é, modelos abstractos e idealizados de intervenção cultural —, quer enquanto políticas culturais institucionalizadas. Esta insuficiência é evidente na ausência de consenso quanto às origens e aos contextos em que tais noções terão surgido.

Samuel P. Huntington (1991) aborda o fenómeno da democratização da cultura num enquadramento de tendência de democratização mais ampla, que abrange diversos aspectos da sociedade — formas de governação, economia, família e religião —, situando o início desse processo nas necessidades sentidas pelas sociedades ocidentais desde o século XIX. Eduardo B. Henriques (2002) entende que a democratização da cultura resulta de uma crescente intervenção do Estado nas matérias culturais, localizando o seu início em diferentes períodos da Europa Ocidental, desde o século XVII.

Adriano Moreira (1988: 51) interpreta a democratização das instituições culturais como resultado de uma acção de “contracultura”, conceito que introduz e problematiza ao

afirmar que “o fenómeno de mudança implica que a contracultura, entendida como projecto de substituição, pacífica ou violenta conforme as circunstâncias, métodos e agentes, pode transformar-se ela em cultura dominante”. Nesse sentido, o autor advoga que “a cultura não é uma herança, é um sistema de justificação da ordem existente” (idem, 55).

Maioria dos autores situam o início da democratização da cultura na sua institucionalização, ocorrida a partir da década de 1960 em França e noutros países da Europa do Norte.

Já quanto às bases da democracia cultural, as posições são ainda menos consensuais: referem-se como possíveis origens o início do século XX, na América do Norte, associadas às ideias de multiculturalismo (embora reconhecendo as limitações da sua realização) por E. Yves, (1997: 169); situam-se na década de 1960 como desenvolvimento integral da génese histórica da democratização das sociedades ocidentais (R. Williams, 1961); abordam-se como uma necessidade de mudança qualitativa a partir dos acontecimentos revolucionários do Maio de 1968 (G. Mauger, 1994); mencionam-se ainda com as novas tendências museais da década de 1970-1980, em França, e, depois da Mesa redonda de Santiago, noutros contextos europeus (M. Antunes, 2015).

O segundo problema prende-se com a necessidade de considerar os públicos como elemento central de qualquer política cultural, independentemente do paradigma adoptado.

Mas o que são os públicos? A noção revela-se controversa. O substantivo *público* ocupa um lugar central tanto nos modelos idealizados de intervenção cultural como no discurso das políticas culturais; contudo, é frequentemente utilizado de forma vaga, no singular, e sem a devida clarificação conceptual.

Recorrendo a autores como João Teixeira Lopes (2009), percebe-se uma ampla margem especulativa na utilização do termo. Por um lado, naquilo a que chamo retórica institucional, os públicos são compreendidos como um grupo abrangente e dado como garantido. Por outro, as críticas a essa concepção tendem a apresentá-los como um

conjunto de receptores passivos, de pouca sensibilidade, facilmente manipuláveis e orientados para o consumo excessivo e indiferenciado.

O projecto de transição para práticas mais próximas da democracia cultural reconhece a necessidade de rever este conceito, procurando aproximar os públicos das instituições e valorizar a sua participação, criatividade e mobilidade social, sem, contudo, perder as referências e critérios da cultura erudita.

Como estratégia geral para evitar simplificações e homogeneizações, as novas propostas partem da compreensão de que os paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural podem ser complementares. Contudo, permanece em aberto o modo como se poderá estruturar, de forma eficaz, a relação entre instituições e agentes sociais — tanto no interior das próprias instituições como entre estas e os seus interlocutores externos. No âmbito da democratização da cultura, esses agentes tendem a ser fixos; já na democracia cultural, são concebidos como mais flexíveis e dinâmicos. Não obstante, ainda não foram formuladas estratégias concretas sobre como esses novos relacionamentos poderão ser aplicados com sucesso ao nível institucional.

Para o aprofundamento do tópico relativo aos públicos, inicio com um levantamento de como estes são imaginados no contexto das políticas de democratização da cultura e das políticas de democracia cultural. Através da análise das críticas dirigidas ao optimismo institucional em relação aos públicos, identifico várias fragilidades.

Em seguida, recorro à análise fenomenológica dos agentes sociais, por entender que ela oferece uma forma mais flexível e não dogmática de interpretar as motivações e interacções humanas, sem impor grelhas ideológicas. Essa abordagem permite especificar com maior precisão dois conceitos centrais da retórica sobre a democracia cultural: criatividade e participação.

Argumento que estes dois conceitos, apesar da sua ampla utilização, assentam numa definição excessivamente genérica, o que comporta o risco de a sua compreensão se confundir com uma visão economicista da cultura e da democracia. Defendo, portanto, que os conceitos-chave de criatividade e participação dos públicos, no âmbito da

democracia cultural, devem ser entendidos sobretudo como características resultantes da sua capacitação social.

Em síntese, esta problematização serve de enquadramento teórico à reflexão subsequente sobre a tradução institucional dos dois paradigmas em políticas culturais, bem como à reflexão sobre os públicos enquanto agentes sociais activos nas políticas culturais.

4.3. Democratização da cultura: do paradigma crítico à sua institucionalização como política cultural

A democratização da cultura, enquanto modelo idealizado, tem as suas raízes nos ideais iluministas e republicanos, que afirmavam o conhecimento e a cultura como bens universais e instrumentos de emancipação humana. O Iluminismo via na difusão do saber e da arte um caminho para o progresso social e moral, defendendo que o acesso à cultura deveria ser um direito de todos os cidadãos e não um privilégio das elites (G. Outram, 2019). A tradição republicana francesa do século XIX reforçou esses princípios ao associar a educação pública e a cultura à formação do cidadão e à coesão nacional, consolidando o papel do Estado como promotor do bem comum (P. Bourdieu, 2014 [1989-1992]).

Esses princípios encontraram expressão prática, no século XIX, no fortalecimento do papel dos museus como espaços públicos de instrução e partilha cultural. Nos países onde a tendência de democratização também se fez sentir, a generalidade das pessoas foi considerada como potencial beneficiária da apreciação dos bens culturais. Ainda antes disso, estabeleceu-se o papel importante dos museus como conservadores e promotores do património artístico e científico, através da sua abertura ao público. Por exemplo, J. Cuno (2004) sugere que, em Inglaterra, a democratização da cultura — ainda sem ter esse nome — terá sido um projecto iniciado em 1824, quando a *National Gallery* abriu as suas portas a todos, de forma gratuita. O autor realça também a importância da ideia de acesso universal à cultura erudita durante as missões de salvaguarda de

obras de arte empreendidas pelos museus em diversos países durante a II Guerra Mundial.

Para o mesmo período, J. M. Ramos (2005) descreve o estabelecimento de diversos museus em Portugal, promovidos por sociedades eruditas, sociedades industriais ou mecenas, bem como o reconhecimento do seu papel educativo. Nesse contexto, compreende-se que a ideia de democratização da cultura surgia como uma iniciativa profundamente progressista, traduzindo a vontade de garantir a todos — incluindo as classes mais desfavorecidas — a escolarização e o acesso à “cultura erudita” e ao património, que anteriormente constituíam privilégio de nobres e abastados.

O século XX viu esses ideais reforçados e institucionalizados nas políticas culturais do pós-guerra. O culminar do paradigma da democratização da cultura enquanto política cultural ocorreu em França, entre 1959 e 1961, sob a tutela ideológica de André Malraux, que ambicionava um “projecto civilizador francês” (J. Teixeira Lopes, 2009: 2). Assim, embora o paradigma da democratização da cultura já tivesse conhecido um desenvolvimento nos circuitos intelectuais e reformistas, a sua consagração enquanto política cultural estatal constituiu um fenómeno recente e específico, assentando no incentivo à produção e à fruição pública da “cultura erudita” — reconhecida de acordo com os valores modernos das artes, da arquitectura e do teatro — e imbuído ainda da ideia de “Nação”, promotora da “homogeneidade francesa e da refundação das suas classes dominantes em torno do projecto civilizacional” (J. Teixeira Lopes, 2009: 3).

Contudo, enquanto política cultural, a democratização da cultura revelou rapidamente as suas limitações. J. Teixeira Lopes (2012) expõe uma extensa lista de críticas que podem ser dirigidas a esta política. Antes de tudo, a instituição promotora tendencialmente reserva para si o direito de definição e legitimação da cultura. Embora se proponha garantir a igualdade de acesso, este modelo acaba por traduzir-se, sobretudo, na difusão dos hábitos e gostos culturais das elites. No discurso museal, essas políticas perpetuam o desnível entre uma “alta cultura” e as “culturas populares” ou tradicionais, recolhidas e apresentadas como curiosidades etnográficas — ou seja, avaliadas como menos sofisticadas, menos valiosas e mais brutas do que a herança e o património da aristocracia e a tradição das belas-artes europeias.

Os modos de difusão cultural encontram-se comprometidos por hábitos culturais consumistas do presente. Na museografia, recorrem-se frequentemente a narrativas que reproduzem a lógica da teoria da evolução — seja das espécies, da humanidade ou das artes. Importa considerar que, enquanto política cultural, o projecto de democratização da cultura implica uma dupla hierarquia: por um lado, adopta-se a presunção de que a instituição promotora possui a capacidade objectiva de avaliar, o que lhe confere poder de inclusão e exclusão; por outro, estabelece-se uma hierarquização paternalista de papéis entre a instituição e os agentes externos a ela.

Após o caso francês, num curto espaço de tempo, outros países europeus adoptaram políticas semelhantes. Embora, do ponto de vista político, as medidas implementadas tenham sido democratizantes, as mudanças socioculturais e epistemológicas ocorridas a partir da década de 1980 — em resultado da globalização, das migrações, do construtivismo e dos estudos pós-coloniais — levaram a que a visão hierarquizada das artes e das culturas, bem como as suas formas de divulgação, passassem a ser entendidas como limitadas.

A forma centralizada de transmissão destas manifestações e conhecimentos — frequentemente descrita por vários autores como uma relação “de cima para baixo” — deixou de corresponder ao rumo idealizado. Assim, sugeriu-se que as políticas culturais orientadas pelo princípio da democratização do acesso não possuíam as ferramentas necessárias para alcançar a pretendida universalidade de um público expandido, cada vez mais heterogéneo e dinâmico. Tornou-se, portanto, necessária uma nova abordagem institucional capaz de assegurar o acesso efectivo de um maior número de pessoas à produção e à fruição cultural.

Em resumo, o projecto da democratização da cultura foi progressista, humanista e relevante num determinado período da história europeia recente, promovendo o acesso de um grande número de pessoas aos bens artísticos e patrimoniais. Contudo, à medida que coincidiram com os movimentos sociais e com a adopção da acepção antropológica de cultura, as políticas culturais baseadas na democratização da cultura deixaram de parecer progressistas. Perante a percepção das limitações foi reconhecida a necessidade de uma maior abertura social e de uma reformulação conceptual das suas

instituições-chave, nomeadamente dos museus. O desenvolvimento de novas consciências sociais evidencia as limitações ideológicas da abordagem anterior e aponta para o que parece constituir uma nova perspectiva progressista: o paradigma da democracia cultural, tema que será desenvolvido no subcapítulo seguinte.

4.4. Democracia cultural como paradigma crítico e como política cultural

No âmbito da chamada “viragem cultural”, discutem-se as formas de organização e de interacção entre pessoas e instituições, uma vez que as identidades e as memórias são reconhecidas como múltiplas e a sua hierarquização demonstra-se como irrelevante (A. Duarte, 2014). O resultado desejado dessa viragem é o surgimento de novos modelos institucionais, com estruturas e abordagens sociais mais inclusivas.

Em função dessas novas percepções do cultural e do social, a democracia cultural propõe um modelo mais participativo e horizontal, no qual todas as expressões culturais — eruditas, populares ou locais — possuem o mesmo valor e o mesmo direito de existir e se desenvolver. Diferentemente da democratização da cultura, este conceito enfatiza o direito das comunidades de criarem, expressarem e gerirem as suas próprias formas culturais, reconhecendo a diversidade como pilar da cidadania cultural (UNESCO, 2005; N.G. Canclini, (2015 [1990])). Assim, a democracia cultural procura não apenas garantir o acesso, mas também promover a participação activa na produção e na tomada de decisões culturais.

Neste sentido, a democracia cultural, enquanto paradigma crítico, orienta-se no sentido da diversidade através do escrutínio das múltiplas matérias culturais inerentes às políticas de democratização da cultura — nomeadamente a legitimidade de regular o campo cultural, os critérios do seu reconhecimento, a concepção elitista de cultura e as questões de inclusão e exclusão cultural. Como a entendo, este paradigma apresenta duas linhas de intervenção democratizante: uma manifesta-se na (re)definição da noção de cultura; a outra, no reformismo institucional.

Resumindo, o novo paradigma surge ajustado aos novos tempos sociais, nos quais, idealmente, em vez de se imporem valores culturais predefinidos, se valorizam — em

consonância com o conceito antropológico de cultura — a diversidade e a multiplicidade de valores, culturas e patrimónios. A diversidade passa, ela própria, a ser concebida como algo intrinsecamente valioso — o oposto dos valores universais apregoados ou ambicionados pelo Iluminismo.

Ao mesmo tempo, este novo projecto propõe uma reflexão sobre a possibilidade de participação mais activa de artistas e cidadãos na construção e divulgação das suas identidades e memórias, em vez da imposição dos valores de peritos e entidades privilegiadas.

Estas premissas teóricas traduziram-se, a partir dos anos de 1960, em experiências concretas que procuraram materializar os princípios da democracia cultural.

Os primeiros passos em direcção à democracia cultural manifestaram-se em múltiplas frentes — intelectual, artística e institucional — especialmente a partir das décadas de 1960 e 1970. C. Bishop (2012), A. Duarte (2013) e J. Teixeira Lopes (2012) localizam nesse período diversos movimentos artísticos, estudantis e activistas descontentes com as políticas culturais e museológicas então vigentes. O modelo tradicional de exposição museológica, enquadrado no paradigma da democratização da cultura e visto como “testemunho de uma realidade imaginada” (J. Primo, 2016: 9), é questionado por artistas e curadores que o confrontam por meio de rupturas conceptuais, novas linguagens artísticas e abordagens discursivas na interpretação e comunicação dos conteúdos museais (K. Carroll, 2011; B. Brulon, 2014).

Em simultâneo, nos Estados Unidos e em Inglaterra, desenvolve-se a ideia que reivindica o dever do museu de reajustar-se aos públicos e à contemporaneidade. Este posicionamento questiona sobretudo o sistema vigente de gestão e comunicação museal, os critérios de selecção das obras e as narrativas criadas com e sobre as mesmas.

Nesta perspectiva, em França, nos anos de 1970, intelectuais adeptos do pensamento social progressista, entre os quais se destacam Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, teorizam — e mais tarde discutem em encontros internacionais — novas funções para o museu: este deveria ser mais abrangente, inclusivo e orientado pelo ideal da

democracia cultural. O museu passa, assim, a ser entendido como necessitando de actualização e de redefinição das suas finalidades, assumindo obrigações para com as comunidades envolventes, acolhendo actividades complementares como concertos e palestras e criando serviços educativos.

Nos países da América Latina, o projecto dos ecomuseus, conforme B. Brulon (2014: 30), “nasce no momento em que um novo discurso sobre a ideia antropológica de cultura é formulado, e [...] novas expressões de museus rompem com o modelo clássico importado pelo sistema colonial”.

Sendo os anteriores exemplos experimentais¹¹ — i.e., opostos e críticos às políticas culturais e institucionais em curso —, os primeiros casos de integração deste modelo teórico em políticas culturais são observados nos Estados Unidos. Ali, o crescimento e a transformação urbana pós-industrial tornam efectiva e necessária uma orientação cultural voltada para as novas classes sociais emergentes. Essa integração concretiza-se na criação de museus comunitários ou de vizinhança, que funcionam em proximidade com as populações locais, acolhem identidades em transição e servem de palcos para a elaboração e expressão de novas âncoras comunitárias (D. Cuhe, 1999: 100).

Contudo, a tentativa de converter este paradigma em política cultural levanta questões éticas, culturais e sociais, revelando contradições e limitações estruturais que importa problematizar.

A viragem para o modelo da democracia cultural e a concentração do discurso político em torno da transição coincidem com uma etapa de uniformização das políticas culturais e de pragmatização dos objectivos estratégicos (V. Dubois, 2008). Esta transformação discursiva, embora inspirada por ideais de inclusão, ocorreu num contexto político de crescente racionalização e mercantilização das políticas culturais. Assim, enquanto política cultural — e em consonância com D. Beech (2015) —, parece-me que a democracia cultural corre o risco de representar uma inversão de natureza em

¹¹ Se, em retrospectiva, e no que diz respeito à democratização da cultura, é possível estabelecer a distinção entre modelo crítico e política cultural, quanto à democracia cultural, a questão é mais complexa.

relação aos objectivos originais da democratização da cultura, aproximando-se de uma lógica neoliberal.

Embora o modelo hierárquico institucional existente procure compensar-se com uma maior abertura à diversidade social — da qual se espera um aumento da participação, da criatividade e da capacidade crítica —, deve-se manter o alerta de que essa abertura pode facilmente cruzar-se com uma visão economicista da cultura. Além disso, a flexibilização proposta tende a incidir sobretudo sobre os agentes externos às instituições: públicos, artistas, promotores culturais e outros.

Como nota J. Teixeira Lopes (2009: 5), a diferença central entre as políticas de democracia cultural e as de democratização da cultura começa pela valorização da animação sociocultural, que “se assume como processo político”, abrindo desde logo espaço para o populismo, o voluntarismo e a instrumentalização da cultura, o que pode conduzir à perda das noções de profissionalismo e qualidade.

Compreende-se, assim, que a democracia cultural, enquanto política cultural, seja de difícil efectivação ao nível institucional, porque, pela sua própria natureza — e pela natureza das pessoas que as representam —, as instituições tendem a resistir a processos que aumentem a sua instabilidade ou multipliquem as forças que nelas actuam. Isso significa que, mesmo que o processo de diversificação das forças institucionais seja inevitável, as suas estruturas fundamentais podem manter-se, alterando-se apenas na aparência.

Assim, embora assumindo o princípio da diversidade cultural, é plausível que as instituições continuem a reproduzir práticas hierárquicas de divulgação cultural “de cima para baixo”, reservando o poder de validação das novas propostas — e a sua inclusão ou exclusão — à autoridade institucional, mudando apenas os critérios conforme a agenda política em vigor.

Contudo, perante as intenções de transição de políticas culturais para o paradigma de gestão conforme a democracia cultural, surge a dúvida se uma democracia cultural imposta “de cima para baixo” não só carece de sentido, como abre espaço para a instrumentalização ideológica e económica. Dessa forma, a democracia cultural,

enquanto política cultural institucional, arrisca resultar numa mera reversão formal das políticas anteriores — anulando as referências eruditas promovidas pela democratização da cultura, sem, contudo, promover a capacidade crítica e a diversidade criativa.

4.5. Paradigma crítico versus políticas culturais

Um breve estudo dos paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural, enquanto modelos críticos e enquanto políticas culturais, permite avançar para a problematização da eventual confusão entre essas duas dimensões.

Conforme V. Dubois (2008), a diferença principal entre um modelo crítico e uma política cultural assenta no facto de o primeiro reflectir criticamente sobre os modos de produção e troca simbólicas, enquanto a segunda procura racionalizar, uniformizar e regularizar esses modos de produção e troca. Ou seja, as políticas culturais representam um conjunto de normas, regulamentos, objectivos e estratégias adoptados pelos Estados e/ou grupos e instituições com poder, na tentativa de moldar hábitos e comportamentos ou de gerir problemas sociais específicos. Os modelos críticos podem ser caracterizados como utopias artísticas ou sociais: são idealizações colectivas ou individuais de relacionamentos entre pessoas e entre pessoas e instituições, que emergem da reflexão sobre formas de gestão e práticas culturais previamente existentes. Assim, um modelo crítico, para o ser, encontra-se em oposição às políticas culturais.

Nesta sequência, importa compreender que os paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural, enquanto modelos, incorporam determinadas ideias sobre o que é a cultura e sobre o que é a democracia. Quando o direito de produção e usufruto dos bens culturais ficou reservado a um círculo de mais abastados, foi entendido como inadequado à realidade social moderna — paralelamente à democratização das sociedades, emerge o ideal da democratização da cultura. Esse processo não foi natural, tendo sido necessárias revoluções para que os direitos de usufruto cultural fossem estendidos à totalidade da população. O paradigma da

democratização da cultura representa, assim, o pensamento progressista do seu tempo. Já a democracia cultural é o resultado de uma reflexão crítica sobre a democratização cultural realizada como política cultural. O paradigma da democracia cultural surge como a proposta de uma série de reformas nas instituições até então geridas conforme os princípios da democratização cultural. Esse período de revisão institucional pode ser qualificado como um processo crítico, e a fixação e aplicação de novas regras como a assunção de uma nova política cultural.

Importa sintetizar que as várias tendências de revisão são, por definição, movimentos reflexivos que desafiam ou demonstram irreverência em relação aos modos de ver que se tornaram convencionais. Estas reacções surgem como críticas aos sistemas de pensamento e às políticas culturais e institucionais bem instaladas, mas, entretanto, esgotadas na sua relevância. Assim, quando comparamos a política cultural de democratização da cultura institucionalizada com o novo paradigma que a veio desafiar, este parece sempre mais potente. No entanto, quando se torna política cultural, revela lacunas e contradições.

Deste percurso conceptual resulta um problema central que atravessa ambos os paradigmas. O problema ontológico comum aos paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural consiste, portanto, em que, enquanto modelos críticos, estes incorporam o antagonismo cultural e contribuem para o processo democratizador da sociedade. Contudo, quando se transformam em políticas culturais, os mesmos paradigmas — agora institucionalizados — acabam por gerar pretensões de objectividade e universalidade. Sem uma posição crítica activa, essas pretensões tendem a converter-se em hegemonias.

Em função disso, defendo que as vantagens e desvantagens dos dois paradigmas — democratização da cultura e democracia cultural — só podem ser comparadas e avaliadas na mesma condição: como modelos ou como políticas culturais. Dessa forma, revelam-se como projectos igualmente progressistas no seu momento de emergência, compreendendo que ambos resultam do antagonismo social. Mas, depois de se institucionalizarem, perdem esta característica reformista.

Compreendendo a questão deste modo, torna-se evidente que a democratização da cultura e a democracia cultural representam etapas consecutivas de um mesmo processo, e não processos opostos ou distintos. Enquanto paradigmas críticos, os dois modelos são forças antagónicas relevantes. Mas, quando transformados em políticas culturais, esse antagonismo esvai-se. Por um lado, a adesão ao novo paradigma é um sinal de validação colectiva de ideias progressistas. Por outro, quando essas ideias se institucionalizam, perdem o seu componente de resposta crítica, que é substituído por linhas orientadoras, regulamentos e critérios estabelecidos.

Daqui concluo que ambos os paradigmas são eficazes e progressistas enquanto idealizações críticas, mas se tornam tendencialmente conservadores quando atingem o estatuto de políticas culturais. Por isso, necessitam do contrapeso do antagonismo social e artístico. Este entendimento é importante por duas razões.

A primeira é prática. Permite que, no processo de introdução de políticas de democracia cultural, se realize uma avaliação informada das vantagens paradigmáticas da democratização da cultura, das suas vicissitudes enquanto política cultural e do estado efectivo da implementação dos seus princípios educativos em cada zona geográfica e contexto social. Essa abordagem pode proporcionar a manutenção das boas práticas anteriores e a implementação equilibrada das melhorias estruturais idealizadas na democracia cultural. A segunda é teórica e problemática, porque revela o problema ontológico da democracia cultural na qualidade de política cultural: ao valorizar a cultura nos termos da diversidade e da capacidade crítica, procura integrar e definir as normas e formas de antagonismo, de participação social e de experimentalismo criativo. Ou seja, em vez de negociar com o campo cultural, tende a reservar-se, a priori, o controlo sobre as disputas do poder simbólico.

Estes dois pontos são cruciais e centrais para desenvolver e aprofundar no próximo capítulo, que foca a análise da concretização desses processos culturais e políticos em Portugal. Nesta sequência, irei problematizar a tentativa estatal — embora progressista — de implementar a democracia cultural como política cultural cordialmente oposta à visão anteriormente fascista, mas que terá falhado por não considerar a necessidade de uma implementação prévia e eficaz dos princípios da democratização da cultura.

Antes de avançar para esta discussão específica, importa reflectir sobre o que são os públicos, descrever o papel que lhes está reservado dentro de cada um dos paradigmas e problematizar esse papel no âmbito da desejada transição para a democracia cultural. A esse nível, a estabelecida diferença entre a democracia cultural como modelo crítico e como política cultural serve como ponto de partida. A questão que proponho acentuar é: por um lado, enquanto modelo crítico, a democracia cultural identifica e promove uma visão mais alargada de públicos; por outro lado, será que, enquanto política cultural, corre o risco de anular a razão de ser do próprio projecto por manter uma estrutura institucional hierárquica assente num relacionamento paternalista característico das políticas culturais anteriores? Para aprofundar estas questões, nos subcapítulos subsequentes primeiro descrevo o público enquanto o objecto imaginado de acção institucional, e a seguir proponho uma perspectiva fenomenológica sobre públicos enquanto um papel social. Esta visão alternativa de públicos como uma agência institucionalmente autónoma permite, no final, negociar um espaço para articulação com o conceito de antagonismo social.

4.6. Quem são os públicos?

A. Desvallées e F. Mairesse (2013) fazem notar que a palavra *público* pode ser usada em três sentidos. Como adjectivo, um espaço – por exemplo, a galeria ou museu público – significa uma instituição que pode ser estatal ou privada, aberta a toda a população. O mesmo adjectivo *público* pode significar igualmente que se trata de uma instituição financiada pelo Estado, com recursos do erário público e destinada ao usufruto da população. E há ainda o substantivo *público*, que remete para os destinatários das actividades dos museus. Estas três utilizações da palavra *público* descrevem muito bem os princípios ou ideais da democratização da cultura: tornar os bens disponíveis e acessíveis a todos.

No caso do *público* como substantivo, de modo geral, este surge como um sujeito passivo — mero destinatário, receptor dos autores das obras, dos eventos ou das instituições. Acerca deste último sentido, os autores observam que os públicos incluem tanto a população que efectivamente frequenta os museus como a que não os

frequenta. Em contraste, destacam que “na questão dos museus comunitários e dos ecomuseus, o público é entendido como toda a população do território no qual eles se inscrevem. A população é o suporte do território e, no caso do ecomuseu, ela torna-se o principal actor e não apenas o alvo do estabelecimento” (idem: 88).

Esta nova forma de ver o público — como sujeito participativo e criativo — é característica dos discursos da Nova Museologia e indicador da transição para o paradigma da democracia cultural nos museus. Porém, também é característica dos discursos políticos sobre identidade, desenvolvimento e sustentabilidade local.

Contudo, independentemente de ser concebido como massa, cidadãos ou consumidores, segundo a perspectiva institucional, o público refere-se sempre a toda a população ou a grupos muito alargados. Conforme E. Peralta da Silva (2000), a categorização como “público” implica a sua percepção como um grupo muito alargado, o que de imediato demonstra que é heterogéneo e controverso, dificilmente podendo reunir as condições e as motivações para uma identificação contínua com uma identidade nele contida e para agir em conformidade com essa classificação simbólica.

Em J. Teixeira Lopes (2009) podemos encontrar, por um lado, um aprofundamento da desconstrução do mito do público dos museus como algo homogéneo, isto é, como uma classe única; por outro lado, a problematização quanto à inexistência de públicos como grupo fixo fora da retórica institucional. Para este sociólogo português (2009: 8), o não reconhecimento da “pluralidade dos públicos, da pluralidade das culturas e da pluralidade, ainda, dos modos de relação com as obras culturais” representa um problema estrutural. O hábito de referir a população em geral como públicos cria “públicos virtuais que existem apenas nas representações sociais dos responsáveis institucionais (programadores, gestores, produtores, animadores, mediadores...)”, aos quais é concedido um papel equivalente ao do utente, consumidor ou visitante. Perante esta lacuna, a transição para uma política de democracia cultural deve incluir necessariamente a consciencialização e a reformulação do conceito de públicos e da forma como é concebida a relação institucional com os mesmos.

No âmbito das áreas do património e das artes, o relacionamento das instituições com o público convencional e praticado no âmbito das políticas de democratização da cultura assenta no modelo vertical instituição–público e na superioridade cultural institucional. Os princípios da democracia cultural visam nivelar tais hierarquias, tanto culturais como institucionais, procurando entregar maior poder e delegar maior responsabilidade na decisão sobre valores culturais aos ditos públicos. Essa reestruturação de papéis e relações institucionais, para se tornar funcional, deveria passar por maior escrutínio, literacia e promoção da capacidade crítica a todos os níveis.

No entanto, embora a superioridade institucional já não surja associada à cultura erudita ou à moral e ao gosto ditos das elites, as instituições demonstram a tendência de manter a sua autoridade legislativa sobre os valores culturais e o monopólio do poder de decisão e da comunicação cultural de cima para baixo (M. Pyykkönen et al. 2009: 11–27).

Neste ponto, convém fazer um pequeno desvio do assunto dos públicos e clarificar — ainda que volte a este ponto mais adiante — que a hierarquia cultural e a hierarquia institucional, embora provenham do mesmo sistema de aceções e ambas contribuam para a autoridade institucional, são processos próprios. Isso significa que a institucionalização de relações verticais entre as instituições e os públicos nas políticas de democratização da cultura constitui um efeito à parte. Como sublinhou P. Bourdieu (1979: 12–17), a reprodução das hierarquias simbólicas opera de modo relativamente autónomo das estruturas institucionais que as sustentam, perpetuando diferenças de capital cultural mesmo sob discursos igualitários. Tanto assim é que pode ocorrer sem estar acompanhada da construção efectiva de hierarquias culturais, que se compõem pela difusão de determinados valores, pela promoção do acesso, pela educação e pela formação dos gostos.

Tony Bennett (1995: 90–94) reforça esta ideia ao demonstrar como os museus e instituições culturais funcionam historicamente como “aparelhos culturais” de governação: mecanismos de pedagogia cívica e social que, mesmo quando se abrem ao público, mantêm uma relação vertical e normalizadora com os visitantes. Ou seja, mesmo que a estratégia de imposição dos valores e a legitimidade para a escolha dos mesmos possam ser contestadas, se enquadram nos e são promovidos por via de um

conjunto de acções coordenadas e persistentes. Estas acções mantêm os pressupostos de relação vertical entre a instituição e os externos.

O que pretendo destacar é que a institucionalização formal de hierarquias pode instalar-se mesmo na ausência de medidas de qualificação cultural dos públicos, consensualizadas no âmbito da democratização da cultura enquanto política cultural.

Um problema delinea-se daí. Quando a retórica da transição e as críticas dirigidas aos resultados da política de democratização da cultura seguem uma lógica errante — partindo do pressuposto de que as referidas medidas de aculturação (referências a hábitos de usufruto cultural) foram implementadas em pleno — acabam por concluir que foram limitadoras e que precisam de ser compensadas. Como observam Eleonora Belfiore (2002: 97–99) e Oliver Bennett (1995: 203–205) muitas críticas contemporâneas à democratização da cultura assentam num mito do seu fracasso, ignorando que em vários contextos as suas medidas educativas e de mediação nunca chegaram a ser efectivamente postas em prática. As conclusões desinformadas correm assim o risco de emancipar públicos desprovidos de referências culturais e artísticas, para além dos padrões populares difundidos pelos meios de comunicação de massa. Estes são argumentos delicados, mas é fulcral assumi-los como pressuposto antes de avançar para a análise dos públicos.

Voltando ao assunto principal, defendo a necessidade de situar melhor o entendimento dos públicos enquanto construção, imaginação ou idealização institucional, e dos públicos enquanto papel social. Se à primeira perspectiva se pode chamar institucional, a segunda compreendo como fenomenológica.

4.7. Perspectiva institucional sobre os públicos

Actualmente, o modelo prevalecente de relacionamento com os públicos é coincidente com o estabelecido no âmbito das políticas de democratização da cultura (F. Bianchini, 1993). Para compreender esta perspectiva institucional sobre os públicos, convém distinguir dois planos: as formas de conceber o relacionamento entre pessoas e cultura e, além disso, as formas de conceber o relacionamento entre pessoas e instituições. O

que aqui se pretende sustentar não é apenas a existência desses dois planos (pessoas–cultura e pessoas–instituições), mas a forma como as próprias instituições constroem essas relações — ou seja, uma perspectiva reflexiva sobre o modo institucional de imaginar e estruturar o público (T. Bennett, 1995:89; C. Duncan, 1995:8).

Quanto ao modo como as instituições imaginam as relações das pessoas com a cultura, identifico pelo menos duas versões de público, às quais designo provisoriamente como: 1) ‘destinatário cultural’ – quando o público é o alvo de acções de aculturação, educação, formação e sensibilização promovidas pelas instituições culturais; 2) ‘consumidor cultural’ – quando o público é o alvo das indústrias culturais e do turismo. As primeiras políticas culturais configuram o público como destinatário da acção institucional, “Cultural policy has often been premised on the idea that art has the power to educate and improve its audiences” (E. Belfiore e O. Bennett, 2008: 34). Enquanto as lógicas contemporâneas do consumo urbano e turístico S. Zukin (1995) aborda o público como consumidor cultural; nesta acepção em que o valor cultural é mediado por práticas de consumo e distinção social. A concepção do público como uma massa de potenciais destinatários surge imersa numa retórica positiva que o caracteriza como cidadão interessado e empenhado. A concepção do público como consumidor, por sua vez, refere-o como participativo, criativo e responsável. Ambas essas noções de público são detectáveis nas recentes políticas culturais.

Deve ser compreendido que esta perspectiva institucional usa uma retórica optimista que concebe o público, sob estas condições, como capaz de reconhecer, ser estimulado e justificar as escolhas e opções que realiza por si mesmo. As orientações da OCDE, da UNESCO ou de acordos internacionais, como, por exemplo, a Carta Internacional sobre o Turismo Cultural (1999), comprovam esta tendência, sintetizando as potencialidades educativas, culturais e económicas das artes, do património e dos museus. Nesta publicação, o público é referido como sendo consciente e é homenageado como *stakeholder* ou ‘parte interessada’ – isto é, como cidadãos activos e comunidades detentoras de resiliência e identidade local. Estas qualidades, por sua vez, são reconhecidas como capazes de promover o desenvolvimento. A OCDE, por sua vez, destaca:

Muitos governos locais têm dado prioridade à promoção de iniciativas cidadãs nos planos de desenvolvimento. [...] Muitas comunidades tomaram a iniciativa nas próprias mãos e tornaram-se elas mesmas as próprias promotoras – pioneiros urbanos, empreendedores locais ou produtores de cidades. Em anos recentes, os espaços culturais, sociais, comunitários e educativos dentro das cidades tornaram-se laboratórios de novas formas de viver, trabalhar, aprender e de troca colectiva mútua. (OCDE, 2017: 333–34)

Assim, revela-se confiança na capacidade do público para distinguir os valores genuínos da cultura e das artes da sua aplicação instrumental; e confia-se também na sua boa vontade para equilibrar esses fins. Neste caso, o modo de pensar o relacionamento entre público e cultura assenta, por um lado, numa estratégia de validação e valorização da diversidade das expressões culturais, e por outro lado, na expectativa neoliberal de que os interesses privados revertem em benefício do interesse público. Entretanto, M. Chaui (2008) reflecte que a aceitação pluralista da cultura enquanto projecto liberal contém tensões conceptuais e contradições internas e pode conduzir à indiferenciação da noção de cultura enquanto esforço emocional e intelectual, e enquanto animação, o que afectaria a qualidade de toda a cadeia de produção cultural.

Quanto ao modo de conceber o relacionamento entre pessoas e instituições, distingo igualmente duas acepções, que frequentemente se misturam na retórica institucional, no âmbito da referida intenção de transição do paradigma de democratização da cultura para o paradigma de democracia cultural:

1. ‘vertical’ – quando as funções e os valores surgem fixados e regulados conforme as hierarquias instituídas. Esta acepção distingue e superioriza o institucional – seja o ministério, a fundação ou o museu – relativamente a todos os agentes burocraticamente externos. A este propósito, M. Chaui (2008) define o Estado como produtor de cultura, não atribuindo aos artistas, curadores, críticos, investigadores, artesãos e mesmo aos utentes dos museus qualquer legitimidade como criadores, colaboradores ou consultores. Todos estes são tratados de forma homogénea, sob a categoria de públicos. Poder-se-ia pensar que este modo de generalizar todos os agentes como públicos poderia significar uma valorização da versatilidade social; contudo, neste contexto, representa antes

um sistema hegemónico de tomada de decisões e de definição das estratégias culturais.

2. 'horizontal' – quando os diversos agentes, como gestores, criadores e espectadores, são concebidos como dotados de maior igualdade e mobilidade institucional em torno da ideia de cidadania activa. Se a aceção vertical constitui uma forma efectiva de gestão institucional, a horizontal embora teorizada, apenas se concretiza em alguns projectos-piloto de ecomuseus. A este respeito, B. Brulon (2014) evidencia que não se trata de um modelo de gestão verdadeiramente alternativo. Num exemplo da fundação de um ecomuseu no Brasil, o autor observa que a fase de construção participada de modo inclusivo, culmina inevitavelmente na (re)constituição de papéis institucionais e das respectivas hierarquias e burocracias.

Contudo, a aceção horizontal também se manifesta na visão economicista actualmente em prática, que estabelece uma lógica estruturalmente idêntica: concebe uma maior igualdade e mobilidade dos papéis institucionais, mas assenta esta relação nas leis de oferta e procura. Nesta lógica, o público é tido como consumidor. Ou seja, a visão economicista substitui a hierarquia formal pela lógica mercantil, reconhecendo os papéis dos agentes como versáteis, partindo do princípio pragmático de que qualquer pessoa pode, num momento, ser produtora e, noutro, consumidora, dado que a oferta e a procura se estimulam mutuamente. O mercado capitalista legitima, assim, todas as produções, desde que economicamente sustentáveis. Neste tipo de abordagem política, definida por M. Chaui (2008) como “política cultural de Estado-balcão”, os artistas, curadores, críticos, investigadores e artesãos são percebidos como elementos da indústria cultural: produtores de bens ou prestadores de serviços (A. Mateus, 2010).

De qualquer modo, as duas concepções institucionais da relação entre o público e a cultura, e as duas visões institucionais da relação entre as instituições e os públicos, têm sido integradas nas políticas culturais europeias de desenvolvimento e de coesão social. Estas políticas articulam o património, as artes, os modos de vida e as indústrias de entretenimento numa fusão entre o ideológico e o económico, que M. Pyykkönen (et

al., 2009: 11–27) problematiza ao revelar a sua orientação neoliberal, essencialmente positivista e instrumentalista.

O optimismo institucional em relação aos públicos, quando os percebe como destinatários vigentes, e as críticas que questionam a sua capacidade de diferenciação estética e ética, indicam a persistência da necessidade, nas políticas de democratização da cultura, de reafirmar a capacidade formativa das instituições, mesmo quando confrontadas com a denúncia das suas limitações estruturais.

A dimensão positivista manifesta-se, por um lado, na ignorância face às críticas dirigidas à concepção institucional do público, que expressam uma opinião pessimista quanto à possibilidade de o público possuir sentido crítico: “A produção capitalista cerca-os tão fortemente, de corpo e alma, que eles sucumbem sem resistência a tudo o que lhes é oferecido.” (W. Horkheimer e T. Adorno, 1993: 106). Traça-se, assim, um perfil do público que, ao contrário do destinatário informado, activo e consciente, surge como mero receptor – manipulável, decepcionante, alienado e inconsciente –, vítima da sua própria passividade cultural, que viabiliza o capitalismo e a sociedade do espectáculo (G. Debord, 1967: 9).

Por outro lado, o discurso institucional incorpora, representa e estetiza essa mesma crítica, servindo-se de uma fusão entre a perspectiva estética e política sobre a arte e o património. Neste ponto, torna-se necessário recuar para contemplar empiricamente a confusão entre estas duas dimensões, já problematizada nos capítulos anteriores. Continuando o Estado e/ou as instituições a agir como autores e detentores do património (que, como argumentei, inclui no seu capital cultural as obras da arte contemporânea outrora consideradas vanguardistas e antagónicas à convenção), estas operam com noções estéticas que contrapõem arte antiga e arte contemporânea, para representar ao público um conflito entre arte e instituição. Sendo que este conflito já não constitui um antagonismo efectivo cultural e institucional, no plano ideológico, a sua narrativa serve, por além das outras finalidades, para afirmar o poder simbólico institucional e as hierarquias nele inscritas.

A dimensão instrumental, por sua vez, decorre do carácter extremamente plural das actuais políticas culturais. A concepção do público simultaneamente como objecto e sujeito institucional – como cliente, produtor e consumidor cultural – revela um intuito instrumentalista e oportunista, semelhante ao descrito por M. Denning (1996) nas políticas culturais norte-americanas dos anos 1930–1940. Embora se trate de uma abordagem distinta (as políticas culturais norte-americanas neoliberais absorveram as linguagens e estratégias da oposição, transformando-as em narrativas próprias), a finalidade é idêntica: neutralizar a força dos antagonismos e revertê-los em favor das intenções hegemónicas.

Importa concluir que, no contexto de uma pluralidade contraditória, mas eficaz do aparelho político, os antagonismos – sociais e artísticos – como lutas contra-hegemónicas, dispõem de pouca margem de manobra. Tanto os públicos são instrumentalizados para desenvolver este aparelho, como os artistas o são enquanto mediadores da acção institucional sobre esses mesmos públicos. Através da perspectiva fenomenológica, o público é abordado como um papel social que, entre outros, as pessoas podem assumir em determinadas circunstâncias. Nessas circunstâncias, devolve-se ao público o poder — e a responsabilidade — de escolher e diferenciar, resistindo à concepção institucional do público como massa ontologicamente passiva perante “a afirmação onnipresente da escolha já feita na produção” e o seu corolário, o consumo (G. Debord, 1967: 9). Deste modo, abre-se uma nova frente no processo contra-hegemónico institucional.

4.8. Perspectiva fenomenológica dos públicos enquanto agentes sociais

A análise desenvolvida até este ponto permite reconhecer que a perspectiva institucional sobre os públicos incorpora uma hierarquização dos agentes sociais implicados (característica de políticas de democratização da cultura), na qual os agentes institucionais figuram como instâncias de autoridade. Nesta perspectiva, os públicos são frequentemente concebidos como uma massa indiferenciada e fidelizada de consumidores, embora dotados de sentido crítico. Esta imaginação institucional tem

sido objecto de crítica e compromete, desde logo, a possibilidade de um verdadeiro diálogo entre instituições e pessoas.

Por seu lado, a concepção horizontal das relações culturais, idealizada pela democracia cultural, embora prometa maior igualdade e interacção entre instituições e públicos, revela-se igualmente fragilizada. A sua coincidência formal com a racionalidade economicista, assente na lógica da oferta e da procura, esvazia o seu potencial transformador. Além disso, nas suas concretizações práticas, esta perspectiva tende, a curto prazo, a reproduzir sob outras formas as mesmas dinâmicas de subordinação que procurava superar.

Um dos problemas principais da perspectiva institucional — e da sua retórica — sobre os públicos consiste em que, ao referir-se à população em geral como “público” — entendimento subjacente aos princípios democráticos —, mantém uma imagem pouco clara desta demografia, nomeadamente do perfil dos visitantes dos museus. O Relatório de C. Camacho (2020) indica que os públicos reais dos museus nacionais e regionais representam uma percentagem muito reduzida da população residente e dos turistas, embora tal definição permaneça excessivamente vaga.

Embora existam planos e estratégias institucionais de desenvolvimento de públicos, estes tendem a abranger apenas grupos considerados de inclusão prioritária, como comunidades escolares, lares e outras instituições sociais. Sendo a comunicação institucional frequentemente ultrapassada, insuficiente e realizada sem estudos substanciais dos potenciais destinatários, a sua eficácia revela-se inevitavelmente limitada.

Neste sentido, o estudo coordenado por José Soares Neves (2020) sobre os públicos dos museus nacionais e regionais mostra-se particularmente elucidativo. Em primeiro lugar, o autor propõe distinguir entre visitantes ocasionais — que entram pontualmente num museu — e públicos regulares, que acompanham a agenda cultural (J.S. Neves, 2020: 29). Tendo em conta a inexistência de estudos substanciais sobre o tema, para além dos observatórios estatísticos, sugere que o estudo dos públicos deve ser realizado de forma

mais qualitativa, de maior proximidade e integrado na estratégia de desenvolvimento de públicos de cada museu (idem: 30).

O artigo de J. Teixeira Lopes (2009) confirma a distância entre a retórica institucional e a realidade empírica dos públicos, e sugere que a solução passaria por estudar e conhecer os públicos, não apenas com a ajuda da sociologia, mas sobretudo por meio de uma análise etnográfica — capaz de compreender efectivamente as dinâmicas de recepção e participação cultural. Ou seja, em vez de se limitarem a categorizações etárias ou socioeconómicas, as investigações deveriam adoptar metodologias de maior proximidade. Essa abordagem poderia, sem dúvida, ajudar os museus e outras instituições a conhecerem melhor os seus públicos.

No entanto, os respectivos estudos e propostas concentram-se na melhoria da perspectiva institucional sobre os públicos, em que estes continuam a ser concebidos como objectos de acção institucional (comunicação, educação, sensibilização, etc.). Reconhecendo a urgência de rever essa concepção institucional e, consequentemente, de melhorar a interacção e o desempenho das próprias instituições, proponho, entretanto, outra via: a perspectiva fenomenológica, entendida como um modo de deslocar o olhar institucional para uma perspectiva centrada nos públicos enquanto indivíduos. Ao suspender as categorizações institucionais discutidas anteriormente, torna-se possível trazer para primeiro plano uma abordagem situacional, que revela uma visão inteiramente distinta do público — entendido como papel social.

A propósito disso, a teoria de Adriano Duarte Rodrigues (1993) converge com o foco deste subcapítulo e parece constituir uma forma particularmente adequada de situar os públicos no relacionamento com a cultura e no relacionamento com as instituições. A abordagem dos públicos como agentes sociais permite discutir, de modo ideologicamente neutro, tanto as condições que favorecem ou desencorajam a sua acção, como reflectir sobre factores de intensidade e de qualidade do envolvimento desses agentes sociais com as agendas e propostas institucionais.

Na obra *Para uma Sociologia Fenomenológica da Experiência Quotidiana*, A. D. Rodrigues (1993) discute os aspectos da fenomenologia social e dos papéis quotidianos.

Para que indivíduos ou grupos desempenhem “papéis quotidianos”, devem, em primeiro lugar, conhecer algumas regras e, de seguida, aceitar cumpri-las. Segundo essa perspectiva, nem todos os que ouvem um artista a tocar trompete ou o vêem a pintar na praça se tornam público.

A categoria de público pode ser entendida como uma categoria activa de papel quotidiano, que enquadra na sua definição a experiência situada no tempo e no espaço, estando associada a determinado tipo de circunstância e lugar, através de uma série de regras formais e informais. O conhecimento dessas regras — e das qualidades atribuídas ao papel de público — deriva de concepções colectivas (institucionais) reflectidas nas experiências individuais significativas e em saberes teóricos mais amplos. Deste modo, as pessoas tornam-se público quando conhecem e aceitam as normas que definem e regulam esse papel.

Além disso, como observa A. D. Rodrigues (1993), os papéis sociais existem em interacção, actuando sempre em relação uns com os outros: o papel de professor só é possível e faz sentido caso haja alunos; o de médico, caso haja doentes. O desempenho social enquanto público, porém, é mais complexo, porque não possui necessariamente um papel oponente fixo, nem depende da sua existência para se realizar. Pode manifestar-se perante actores ou oradores que dão corpo à existência de um público; perante a acção de alguém que não sabe que está a ser observado; ou perante uma acção distante no tempo e no espaço — como um filme, uma gravação de espectáculo ou uma exposição de pinturas executadas séculos atrás.

Importa sublinhar que o papel do público é instável e variável, dependendo de factores pessoais e contextuais em cada situação. Esta variação de envolvimento e de comportamento é explorada em detalhe por James E. Grunig (1983: 15–16), que propõe uma abordagem centrada nos tipos de comportamento. O autor categoriza as reacções das pessoas em quatro tipos: indiferente, informado, atento e envolvido, identificando duas variáveis que configuram estes padrões. A primeira diz respeito a factores internos: conforme as suas personalidades e circunstâncias particulares, algumas pessoas tendem a mostrar maior envolvimento em determinados assuntos do que outras. A segunda refere-se a factores externos: a forma como o assunto é apresentado, a acessibilidade

da informação ou as estratégias de comunicação que podem provocar maior interesse ou, pelo contrário, induzir indiferença.

Embora o estudo de J. E. Grunig tenha sido desenvolvido sobre o relacionamento das pessoas com problemas ambientais, o seu quadro comportamental é aplicável à relação entre artes, cultura e públicos. Adoptando esta perspectiva, haverá pessoas que não se interessam pelas manifestações artísticas nem visitam museus; outras que se interessam, mas não vão; outras que vão, mas de modo pouco empenhado; e, finalmente, aquelas que se envolvem e participam activamente. O nível de envolvimento ou de indiferença dessas tipologias dependerá também de factores particulares e externos, como a acessibilidade dos espaços, o modo de comunicação dos conteúdos e, genericamente, as políticas culturais praticadas.

Aqui se enquadra a sugestão de A. D. Rodrigues (1993: 124) de que há papéis sociais quotidianos de carácter mais habitual e outros mais ocasionais. Como exemplos, refere os papéis de pai e filho, em contraste com o de passageiro de avião. Entretanto, há pessoas que viajam uma vez na vida e outras que o fazem várias vezes por semana. Neste caso, para algumas, o papel de passageiro será habitual; para outras, completamente ocasional. Esta variação entre o habitual e o ocasional é de grande importância. A. D. Rodrigues (idem: 128) destaca: “só a pessoa experiente tem a competência suficiente, não só para adequar o seu discurso e a sua acção a novas situações não experimentadas, mas também para compreender adequadamente o discurso e a acção observada”.

Traduzindo isso para o tema dos públicos, quanto mais frequente for o desempenho como público, maior será a experiência e a autoconfiança adquiridas, que proporcionem a qualidade das futuras experiências.

Neste sentido, no papel social de público — como em qualquer outro — podem distinguir-se componentes formais (as regras e códigos associados a determinado papel e contexto/enquadramento), componentes de experiência individual e componentes de espontaneidade ou improvisação. As primeiras constituem um quadro de expectativa. A expectativa verifica-se consoante o enquadramento em que a acção é testemunhada

— por exemplo, está consensualizado permanecer sentado e em silêncio num espectáculo de dança, ou comportar-se de modo agitado num concerto de rock — e reforça-se através de experiências afirmativas.

Por outro lado, conforme argumentado nos capítulos anteriores, os conteúdos artísticos e culturais — sobretudo os de cariz contemporâneo — operam nas margens da expectativa (nos limites culturais) e frequentemente se concretizam sobre o público sob a forma de um choque cultural. Ou seja, quando se trata de um papel social quotidiano, a maior parte da interacção realiza-se dentro do quadro da expectativa; e, assumindo um determinado papel, não é conveniente trair essas expectativas, agindo fora dos seus contornos. Mas, quando se trata do papel de público — sobretudo no domínio das artes —, a traição da expectativa é recorrente e faz parte do jogo.

Assim, as componentes de espontaneidade e de improvisação adquirem maior relevo no papel de público. Saltando um pouco à frente — porque este assunto será desenvolvido no Capítulo 6 —, convém sublinhar que são precisamente essas componentes que possibilitam um envolvimento individual mais qualitativo — atento, activo, crítico e criativo — com os conteúdos testemunhados, permitindo ajustar a reacção a cada circunstância concreta. Daí defendo que, no papel social de público, a capacidade de pensar criticamente e reagir adequadamente aos desafios representa um aspecto essencial da experiência cultural.

Ora, esta via de definição dos conceitos de participação e criatividade parece mais plausível do que a retórica genérica sobre criatividade e participação presente nos discursos acerca da transição das políticas culturais e institucionais para a democracia cultural.

Por estas razões, C. Bishop (2012) sugere distinguir entre democracia cultural e aparência de democracia cultural, criticando dois conceitos que, no discurso da democracia cultural, se tornaram simbólicos para descrever o relacionamento entre pessoas e cultura — a criatividade — e entre pessoas e instituições — a participação.

Segundo a autora, no plano cultural, a criatividade é frequentemente estetizada e vista como um fim em si mesma, ou entendida como a possibilidade de as pessoas comuns

assumirem ou partilharem funções artísticas. No plano mercantil, este senso comum é apropriado por sectores interessados, que alegam, por exemplo, que a compra e a posse de equipamentos digitais, de um carro, ou a associação a um determinado estilo de vida, bem como o consumo de bens e serviços ligados às indústrias culturais e turísticas (lojas, restaurantes, hotéis, transportes, etc.), podem proporcionar essa pretensa qualidade criativa ao consumidor. E, por fim, no plano político, a dimensão criativa é explorada como uma chave para a solução de situações consideradas problemas sociais:

O que emerge aqui é uma confusão problemática entre arte e criatividade [...] Através do discurso da criatividade, a actividade elitista da arte democratiza-se, embora hoje isso conduza mais a negócios do que a Beuys¹². A retórica hierarquizante dos artistas, cujos projectos procuram facilitar a criatividade, acaba por soar idêntica à política cultural do governo, movida pelos mantras gémeos da inclusão social e das cidades criativas. (C. Bishop, 2012: 16)

A participação é problematizada por C. Bishop na medida em que traça um paralelismo entre a participação dos públicos e a participação democrática. Neste sentido, C. Bishop (idem: 279) observa que não há evidência de que uma maior presença dos públicos em iniciativas institucionais ou projectos artísticos — promovidos com o propósito de forçar a participação — se traduza em exercícios de cidadania; antes pelo contrário (idem: 40).

4.9. Conclusões Intermédias

Neste ponto, torna-se possível sintetizar a discussão desenvolvida neste subcapítulo. A análise conduzida em torno da desejada transição das políticas previamente consolidadas no paradigma da democratização da cultura para o paradigma de democracia cultural permite compreender que, em primeiro lugar, as críticas dirigidas ao primeiro não dizem tanto respeito ao paradigma em si, mas ao seu carácter imperativo enquanto política cultural.

¹² Joseph Heinrich Beuys(1921—1986) foi um artista alemão que se destacou no plano experimental, explorou várias técnicas e abordagens interdisciplinares, envolvendo bastante o modo de instalação e expressão corporal, notórios pelo seu carácter provocatório, antagónico e de protesto social.

Daí se conclui que os princípios da democracia cultural, aparentemente progressistas na sua qualidade antagónica — de crítica ao sistema e ao funcionamento institucional existente —, provavelmente perderão essa abertura quando incorporados numa política cultural, provocando o surgimento de novas contestações antagónicas ao sistema e à ideologia instituída.

Quanto às estratégias institucionais que podem otimizar o processo de transição, sublinho dois eixos fundamentais: (1) a avaliação contextualizada do estado de implementação dos princípios da democratização da cultura, verificando as boas práticas alcançadas em termos de literacia cultural; e (2) a necessidade de as instituições promoverem condições para o fluxo cultural espontâneo, deixando de procurar orquestrar ou forçar a criatividade e a participação.

Neste entendimento enquadra-se a segunda parte da reflexão desenvolvida neste capítulo, dedicada à questão dos públicos. Ao escrutinar as perspectivas institucionais — tanto as definidas no âmbito da democratização da cultura como as defendidas pelas ideias da democracia cultural —, identifiquei vários problemas: a generalização indiscriminada dos públicos, proveniente de uma aceção hierárquica entre a instituição e os alheios, e, portanto, o desconhecimento institucional dos destinatários pretendidos; o optimismo persistente quanto à capacidade dos públicos de equilibrar a retórica anti-mercantil, anti-consumo e ecologista com estratégias de desenvolvimento sustentadas pela sociedade do espectáculo; a imaginação comunitária; e, entre outros, a abordagem instrumental das ideias de criatividade e participação.

Este conjunto de concepções premeditadas sobre os públicos enquanto objecto ou alvo de acção institucional revela sobretudo o positivismo institucional, assente na hegemonia cultural e no poder simbólico afirmados, bem expressos nas palavras de P. Nielsen (2013):

As pessoas criaram a sociedade. E libertámos as nossas instituições de nós próprios; por isso, agora existimos independentemente delas, sem a capacidade ou a vontade de as controlar. E, ao mesmo tempo, tornámo-nos socialmente dependentes do que criámos, a ponto de agora nos permitirmos ser criados por elas. (idem, in Gether et al., 2015: 76)

Em função dessa reflexão, procurei outros modos de pensar o público, nomeadamente a perspectiva fenomenológica, que permite situar o público não como mero alvo institucional, mas como um papel social/quotidiano que os indivíduos ou grupos assumem quando assim decidem, em função das condições criadas institucionalmente para o empoderar. Deste modo, o pessimismo de P. Nielsen é corrigido através do pragmatismo de A. Fraser (2005):

Sempre que falamos da ‘instituição’ como algo diferente de ‘nós’, negamos o nosso papel na criação e manutenção das suas condições. [...] Não se trata de uma questão de dentro ou fora, ou do número e escala dos vários locais organizados para a produção, apresentação e distribuição de arte. Não se trata de estar contra a instituição: nós somos a instituição. [...] Como a instituição da arte é interiorizada, incorporada e desempenhada por indivíduos, são estas as perguntas que a crítica institucional exige que coloquemos, acima de tudo, a nós próprios. (idem: 282–283)

Em meu entender, este ponto é fundamental para alcançar uma definição de público que, embora enquadrada na ordem democrática — e, portanto, ordenada e coordenada pelas instituições —, mantenha suficiente autonomia. Essa autonomia, embora estrutural e culturalmente limitada pela hegemonia sistémica da condição chamada pós-moderna, gerida pelo capitalismo tardio, ainda é viável para constituir um antagonismo social fundado numa concepção de si não como alvo, objecto ou meio institucional, mas como instituição — e, portanto, detentor de poder simbólico.

Ou seja, traduzindo a tese de E. Laclau e C. Mouffe (2001: xiv), segundo a qual “os antagonismos não são relações objectivas, mas relações que revelam os limites de toda a objectividade”, compreende-se que o elo do antagonismo social reside não na contradição — que, perante o sistema vigente, seria contraproducente —, mas nas atitudes que retomam a consciência e permitem efectivamente relacionar-se/interagir com as instituições, em vez de se tornarem mera moeda de troca.

Face a esta compreensão de E. Laclau e C. Mouffe, a incontornável teoria da dramaturgia dos papéis sociais de E. Goffman, exposta em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), surge como um contraponto relevante para esta discussão. O argumento de E. Goffman contempla a dissolução das estruturas macro (instituições, tradições, etc.) em

favor da análise das práticas interactivas que as sustentam. A sua sociologia parte da premissa de que o social se constitui na interacção quotidiana, onde a autoridade institucional é apenas um contexto enquadrante. Daí resulta que: “Quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, as suas acções influenciam a definição da situação que eles passam a ter” (idem: 15).

Assim, embora o autor não aborde directamente a questão dos antagonismos, à luz da sua abordagem, as “instituições” não surgem como totalidades objectivas, mas como estruturas cujos limites de objectividade se revelam e se encontram em constante negociação ao nível da interacção quotidiana.

No capítulo anterior destaquei a distinção entre antagonismo social e antagonismo artístico, particularmente à luz de C. Bishop (2004). O capítulo 4 permite agora compreender que essa diferenciação é ainda mais relevante sob uma perspectiva institucional, em que artistas e públicos, concebidos como objectos de acção institucional, correm o risco de ter seus antagonismos anulados ou instrumentalizados para fins ideológicos e regulatórios. A abordagem fenomenológica, contudo, permite destacar as convergências: tanto o antagonismo social quanto o artístico podem ser entendidos como papéis quotidianos desempenhados por agentes que actuam voluntariamente e criticamente dentro do enquadramento institucional, mantendo desse modo uma relação dinâmica e preservando a tensão necessária ao campo cultural entre avanço e conservação, convenção e irreverência, hegemonia e contestação.

Sob essa óptica, a proposta de C. Mouffe (2013), que defende maior agonística mútua entre instituições e agentes externos para continuidade democrática, mostra-se parcial: a redução da resistência contra-hegemónica pode reforçar a dimensão institucional, enquanto a abertura institucional oferece aos públicos e artistas espaço oportuno para assumir posturas mais antagonísticas, reforçando a vitalidade crítica do espaço cultural.

A consolidação da noção de público como agência institucionalmente integrada prepara o terreno para a análise em que defendo a capacitação do papel social do público — em vez da sua fusão com o papel do artista — promovendo competências para compreender, envolver-se e reagir criticamente aos conteúdos culturais de forma

autónoma e informada. Antes dessa discussão prática, é necessário situar os contextos institucionais, culturais e artísticos de centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal, os territórios-alvo da investigação. A abordagem que se segue assenta na experiência empírica, mas apoia-se na reflexão teórica plural em torno da receptividade institucional. Discutindo a especificidade político-cultural desses territórios com as linhas analíticas dos capítulos anteriores, viso caracterizar o contexto enquadrante para explorar participação, criatividade e o exercício crítico dos papéis sociais do artista e do público no capítulo 6 que culmina a tese.

5. Receptividade institucional problematizada em perspectiva de políticas e práticas de descentralização cultural em Portugal

5.1. Notas de introdução

Num plano mais amplo, as teorias, princípios e tendências institucionais são amplamente reconhecidos e orientam tanto a investigação como a formulação de objectivos nas respectivas áreas de conhecimento. Contudo, a produção cultural e artística é sempre situada: ocorre num determinado lugar — físico ou virtual —, num contexto social específico e a partir de uma perspectiva singular. As políticas culturais, as estratégias e os modos de relação e interpretação inspiram-se em modelos teóricos que estruturam formas concretas de ver e de perceber. Se, no domínio teórico, se produzem paradigmas e conceitos, no domínio prático consolidam-se costumes, sentidos comuns, preconceitos e modos operativos próprios de cada instituição. Este conjunto de factores condiciona a receptividade institucional, problemática que constitui o foco deste capítulo e contextualiza o corpo teórico da tese. A observação de como a receptividade institucional se manifesta em práticas concretas nos territórios-alvo servirá de fecho ao estudo do estado da arte e de transição para as considerações fenomenológicas finais.

Nos capítulos teóricos anteriores, realizei um estudo alargado das problemáticas relacionadas com o processo democrático e o paradoxo institucional, com a teoria cultural pós-moderna e a natureza conflitual do campo cultural, bem como com a pretendida mudança de paradigma nas políticas culturais. Articulei essas noções com a ideia de antagonismo artístico e cultural, introduzindo uma perspectiva fenomenológica que permite compreender os agentes artísticos como instâncias produtoras de sentido contra-hegemónico.

Este enquadramento teórico constitui o prisma a partir do qual, neste Capítulo, se observa o contexto específico dos territórios-alvo do estudo. O objectivo é analisar as condições de receptividade institucional local, entendidas como um conjunto de causas e efeitos políticos e culturais que configuram uma conjuntura particular. Essa conjuntura servirá, em última instância, de contexto enquadrante para a análise fenomenológica das interações entre instituições, artistas e públicos, nas quais podem emergir dimensões antagónicas.

Neste Capítulo, que serve de problematização aplicada desta tese, pretendo caracterizar o caso português, que se revela particular por duas razões principais. A primeira é de ordem territorial e histórico-geográfica: durante a ditadura, houve quase nenhuma implementação de políticas de democratização da cultura, mantendo desigualdades entre grandes centros e localidades periféricas em termos de acesso à educação, artes e cultura.

Após 1974, os primeiros esforços de democratização focaram-se na descentralização e na correcção das assimetrias em infra-estruturas e equipamentos. Entretanto, como observa A. Santos Silva (2007), a descentralização muitas vezes limita-se a disponibilizar espaços culturais, criando a ilusão de democratização da cultura; eventos avulsos são recebidos, mas não se promove continuidade na educação de públicos. Rui Telmo Gomes e Vanda Lourenço (2009) destacam que medidas técnicas de descentralização frequentemente se confundem com boas práticas de democratização. Portanto, é importante diferenciar descentralização de democratização: a primeira envolve poderes e autonomia administrativa; a segunda refere-se à efectiva realização de acções culturais estruturadas.

A segunda razão é histórica-institucional e social: os objectivos sociais inicialmente pensados como motor da descentralização foram, gradualmente, diluídos face ao alinhamento das estratégias nacionais com tendências europeias e à globalização. Os modelos inovadores de museu comunitário, idealizados nas mesas redondas de Santiago, Caracas e Québec nos anos 80, receberam atenção académica e estatal. A expansão institucional durante o chamado “boom dos museus” resultou na criação de ecomuseus, casas da comunidade, centros culturais e museus etnográficos, supostos a funcionar como incubadoras de cidadania, identidade e resiliência cultural. No entanto, entregues à gestão municipal e sem orientação legislativa indicativa, muitos desses museus locais rapidamente retomaram práticas contingentes e representacionais, voltadas para fins de turistificação das identidades, em vez de cumprir os objectivos progressistas de educação de públicos e acção cultural continuada (E. Peralta da Silva, 2000; A. Sciurba, 2015).

Desta forma, o plano museal progressista sofre contratempos identificados por vários investigadores: falha de coordenação em rede (C. Camacho, 2014), falta de autonomia e recursos (A. Semedo, 2004), vulgarização do património (F. Chaoy, 2011) e ausência de componente crítica (A. Leite, 2014). De modo geral, o volume de equipamentos disponíveis não cumpre as expectativas, nem em termos de qualidade nem de diversidade da oferta cultural (A. Duarte, 2012).

Além disso, a compreensão de estratégias culturais municipais, segundo R. Matoso (2014), ajuda a contextualizar a receptividade institucional:

As estratégias municipais ainda estão orientadas pela lógica burocrática e eleitoral, que pouco considera a diferença qualitativa entre deixar ‘aceder à cultura’, onde o público é apenas receptor, e ‘fazer cultura’, onde o público é convidado como participante e crítico. Identificam-se dois constrangimentos: o metodológico, devido à falta da ‘separação clara entre funções político-administrativas e funções estéticas (comissariados, curadorias, programações...)', que condiciona o acesso de agentes culturais independentes; e o político, devido ao frequente desalinhamento entre a concepção democrática da cultura como promotor do ‘debate público, plural e inclusivo’ e os modos da governação local. (idem: 154)

A estas limitações somam-se três vicissitudes: a tendência de compreender património e criação artística contemporânea como categorias pouco compatíveis; a visão das artes como actividades meramente lúdicas (M. Chauí, 2008: 60); e a interpretação simplificadora dos princípios de democracia cultural, que falha em reconhecer o nicho conceptual de massa crítica que a criação artística contemporânea poderia preencher.

Como sublinha Howard S. Becker (1982: 1), logo na primeira página do livro *Art Worlds*, “toda a actividade artística, como qualquer actividade humana, envolve a acção conjunta de várias pessoas”, sendo a cooperação e o apoio institucional condição necessária para que a obra se concretize. A sua perspectiva micro-sociológica aborda, em particular, os papéis dos agentes envolvidos na produção cultural, demonstrando que a receptividade institucional constitui a condição fundamental que viabiliza, antes de mais, a realização de projectos artísticos e de outras iniciativas ou colaborações culturais, tanto no interior como no exterior dos respectivos espaços. É igualmente ela que proporciona o enquadramento institucional necessário. Assim, a receptividade institucional (ou, se se recorrer novamente às definições de C. Mouffe (2013), o agonismo institucional) constitui o factor central para a realização, validação e mediação de actividade artística, implicando que a sua ausência representa um obstáculo principal.

Entretanto, por receptividade institucional entendo não apenas a disponibilidade para acolher projectos artísticos ou permitir a sua concretização, mas também a inclusão desse tipo de programações como actividade estratégica de interesse cultural e social. Esta dimensão envolve dois componentes interligados: por um lado, a valorização e criação de condições adequadas e dignas para o desenvolvimento de novos projectos ou aquisição de obras resultantes; por outro lado, a confiança no profissionalismo artístico e na relevância cultural das propostas a realizar.

Assim, a receptividade institucional apresenta-se como problema central e condição necessária para o progresso da agenda cultural nos centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal. A partir desta noção, emergem diversas questões entrelaçadas que permitem considerar a trajectória histórica, geográfica e política da

descentralização cultural em Portugal, reflectindo fragilidades e potencialidades dos museus locais, bem como problematizar as concepções relativas à arte e ao artista.

Neste Capítulo destaco duas problemáticas cuja articulação culmina na questão da receptividade institucional dos museus locais. A primeira diz respeito à necessidade expressa por vários autores e sentida na prática de actualizar formas de gestão e programação nos espaços culturais locais, com o objectivo de torná-los mais atractivos e inclusivos.

A segunda problemática relaciona-se com as perspectivas laborais bastante limitadas que o tecido profissional artístico na área das artes visuais enfrenta globalmente e particularmente em Portugal fora dos grandes centros. Esta situação verifica-se porque, fora dos grandes centros, o mercado da arte e as iniciativas de promoção artística privadas quase não existem. Os espaços culturais municipais constituem, assim, os recursos expositivos principais, sem, no entanto, reconhecer e assumir esta responsabilidade, o que exigiria maior diferenciação ideológica e apoio às estruturas profissionais (A. Santos Silva, 2007: 13), nem tirar o devido proveito institucional e social da participação artística qualificada.

A partir deste panorama, definem-se três objectivos específicos deste Capítulo:

1. Caracterizar o estado da implementação das políticas de democratização da cultura em centros urbanos de pequena e média dimensão, evidenciando a distinção entre descentralização administrativa e prática cultural efectiva.
2. Problematizar a receptividade institucional em relação a projectos artísticos e curadoria, identificando limitações legislativas, barreiras políticas e conceituais, sustentadas por revisão bibliográfica e observação etnográfica
3. Realizar uma contextualização socioeconómica da arte contemporânea, analisando preconceitos e percepções elitistas que afectam o trabalho artístico e seu enquadramento local, com base na análise de Dave Beech (2015), problematizando as consequências dessas percepções para empregabilidade artística

A compreensão destas problemáticas estabelece a base para analisar como a receptividade institucional se manifesta em práticas concretas nos territórios-alvo, oferecendo uma transição directa para a discussão fenomenológica sobre os papéis sociais do público e do artista, que será desenvolvida no Capítulo 6.

5.2. Democratização da cultura: entre a descentralização do acesso e a globalização do consumo

Em acordo com o primeiro objectivo específico definido, neste subcapítulo proponho uma reflexão sobre os significados e problemas da descentralização cultural, um projecto pertinente e necessário para a democratização em geral e para a igualdade territorial.

O fenómeno da descentralização refere-se à transferência, por diversos motivos, dos poderes legislativos e executivos para entidades regionais ou locais. Trata-se de um processo muito antigo e recorrente em todo tipo de governos e culturas. Entretanto, o conceito de descentralização surge pela primeira vez nos dicionários próximo da Revolução Francesa e expressa o contrário da centralização — acumulação de poderes numa só pessoa ou entidade. Com o fortalecimento dos movimentos socialistas e das tendências de emancipação do século XX, a ideia de descentralização ganha destaque nas teorias políticas modernas dos estados democráticos. Reconhecem-se três sentidos da descentralização: política, administrativa e fiscal, que se implementam em combinações muito variadas nos diversos países. Os sistemas resultantes enquadram-se geralmente nos modelos de “devolução”, “delegação”, “desconcentração”, “privatização” ou “governança local” (João Carlos da Silva Duarte, 2019).

Uma vez reconhecida como benéfica para a correcção de assimetrias entre áreas urbanas e rurais, entre centros e periferias, e como motor da democratização, surgem várias especializações da aplicação da descentralização, entre elas a descentralização da cultura.

Traçando a dinâmica histórica da descentralização da cultura em Portugal, é possível observar duas motivações subjacentes à definição da cultura e ao papel do Estado

relativamente às questões culturais. A primeira motivação é mais conservadora, proveniente do paradigma iluminista e da ideologia do Estado-nação, que parte da definição da cultura em singular, assumindo a tutela da cultura pelo Estado. Neste caso, a descentralização era compreendida através da reprodução de um modelo eleito e da capacitação das populações para este fim. Um exemplo ilustrativo é a criação de grupos folclóricos locais durante o período do fascismo em Portugal. Porém, estas estratégias de descentralização cultural não tinham intenção de dotar as localidades de autonomia identitária, procedendo antes à uniformização cultural (V. M. Alves, 2003, em S. Castelo-Branco e J. Branco).

A segunda motivação, mais recente e progressista, baseia-se na aceção da cultura no plural, na legitimidade da diversidade cultural e visa entregar às localidades ferramentas para autodefinição e desenvolvimento cultural. Neste sentido, no processo de descentralização da cultura desenham-se dois planos: o primeiro, formal — infra-estruturas e legislação; o segundo, qualitativo — as acções e os conteúdos culturais desenvolvidos e realizados no terreno.

Importa compreender que a descentralização cultural constitui uma medida subjacente nas políticas culturais. Ela integra a democratização da cultura e a democracia cultural, mas não garante por si só a realização destes fins ideológicos. Ou seja, sem políticas culturais bem definidas e aplicadas, a descentralização ocorre apenas ao nível formal.

Antes de 25 de Abril, nas cidades de pequena e média dimensão e nos concelhos periféricos, as práticas religiosas e culturais populares visavam ocupar os tempos livres dos operários. As práticas artísticas serviam ora à propaganda, ora à resistência simbólica e prática à ditadura. Embora os direitos à educação e à cidadania tenham sido valorizados com a mudança do regime, alterações qualitativas só se tornaram possíveis com a criação de infra-estruturas.

O objectivo estratégico de descentralização da cultura, desde 1974, concretizou-se na disponibilização de serviços básicos: estabelecimento de escolas, bibliotecas, museus e cineteatros; criação de redes de teatros e museus; estabelecimento de direcções

regionais de cultura; e entrega de direitos e poderes de gestão de grande parte dos equipamentos culturais locais às câmaras municipais.

Neste sentido, a criação de muitos museus e centros culturais locais pode ser interpretada como tentativa de implementação do projecto de democracia cultural quase “de cima para baixo”. Neste quadro, as novas instituições mantiveram relações hierárquicas entre instituição e públicos. A participação e o envolvimento social enfrentam três obstáculos: estrutura hierárquica convencional, evolução de prioridades sociais em desenvolvimento económico e, segundo R. Matoso (2014:153-154), “(falta) de políticas e estratégias favoráveis à diversidade e pluralidade de minorias culturais e artísticas (iniciativas moleculares) versus a valorização e empenho político-administrativos em prol de eventos maioritários e de massas (de largo espectro eleitoral)”.

Apesar do investimento em infra-estruturas, as estratégias de promoção e acção cultural permanecem tratadas de forma vaga na legislação (R. Matoso, 2018:2), e os fundos para a sua realização estão centralizados ou deixados à consideração das autarquias locais. Estas frequentemente desvalorizam ou instrumentalizam este nível devido à ausência de orientações claras. A legislação aplicável à descentralização da cultura, Artigo 15.º da Lei-quadro da transferência de competências para as autarquias locais e entidades intermunicipais (Lei n.º 50/2018, de 16 de Agosto), prescreve aos órgãos municipais:

- a) Gerir, valorizar e conservar património cultural de âmbito local;
- b) Gerir, valorizar e conservar museus que não sejam nacionais;
- c) Executar o controlo prévio de espectáculos, autorizando-os quando previsto;
- d) Recrutar, seleccionar e gerir trabalhadores afectos ao património cultural local e aos museus que não sejam nacionais.

Ou seja, delega-se competência para gerir património, equipamentos e recursos humanos, mas não se define nem recomenda a forma de gerir matérias culturais e artísticas, excepto a função de fiscalização de espectáculos, sem explicitar quais, quais critérios e em que enquadramento.

Analisando a implementação local das políticas culturais, A. Santos Silva (2007:25) sugere que as câmaras municipais têm sido apenas “receptáculos e aplicadores de estratégias exógenas” (nacionais e europeias), ou seja, orientações descontextualizadas que não resultam em verdadeira descentralização. Estas orientações, desde 1974, foram transcendentais ao discurso das políticas culturais em transformação: finalidades educativas deram lugar à visão europeia de desenvolvimento local (turismo e indústrias culturais) e, desde 2014, fala-se cada vez mais de finalidades de coesão/transformação social, em acordo com o paradigma chamado Cultura 3.0 (E. Henriques, 2002; L. Sacco, 2011; R. Matoso, 2018; L. Sacco et al., 2018).

Conforme a perspectiva económica de L. Sacco (2011) e L. Sacco et al. (2018), a relação global entre economia e cultura desenvolve-se em três fases:

- Cultura 1.0: produção economicamente pouco produtiva, troca simbólica, produção individualizada limitada a poucos interessados;
- Cultura 2.0: inclusão de matérias culturais no motor económico global, surgimento de indústrias culturais e produtos de massas, orientação instrumentalista de políticas culturais;
- Cultura 3.0: eliminação da divisão entre produtores e consumidores; todos acessam e manipulam criativamente conteúdos, com divulgação/comercialização imediata; a cultura torna-se produto da economia.

No capítulo anterior, abordei um problema teórico, mostrando as consequências de confundir democratização da cultura e democracia cultural enquanto idealizações — paradigmas que criticam modos menos progressivos de ver e fazer arte e cultura — com os mesmos modelos enquanto políticas culturais, concebidos institucionalmente para regular os campos culturais. Este modelo propõe rever arcaísmos institucionais, ampliando a participação, a cidadania e a iniciativa criativa das populações.

Conforme a Carta do Porto Santo (2021) e outras publicações nacionais sobre transição, compreende-se que este processo só faz sentido se a democratização da cultura tiver sido bem implementada, garantindo a educação contínua de públicos e referências

culturais e artísticas. Sem estas boas práticas, há risco de perda da noção de qualidade e de voluntarismo. No caso português, a confusão entre descentralização cultural e democratização da cultura gera mal-entendidos e críticas ao projecto de democratização, que, muitas vezes, teve implementação rudimental. Na prática, as desigualdades entre grandes centros e localidades menores, aliadas à execução inconsistente da democratização, mostram que o projecto de aproximar o público do património cultural e favorecer a criação de obras de arte para enriquecer esse património (Carta do Porto Santo, 2021) nem sempre foi implementado de forma satisfatória.

À luz das categorias de L. Sacco (2011) e Sacco et al. (2018), a problematização da transição da democratização da cultura para a democracia cultural adquire nova contextualização. O paradigma de democratização da cultura enquadra-se no modelo Cultura 1.0. O período da Cultura 2.0 representa a crise deste paradigma, mas também a provoca a percepção da crise, referida no capítulo, do todo paradigma moderna. Enquanto o paradigma de democracia cultural, embora com finalidades sociais progressistas, enquadra-se empiricamente, junto com a noção da condição pós-moderna, já no modelo Cultura 3.0, caracterizado pela submissão das referências culturais às leis do capitalismo avançado (F. Jameson, 1991).

Perante os imperativos estruturais da Cultura 3.0, a falta de implementação consistente de políticas de democratização da cultura pode levar ao deslocamento das referências culturais modos de funcionamento do novo paradigma, democracia cultural, para a lógica económica, transformando as ideias de participação e de criatividade em consumismo mediado. Neste contexto, a análise da receptividade institucional nos territórios locais implica estudar como as políticas estatais e municipais abordam e articulam as questões culturais em causa, e como as infra-estruturas e os mecanismos de mediação institucional interpretam e concretizam estas orientações.

5.3. Políticas de descentralização da cultura estatais e locais em transformação

No subcapítulo anterior, problematizei as situações políticas e culturais que se desenham através da realização de estratégias de descentralização cultural de modo parcial, quando as medidas formais de entrega de poderes e responsabilidades aos municípios se executam sem serem devidamente reflectidas em realizações qualitativas. Sugeri que a falta de legislação e de orientações iniciais relativamente aos princípios de gestão cultural, onerada pela pragmatização geral das aceções e visões europeias sobre cultura e artes, produz uma vaga estratégica em torno da programação nos espaços culturais municipais.

Neste subcapítulo, portanto, submeto este problema à discussão, desenvolvendo a ideia de que as estratégias de descentralização da cultura em Portugal se encontram fragmentadas entre as políticas de descentralização estatais e as políticas de desenvolvimento locais. Partindo desta compreensão, sugiro que não só as suas escalas e âmbitos divergem, mas também os seus nexos paradigmáticos se encontram desalinhados.

Na prática, isso significa que as políticas de descentralização cultural estatais parecem ser ideologicamente mais próximas do paradigma da democratização da cultura, o que se reflecte na centralidade dos apoios às artes e na existência de determinados critérios institucionais de legitimação. As políticas de desenvolvimento locais, por sua vez, parecem mais alinhadas com uma versão populista da democracia cultural, cujos princípios são frequentemente evocados para justificar a falta de estratégias culturais diferenciadoras (B. Caron, 2025). Ou em paralelismo com a compreensão crítica expressa por Marcelo Rebelo de Sousa no encerramento da conferência do ISCTE sobre o SNS (30/10/2025), a ausência de estratégias também é uma estratégia pois cria um “vazio” que acaba por ser preenchido por soluções casuísticas.

Desde os primeiros anos da República Portuguesa, coexistem duas linhas políticas de descentralização da cultura: a primeira é constituída pela política cultural estatal e a segunda pelas prioridades e objectivos estratégicos dos governos locais.

R. Gomes e V. Lourenço (2009) consideram a política cultural estatal fundamental para a qualificação e sensibilização dos quadros locais responsáveis pela acção e educação

cultural. Assim, esta política pode ser caracterizada como próxima do conceito de democratização da cultura – a disponibilização do acesso à cultura erudita e de qualidade ao maior número possível de pessoas.

Atendendo à definição de J. Teixeira Lopes (2009:2) das políticas de democratização da cultura como “objectivos sistemáticos e estruturados do papel interventivo e regulador do poder do Estado nas esferas cultural e artística, servidos por meios financeiros, técnicos e humanos autónomos que subtraem a circulação das chamadas grandes obras às leis mercantis da oferta e da procura”, entende-se que, no âmbito destas políticas, o Estado se posiciona como regulador da cultura e apresenta esta como um campo distinto da esfera económica.

Esta política orienta-se pelo princípio da oposição entre cultura e consumo, e realiza-se através de diversos estímulos: programas de apoio da Direcção-Geral das Artes ou de outras fundações (que continuam a ser centralizados) para itinerância de artistas e obras de reconhecida relevância fora das capitais, promoção de entradas gratuitas nos museus e várias acções de formação de quadros institucionais. O pico desta actividade ocorre na década de 1990.

Entretanto, como demonstra o estudo de M. Santos e R. Gomes (2005), estas medidas não são suficientes para preencher os equipamentos culturais locais, nem os públicos são sensibilizados e motivados para acompanhar os eventos programados, mesmo quando gratuitos. Em função disso, R. Gomes e V. Lourenço (2009), embora elogiem os eixos qualitativos da política estatal, admitem que a aposta na capacitação dos funcionários para concretizar boas práticas de democratização da cultura pode ter sido comprometida pela falta de sincronização de objectivos e prioridades entre os ministérios e os governos locais.

Antes de analisar estas últimas, é preciso problematizar as primeiras face às alternâncias internas entre períodos de governação de esquerda e de direita, bem como às dinâmicas das orientações europeias sobre património, cultura e artes.

O panorama da alternância das políticas culturais estatais portuguesas — entre mais progressistas e mais pragmáticas, entre mais instrumentalistas e mais liberais — é

abordado nos artigos de E. Henriques (2002) e C. Ramos (2005). Conforme as suas análises, seguem-se períodos em que as actividades artísticas e culturais são interpretadas como promotoras do bem-estar social, sendo por isso alvo de apoios e incentivos, e outros períodos em que são compreendidas como agentes competitivos que devem procurar rentabilidade.

T. Lähdesmäki (2014) evidencia a politização das visões europeias sobre artes e cultura nas últimas décadas, sendo estas continuamente escrutinadas em função de questões identitárias e económicas. Esta instrumentalização legitimada provoca, aparentemente, algumas cautelas que se reflectem no relatório da UCLG, *The Committee on Culture, Cities and Identity in Europe* (2016). Os analíticos demonstram uma postura arrefecida tanto em relação à perspectiva económica — que obriga as artes e outras expressões criativas a concorrer com propostas culturais comerciais — como em relação ao extremo oposto, quando as artes são compreendidas apenas como ferramentas de coesão social. Face a estas preocupações com a autonomia do campo cultural, entre as recomendações para novas políticas culturais e identitárias da UE indica-se a necessidade de distinguir e tratar separadamente os seguintes pilares: indústrias culturais, artes e património. Propõe-se rever os critérios de relevância e as expectativas de retorno das actividades, substituindo a função socioeconómica pela valorização do “valor intrínseco”.

Sendo estas preocupações, no fundo, apenas orientações com margem de interpretação e ajustamento aos contextos concretos, as atitudes em relação às artes e à cultura nos relatórios nacionais recentes evidenciam uma tendência oposta — generalista — que elimina as diferenças entre sectores como artes, cultura e indústrias, reunindo-os sob a definição comum de “sector cultural” e aplicando critérios de sustentabilidade. Este movimento coloca o campo cultural num dilema entre “a necessidade de formar público para as artes ou criar arte para o público” (E. Henriques, 2002:73). No mesmo estudo, E. Henriques observa também que estas tendências liberalistas tendem a intensificar-se nos períodos de governação de partidos mais virados à direita.

Por exemplo, no âmbito do *Estudo para o Ministério da Cultura* de Augusto Mateus (2010), a palavra “cultura” constitui um indicador que, envolvendo diferentes aspectos

dos modos de vida e das relações partilhadas por uma comunidade ou sociedade específica, ajuda a identificar os padrões de consumo. A receita é simples: colocam-se na mesma categoria “publicidade, arquitectura, artes e antiguidades, artesanato, design, moda, filmes e vídeo, música, artes performativas, edição, software, televisão e rádio, e jogos de vídeo e computador”. Depois, deixa-se ao critério da concorrência — entre empresas grandes, pequenas, públicas, privadas, físicas, digitais e artistas individuais — a regulação do sector.

A indiferenciação económica entre as actividades artísticas e culturais e as indústrias culturais, bem como a objectividade da metodologia de adequação da oferta em função da “procura” — ou seja, estudos baseados em estatísticas financeiras, como o cálculo dos gastos anuais de uma família em eventos culturais ou a estimativa do custo de produção de um espectáculo por espectador face à receita da bilheteira — foi objecto de reflexão crítica por F. Mulhern (2000).

Conforme este autor, no contexto liberalista, a perspectiva economista torna possível ajuizar a oferta cultural — caracterizada por finalidades e valores simbólicos e concebida para fruição prioritariamente gratuita (incluindo exposições, bibliotecas, arquitectura, festivais, concertos, etc.) — justapondo-a à “meta-cultura”: produtos das indústrias culturais ou propostas de entretenimento de massa produzidos segundo critérios lucrativos imediatos e finalidades artísticas limitadas.

Esta metodologia, no entanto, não consegue alcançar, nem aproximadamente, o relacionamento entre a oferta e a procura cultural simbólica na sua complexidade, assente no carácter conflitual do próprio campo cultural. Assim, pelas conclusões que gera, acaba por subverter este relacionamento, reduzindo-o a uma lógica quantificada.

De modo geral, o quadro das expectativas culturais quantificáveis projectado por A. Mateus (2010) ainda não foi explicitamente questionado. Contudo, é possível conceber que, ao nível dos ministérios, estes princípios sejam burocraticamente mais considerados e claros do que os critérios qualitativos em torno de educação, gosto, envolvimento ou capacidade crítica — dimensões que também estão menos representadas na bibliografia.

Neste sentido, faltam estudos nacionais que analisem dados sobre os recursos técnicos e humanos dos espaços culturais em função dos seus propósitos públicos. Esta percepção comprova-se, por exemplo, nos poucos estudos disponíveis: o de P. Carvalho et al. (2014) sobre museus locais (municipais) e o relatório sobre o desempenho dos museus nacionais de C. Camacho (2020). Em ambos, a principal fonte de conclusões são dados estatísticos que, na minha opinião, para além de traduzirem os objectivos e desempenhos epistemológicos destas instituições em cálculos e perfis médios nacionais, acabam por desvalorizá-los e descontextualizá-los.

As prioridades e objectivos estratégicos dos governos locais representam a outra linha política: procuram validar, valorizar e rentabilizar tradições, identidades ou artes locais. Sob esta bandeira, municípios e freguesias realizam diversos festivais, mercados e festas que reúnem quantidades significativas de público. A lógica que sustenta estas acções locais ultrapassa, contudo, o âmbito estritamente municipal, articulando-se com a tendência mais ampla das políticas culturais europeias que procuram vincular cultura, educação e economia aos objectivos estratégicos do desenvolvimento e da coesão social.

As orientações internacionais, como o reconhecimento pela UNESCO do valor material dos patrimónios locais ou do valor imaterial das tradições, permitem usar este pretexto para promover sustentabilidade e desenvolvimento cultural local — articulações estudadas, por exemplo, nos relatórios da OCDE que exploram cada vez mais o potencial das actividades culturais, artísticas e criativas como promotoras de economias baseadas no turismo, solução para problemas sociais, fonte de consciência ecológica, base de resiliência e construção comunitária.

Contudo, as estratégias locais encontram-se actualizadas com a tendência das políticas culturais europeias para vincular os meios culturais, educativos e cívicos aos fins estratégicos mais amplos, como romantizados por R. Florida (2002, 2005).

A confirmar esta tendência, as actividades culturais, artísticas e patrimoniais, na sua diversidade de expressões, estão desde 1972 — conforme a *Convenção da UNESCO para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural* — apontadas como valores e

prioridades qualitativas para a construção de identidades (locais e nacionais). Ao mesmo tempo, todos estes planos são indicados como motores da economia e, mais recentemente, como aparelhos de coesão social.

Conforme M. Pyykkönen et al. (2009), esta lógica facilita a tradução do desenvolvimento humano em desenvolvimento económico. Já para C. Bishop (2012), o problema desta perspectiva não reside apenas na visão instrumentalista das artes e da cultura — esperadas para corroborar simultaneamente o social e o económico —, mas também na leitura comodista do “social”, em que conceitos como integração, educação, identidade, criatividade e liberdade são compreendidos como medidas uniformizadoras, e não diferenciadoras.

A solução implícita no discurso da exclusão social visa o objectivo da transição através da fronteira entre excluído e incluído, simplesmente para permitir que as pessoas tenham acesso ao Santo Graal do consumismo auto-suficiente e sejam independentes de qualquer necessidade dos apoios sociais. (C. Bishop, 2012:13)

Neste contexto, os antagonismos sociais e ideológicos vão-se nivelando até se tornarem meras divergências nas preferências de consumo.

A ideia de “comunidades”, na qual se deposita a expectativa de incentivo identitário e de mediação com os princípios impostos pela sociedade, também gera inquietação académica. Sem entrar em polémica — embora pertinente —, mesmo admitindo que as comunidades sejam possíveis no contexto moderno, e atendendo à argumentação de F. Brandão e R. Feijó (1984), compreende-se a futilidade de tentar definir e caracterizar comunidades através da sua ordenação interna.

Seja qual for essa ordenação, o apanágio principal das comunidades, conforme estes autores, está na relação com o exterior. Ou seja, se a teoria de Boaventura de Sousa Santos (1993) estiver correcta, a característica externa das comunidades — ao contrário dos clubes de interesses, cujos membros buscam melhorar a sua posição na sociedade através da pertença a um grupo com identidade emblemática — é que “não se coadunam, nem com a subjectividade estatal, nem com a subjectividade individual” (idem: 35).

Isso significa que, em primeiro lugar, as comunidades, no sentido convencional, funcionam como constrangedoras da identidade individual e, ao mesmo tempo, sustentam-se através de estratégias que previnem o enquadramento dos seus membros na sociedade externa — a não inclusão. Esta especificidade, em conjunto com a inconformidade identitária colectiva que está no processo e na razão de construção das comunidades (F. Brandão e R. Feijó, 1984:495), problematiza o positivismo da retórica, sobretudo neoliberal, relativamente às comunidades.

Esta leitura crítica das comunidades permite regressar à reflexão sobre as políticas culturais locais, que se desenvolvem nesse mesmo espaço de tensão entre identidade, pertença e funcionalização económica da cultura. Ao recalcarem as ideias de proximidade e de envolvimento comunitário, muitas iniciativas municipais reproduzem, ainda que involuntariamente, a lógica instrumental que, em última análise, suscita reservas éticas por parte de investigadores e assessores culturais. Assim, observar as políticas culturais locais torna-se essencial para compreender como se reconfigura, no plano prático, a relação entre objectivos de descentralização cultural e metas de desenvolvimento.

Contudo, no âmbito da existência de dois níveis de políticas culturais — estatais e locais — e, respectivamente, de duas visões relativamente às artes e à cultura — ideológica e instrumental — delineiam-se ainda três especificidades portuguesas no que respeita ao património e às artes.

A primeira consiste no facto de que, enquanto as políticas e legislações no domínio museal e patrimonial se estendem do nível estatal ao local através de uma série de decretos, cartas e acordos que regulam o tratamento e o relacionamento com os bens culturais e patrimoniais, permitindo a coordenação entre interesse cultural e aproveitamento turístico e territorial, as políticas e legislações no domínio artístico aplicam-se apenas ao nível estatal, sem apresentarem argumentos convincentes, compatíveis e articulados com as estratégias locais, acerca da importância e relevância desta dimensão cultural.

A segunda especificidade consiste, como consequência, no facto de que os dois universos legislativos — museus/património e artes — pouco ou nada se cruzam. Tal confirma-se, desde logo, pela natureza separada das organizações que regulam as questões do património e da museologia (DGPC e ICOM) e das que supervisionam as actividades culturais e artísticas (DGArtes, DGA, AGAC e DGE). O único vínculo entre a legislação relativa aos museus/património e às actividades artísticas encontra-se nos regulamentos sobre a classificação e inventariação de diversas obras e artefactos, com o objectivo de integrá-los no património cultural nacional, público ou municipal, retirando-os das leis mercantis de oferta e procura e incluindo-os em medidas de salvaguarda (Lei n.º 101/2001, de 8 de Setembro).

A cedência de alguns espaços em imóveis já classificados para exposições artísticas temporárias não inclui, contudo, uma perspectiva consistente sobre os benefícios que as artes plásticas poderiam acrescentar, em reciprocidade, neste contexto. Embora, através da classificação ou inventariação das obras, se afirme o seu valor cultural e monetário, este processo geralmente ultrapassa a vida dos autores ou, quando envolve artistas vivos, abarca apenas uma percentagem restrita de personalidades já reconhecidas.

Quanto a este processo, as visões políticas partem de princípios de incompatibilidade e inconformidade entre património e arte contemporânea, adoptando e comunicando a partir de uma perspectiva predominantemente estética (analisada no capítulo 4). Contudo, como então argumentei, a perspectiva efectivamente subjacente das políticas culturais é de natureza política: nela, as divergências entre património e arte contemporânea consagrada assumem um carácter sobretudo formal, enquanto a verdadeira tensão se manifesta entre as obras consagradas ou classificadas e as novas criações ainda não reconhecidas institucionalmente. Esta constatação permite compreender que o conflito não se limita à esfera estética, mas traduz um desfasamento entre os mecanismos de legitimação cultural e as dinâmicas vivas da produção artística. Não obstante, esta leitura, que poderia abrir espaço a uma concepção mais dialéctica e inclusiva das políticas culturais, raramente é considerada nas estratégias locais. Estas continuam a operar com modelos ultrapassados e simplistas, que opõem as artes à

cultura popular e o património às práticas experimentais, perdendo a oportunidade de articular estas dimensões de modo mutuamente enriquecedor. Assim, o potencial crítico e renovador da criação artística contemporânea permanece em grande parte desaproveitado como elemento de reflexão, diálogo e reconfiguração simbólica do próprio espaço patrimonial.

Nesta abordagem, fechada em si mesma, as narrativas de resistência e de antagonismo constroem-se com base nas diferenças formais do capital cultural e simbólico institucional¹³. Este exercício de constante afirmação do poder simbólico, deixando de lado as opções antagónicas, conforme argumentei nos capítulos anteriores, não é democraticamente sustentável a longo prazo, fazendo emergir positivismos e percepções populistas ou chauvinistas.

A terceira e última especificidade diz respeito à percepção do enquadramento cultural do artista. Sendo as medidas de descentralização cultural estatais insuficientes e desencontradas com os objectivos locais, a participação artística local enfrenta diversos constrangimentos. Enquanto a descentralização das funções e políticas culturais relativas ao património está assegurada em termos legislativos e estratégicos, a descentralização no domínio das artes — sobretudo devido à ausência de legislação e de visão estratégica — permanece condicionada por mitos e preconceitos em torno da personalidade, da actividade e do produto artístico. Esta problemática constitui o desafio do próximo subcapítulo e conecta-se directamente com o terceiro objectivo deste capítulo: realizar uma contextualização socioeconómica das artes visuais e problematizar as consequências destas percepções para a empregabilidade artística e o trabalho artístico em enquadramento local.

¹³ Deve-se ainda mencionar que, ao nível institucional, a questão do profissionalismo aproxima cada vez mais os critérios de currículo artístico aos critérios do currículo académico: o mérito artístico resume-se à lista formal de participações e apresentações. Estes critérios, à primeira vista objectivos, revelam-se bastante controversos. Assim como não se pode desvalorizar o rol de formações ou reconhecimentos institucionais de um artista, também estes não podem ser considerados critério único de valorização, pois o reconhecimento institucional depende de prioridades e ambições pessoais. Estas mesmas ambições e convicções, no plano artístico, podem perfeitamente consistir em irreverência e postura antagónica perante estes princípios de legitimação curricular.

5.4. Mitos, empregabilidade e profissionalismo artístico

Este capítulo estrutura-se em duas partes. A parte 5.4.1 dedicada à uma análise dos mitos sobre arte e artistas, apresenta um estudo aprofundado da excepcionalidade económica das artes e artistas (D. Beech, 2015). Esta excepcionalidade – o não enquadramento da actividade artística nos padrões clássicos capitalistas dos modos de produção, da regulação do mercado entre oferta e procura, do negócio do labor humano e da relação entre qualidade e preço –, em última análise, reverte no que eu designo de exclusão económica dos artistas vivos em termos do enquadramento laboral profissional. Este tema abordo, contextualizo e problematizo no contexto dos territórios alvo-centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal na parte 5.4.2.

5.4.1. Mitos

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer o problema de percepção generalizado da actividade artística — especialmente nas artes plásticas ou visuais — como mero passatempo, forma de lazer ou prática amadora. Esta ideia atravessa vários contextos da sociedade portuguesa, desde o quotidiano até ao educativo, chegando mesmo à esfera institucional, quando se tratam de políticas culturais locais. Tal percepção resulta numa compreensão simplista, por parte do público em geral, do processo criativo, dos objectivos da actividade artística e da exigência de preparação que ela implica.

Por exemplo, a mestria técnica é muitas vezes atribuída apenas ao talento e à inspiração, enquanto os objectivos finais da actividade artística se reduzem à exposição e à visibilidade pública, reforçando a imagem do artista como um indivíduo caprichoso, vaidoso ou desocupado.

Tendo em conta os diversos preconceitos que identifiquei na sociedade em relação à dimensão artística, compreendo que o problema surge do encontro entre os discursos especulativos do mercado da arte, a retórica ideológica sobre o valor cultural da arte e os mitos do génio criativo. Esses factores, ao entrecruzarem-se, contribuem para uma

visão deturpada da actividade artística, fragilização do estatuto profissional e diminuição do reconhecimento do interesse cultural.

Neste subcapítulo, procuro descrever e reflectir sobre os processos que poderão ter contribuído para essa percepção da dimensão artística, que por vezes se infiltra também nos circuitos educativos e institucionais. Para estruturar este exercício analítico, proponho distinguir dois planos fundamentais nos quais a percepção da arte, da figura do artista e da sua actividade se constrói: o ideológico (ou interpretativo) e o económico. Embora distintos, estes planos encontram-se profundamente entrelaçados e, por vezes, controversos, gerando confusão interpretativa e, como consequência prática, a desvalorização económica do artista enquanto profissional. Por isso, é importante analisá-los de forma o mais separada possível.

No plano ideológico, observa-se uma crónica falta de distinção entre o processo interno de produção e motivação do artista e o processo externo de recepção pelo espectador ou crítico. Ou seja, o processo de pesquisa e criação artística e o seu resultado são diferentes para quem o faz e para quem o testemunha (P. Crowther, 2013:22), sendo as motivações artísticas e a percepção da obra esferas independentes (U. Eco, 1989: 84-105).

Esta distinção não está suficientemente discutida na bibliografia. Entretanto, dois autores se destacam por explorar o tema: Dave Beech (2015) e Giorgio Agamben (1999). No livro *Art and Value* (2015), D. Beech analisa escrupulosamente um conjunto de fenómenos em torno do trabalho artístico de ponto de vista materialista. Neste sentido, encontra um paradoxo na arte: sua plena integração no sistema capitalista como bem de consumo (*commodity*) e, ao mesmo tempo, disparidade com a teoria económica clássica que define os princípios-base de produção e consumo capitalista. Neste sistema, os preços da compra das matérias-primas, do labor e da venda do produto final são definidos por capitalistas, cujo lucro surge da especulação, sustentada pela cultura da sociedade de consumo; trabalhadores assalariados figuram como as moedas de troca no mercado global — o “capital humano” —, sendo esta classe a força de produção e a classe que consome os bens produzidos.

Por outro lado, os artistas possuem as matérias-primas e o produto final, não recebem salários e não recorrem à compra de força de trabalho, mantendo um sentido crítico que os protege da febre consumista.

D. Beech (2015) explica esta condição observando que, de facto, a actividade artística não acompanhou a evolução dos modos de produção (fordista e pós-fordista), mantendo a fórmula do “produtor individual”, surgida ainda no final da época medieval. Além disso, o trabalho artístico não se enquadra na dicotomia clássica de trabalho/esforço versus consumo/prazer.

No entanto, constata que arte e actividade artística não foram isentas da influência dos processos socioeconómicos ocorridos nas sociedades ocidentais. D. Beech (2015:13) aponta duas principais fontes de reflexão sobre a relação entre arte e economia: a teoria económica de Karl Marx, que critica o modelo capitalista focado na “vida cultural do produto artístico”, e a teoria cultural da Escola de Frankfurt, preocupada com a mercantilização da arte e o destino das obras produzidas. Embora estas abordagens ofereçam intuições relevantes, argumenta que ambas falham em distinguir entre produção e circulação da arte. O processo de produção, descrito como pré-industrial, fica praticamente sem análise, sendo o foco colocado na função e especulação posterior, económica e ideológicas, das obras.

Contudo, a arte deve ser compreendida como categoria “economicamente excepcional”, porque, mesmo as obras como produto, enfrentam uma dicotomia ontológica: o enquadramento económico divide-se entre:

1. ideia comercial de bem de luxo que inflaciona os preços das obras da arte através de uma série de mitos e narrativas; e
2. ideia de valor cultural simbólico associado à fruição pública gratuita, promovido pelo pensamento de esquerda (D. Beech, 2015:2, 353).

Apesar de estas duas visões partirem das motivações ideologicamente opostas, ambas chegam ao mesmo postulado: prescrever como norma de bom gosto a dissociação total entre arte e dinheiro. Como efeito colateral, esta excepcionalidade económica do produto artístico gera exclusão económica dos artistas.

Na visão proveniente do pensamento da esquerda, o artista é visto como protagonista social e cultural, incorruptível perante a mercantilização imediata dos seus serviços e produtos. Em vez disso, almeja a produção de obras reconhecidas como “grandes” — consagração institucional. Emancipado das regras do mercado, o artista fica, no entanto, dependente do financiamento institucional e sujeito às dinâmicas das políticas culturais, que definem critérios de inclusão e impõem prioridades estratégicas.

O mercado, conforme D. Beech (2015:2), dispõe de várias estratégias de inflação do valor das obras, enquadrando-os no mercado de luxo. D. Beech identifica quatro estratégias principais.

A primeira estratégia, adoptada por galerias, leilões e coleccionadores, assenta na tensão entre escassa oferta e elevada demanda, conforme o conceito de originalidade — um autor produz peças únicas e, após sua morte, a produção cessa.

A segunda estratégia instrumentaliza a imagem romantizada de artista cultivada pelo pensamento iluminista do século XIX, tendo a sua raiz na questão de classes que inevitavelmente volta à teoria económica. Ou seja, no sistema capitalista, os trabalhadores vendem o seu tempo por salários; apenas quem possui meios elevados de subsistência e educação (na época iluminista, apenas a classe nobre) pode permitir-se a liberdade de não trabalhar ou trabalhar pelo prazer.

A terceira estratégia, frequentemente utilizada por historiadores da arte, galeristas e coleccionadores, embora contradiga a segunda, acaba por ser funcional aos fins especulativos. Trata-se de narrativas dramáticas sobre histórias difíceis da vida dos artistas ou uma morte precoce e sem reconhecimento. Surge aqui uma pergunta: por que as características das personalidades desequilibradas, o envolvimento no convívio boémio, o uso de estimulantes, insucesso e outras formas de desintegração socioeconómica são interpretadas como condições-chave da criatividade e eficazes como estratégia comercial?

Giorgio Agamben (1999), no livro *The Man Without Content*, oferece uma possível resposta. Apesar de a abordagem do autor ser longe do materialismo histórico, permite compreender a narrativa dramática como ferramenta especulativa. Segundo o autor,

trata-se do risco elevado de vida associado ao trabalho artístico (idem:5), que novamente complica o fornecimento do produto artístico. Quem poderia imaginar que uma actividade aparentemente fácil e agradável, como produção de obras de arte, representa um perigo eminente de depressão, esquizofrenia, alcoolismo e outras perturbações graves de personalidade, apresentando risco iminente de pobreza e morte?!

A quarta estratégia comercial explora a narrativa romantizada do génio ou talento achado. A literatura e a história da arte dispõem de biografias de artistas cuja origem pobre é compensada pelo golpe de talento e reconhecimento. Nesta perspectiva, o talento é compreendido como característica exclusiva, cuja materialização é independente da formação, treino ou esforço; e a criatividade torna-se um produto da inspiração. Ou seja, enquanto outras actividades exigem continuidade entre formação e experiência, a actividade artística aparece fora da categoria profissional.

Assim, as condições de produção artística tornam-se imprevisíveis, e o fornecimento do produto no mercado não garantido, o que, do ponto de vista do mercado, afirma o seu estatuto de bem raro e luxuoso.

Enquanto D. Beech analisa o valor e a escassez do produto artístico no mercado, G. Agamben desloca o foco para a dimensão existencial e estética, examinando a promessa de felicidade e a tensão entre intenção e recepção.

Deixando as questões da economia da arte ao lado, G. Agamben (1999) aborda um problema existencial em torno da intencionalidade e criatividade. Constrói uma génese histórica da actividade artística, segundo a qual a decadência do sistema de patronos da arte durante o Renascimento acompanhou o desenvolvimento de uma interacção comercial mais liberalizada, surgindo novos agentes de mediação. O aumento do pragmatismo em torno do produto artístico exigiu a exploração das estratégias de marketing. Apesar de se tratar da compra e venda de objectos artísticos, a retórica comercial tem cultivado e especulado mitos da personalidade do artista.

A interpretação do fenómeno artístico pelos mediadores — galeristas, críticos e instituições — resulta em objectivação e estetização dos conteúdos artísticos, levando

à fusão entre filosofia e arte e à confusão entre os pontos de vista do artista e do observador. Para abordar o problema, G. Agamben (1999:5-8) recorre ao conceito de “promessa de felicidade”, que obriga o artista à busca constante de transgressão de artifício (sabedoria manual) para algo autêntico e significativo. Entretanto, esta busca se revela trágica e ingrata, pois a validação final da significância só é possível perante o espectador; a promessa de felicidade é traída neste momento de validação, já que para o artista representa uma viragem irreversível da percepção simbólica para a percepção verbal da sua própria obra. “Dessa forma, a misologia se transformará em filologia, e o signo e o significado perseguir-se-ão mutuamente num círculo vicioso e perpétuo” (idem:8).

O julgamento do espectador, por sua vez, fica sempre assombrado pelo dilema sobre a originalidade, gerando receio de experienciar sentimentos diante do que não é arte.

G. Agamben (1999) problematiza que no presente, a busca artística é pela atenção e aceitação do público e dos mediadores. Isso corrompe o pensamento artístico, induzindo um modo de ver a priori interpretativo.

Assim, a espontaneidade criativa fica premeditada por aquilo que G. Agamben chama a “sombra” — a necessidade preliminar de se enquadrar na expectativa dos críticos, que condiciona a dimensão poética, esvazia o propósito criativo e priva o artista de tal *promesse de bonheur*: “Frenhofer (o artista) torna-se duplo. Passa do ponto de vista do artista para o do espectador, da empenhada *promesse de bonheur* para a estética indiferente. Nesta transição, a integridade da sua obra dissolve-se (idem:9).

Parecendo estas questões de natureza puramente esotérica, um estudo de Rodrigo De La Fabián e Antonio Stecher (2017) permite ver um nexo económico no referido conceito da promessa de felicidade. Eles começam por apontar que a “promessa da felicidade” tem sido um núcleo central que fazia o sistema capitalista clássico funcionar. “...para ser produtivo é preciso adiar o momento de satisfação” (idem:609) — esta precipitação preenchia o vazio entre a frustração do esforço laboral dos trabalhadores assalariados e o prazer do consumo.

Articulando agora os intuitos de G. Agamben (1999:9) com R. Fabián e A. Stecher (2017), pode-se compreender a explicação e a prova da excepcionalidade económica do trabalho artístico no quadro capitalista. Isso encontra-se precisamente na ausência inicial da distância ontológica entre o trabalho e a felicidade: “O lado que o artista enfrenta é a realidade viva na qual lê a sua promessa de felicidade” G. Agamben (1999:9).

Deste ponto, distinguem-se duas vertentes principais:

1. Quando a promessa de felicidade é mencionada como veículo de produção e consumo no quadro capitalista, trata-se de um círculo vicioso gerido por estado constante de distração e falta, que se reverte em valor acrescido necessário para o seu sustento:

Nós projectamos objectos de desejo, mas estes só são desejáveis no contexto de uma rede de significados determinada pelos outros objectos e desejos. No cerne de toda a rede está a divisão original entre necessidade e satisfação que constitui o Desejo [...] As próprias condições que dão sentido ao nosso desejo escapam sempre, até certo ponto, ao nosso controlo. Isto significa que a actividade volitiva dos indivíduos é (novamente) determinada pela falta e pela incompletude. (P. Crowter, 2013:119; 129)

2. Quando o processo de produção artística e a promessa da felicidade se enquadram na descrição de um estado criativo de fluxo, trata-se do gozo de aperfeiçoamento e concretização de capacidades individuais, conforme descrito por M. Csikszentmihalyi:

Os acontecimentos de gozo ocorrem quando uma pessoa não só atendeu a alguma expectativa anterior ou satisfaz uma necessidade ou um desejo, como também foi além do que estava programada para fazer e alcançou algo inesperado, talvez algo até inimaginável antes. (idem:1990:46)

Entretanto, conforme, R Fabián e A. Stecher (2017), na consolidação do capitalismo, o estímulo em forma de promessa, sendo funcional, demonstrou-se ainda assim demasiado dispendioso do ponto de vista do investimento necessário para a sua manutenção. Surge assim um modelo de gestão do capital humano otimizado. O

trabalhador, em vez de esperar a felicidade apenas no futuro, passa a senti-la no presente. Rapidamente, a psicologia positiva, baseada nos estudos sobre o estado psicológico de fluxo¹⁴ — auto-realização, controlo e satisfação —, elege-se como estratégia inovadora da política neoliberal, que atribui aos hábitos welfardistas¹⁵ a principal fonte de infelicidade e inércia dos trabalhadores.

Nesta lógica, a exploração capitalista do capital humano mantém-se, mas as atitudes dos trabalhadores mudam: se antes vendiam o seu tempo e esforço pela felicidade futura, agora trabalham com dedicação e empenho porque já se sentem felizes, entendendo que tudo que façam na vida passa a contar como investimento pessoal. Neste ponto, a teoria de R. Fabián e A. Stecher (2017) relativamente ao processo de transformação das ferramentas de controlo e motivação do sistema capitalista coincide com a definição de L. Sacco (2011 e 2018) da nova era da economia cultural — Cultura 3.0, referida anteriormente.

Na minha compreensão, o elo da transformação maior do paradigma capitalista não reside na introdução da psicologia positiva, mas na tendência do mercado em substituir a promessa de felicidade pela promessa de criatividade. Concluo que o cultivo da ansiedade colectiva pela criatividade é reforçado pela presença mediática da tecnologia — hardware, software digital e plataformas online —, que L. Sacco (2018) define como produto não cultural. Neste modelo, observo que se dissolve o clássico modelo produtor-consumidor cultural, e todos tornam-se consumidores dos produtos de mediação da experiência, da comunicação e da criatividade.

¹⁴ Embora M. Csikszentmihalyi¹⁴, (1990) refere ao fluxo como um estado físico e emocional potente, R. Fabián e A. Stecher (2017) associam o estado de fluxo à referida psicologia positiva cujo objectivo final é a rentabilização dos tempos e actividades considerados nos paradigmas anteriores como “não produtivos” e a redução de dependências sociais do estado.

¹⁵ “O estado de fluxo [...] é um estado perfeito de motivação intrínseca, onde a pessoa está totalmente imersa naquilo que está a fazer. Este é um sentimento que todos temos de vez em quando, caracterizado por uma sensação de grande absorção, empenho, realização e habilidade — e durante o qual as preocupações temporais (tempo, comida, ego, etc.) são normalmente ignoradas.” (M. Csikszentmihalyi, 1990:27)

Assim, nesta minha interpretação, neste modelo caracterizado pelo consumo cultural estetizado, a promessa de felicidade pelo consumo transforma-se na promessa de poder ser um produtor cultural criativo — por outras palavras, um artista.

Pelo o exposto neste subcapítulo — especulações sobre o produto artístico, mitos à volta da personalidade e estetização da actividade criativa — podem ser identificados seis eixos contraditórios em relação à figura do artista:

1. Apesar de o estilo de vida e a auto-representação dos artistas contemporâneos ser já diferente do boémio, a imagem de “entropia psíquica”¹⁶ permanece na imaginação do público e afecta o juízo comum;
2. A figura do artista associa-se cada vez mais com activismo e crítica social;
3. Quanto ao seu produto — as obras de arte — persiste a ideia de que se trata de um bem de luxo;
4. A noção de valor simbólico e interesse cultural das obras se funde com o direito democrático de fruição gratuita da arte;
5. O trabalho artístico contemporâneo está associado a uma abordagem epistemológica e crítica (P. Osborne, 2013:168-173);
6. Persiste a romantização e estetização do processo criativo, operando com conceitos esotéricos como obra-prima, génio, talento e inspiração.

Resumindo, no plano artístico confundem-se o trabalho do artista, o seu produto e as interpretações do mesmo pelo espectador. Estas interpretações demonstram-se plurais e polarizadas entre: elitismo e bem comum, especulação e activismo, capacidade crítica

¹⁶ M. Csikszentmihalyi (1990) argumenta que a relação entre a criatividade artística e vulnerabilidade económica, social e psíquica, embora se confirma em muitos casos, representa não é causa de evocação criativa, mas a consequência de falta de consideração e garantias sociais para este tipo de actividade profissional. “É muito provável, no entanto, que esta relação entre a entropia psíquica e a criatividade artística seja o resultado de expectativas culturais específicas e da estrutura estranha do papel artístico, e não algo necessariamente inerente à arte ou à actividade criativa. Por outras palavras, se para sobreviver como artista num dado ambiente social uma pessoa tem de suportar a insegurança, a negligência, o ridículo e a falta de símbolos expressivos partilhados em comum, é provável que demonstre os efeitos psíquicos adversos (M. Csikszentmihalyi, 1990:266).

e eccentricismo boémio, função pública e disfunção pessoal, que se agrava com um imperativo de massificação da criatividade. A retórica comercial positivista liga felicidade, criatividade e consumo. Este cocktail de percepções e condicionantes, seja por motivos éticos, económicos ou ideológicos, leva ao postulado único da dissociação total entre artista e dinheiro.

Assim, a referida excepcionalidade económica do produto artístico traduz-se naquilo que pode ser chamado de exclusão económica dos artistas. Isso significa que prevalecem convicções como:

- não precisarem de remuneração porque o seu labor é por gosto;
- a remuneração pode contradizer pressupostos críticos;
- a arte é muito cara e os artistas devem ser ricos e não precisam de remuneração;
- o seu ganho não é material, mas se mede na eternidade da obra;
- a fruição é gratuita;
- não conseguirem manter vínculo laboral porque a inspiração é incerta;
- o talento não se vende.

Importa concluir que as ideias institucionalizadas pelo *mainstream* da crítica de arte, os mitos comerciais e as apropriações políticas enquadradas na estrutura ideológica do capitalismo, se não forem bem compreendidos e fundamentados com literacia visual, geram uma série de preconceitos e clichés. O efeito destes sentidos comuns resultantes da especulação conceptual é economicamente e socialmente prejudicial aos artistas.

O volume destes meta-conceitos prejudica o trabalho actual dos artistas profissionais, que são obrigados a ultrapassar barreiras conceptuais na fase de apresentação de novos projectos como candidatos a financiamento e na comunicação destes projectos ao público. Este efeito nota-se especialmente entre públicos menos interessados em questões artísticas ou menos escolarizados, embora possa penetrar todos os circuitos, incluindo educativos e institucionais, sobretudo fora dos grandes centros urbanos.

5.4.2. A empregabilidade e profissionalismo artístico

Fechei a parte anterior, concluindo que a excepcionalidade económica da arte, cumulada de mitos e ideias controversas, reverte em barreiras ideológicas e éticas de valorização dos artistas enquanto profissionais. Nesta parte, contextualizo este efeito fora dos grandes centros e problematizo-o. Nestes contextos, praticamente não existem encomendas ou posições institucionais. O mercado da arte reduz-se a circuitos locais de cortesia.

Este cenário corresponde ao que o Estudo do Sector Artístico e Cultural em Portugal (DGARTES / ISCTE-OPAC, 2020, p.11) descreve como um campo composto maioritariamente por trabalhadores independentes, precários ou intermitentes, particularmente vulneráveis em territórios onde a presença institucional é ténue. Por sua vez, T. D. Martinho et. al (2016) observa a actuação em redes informais e o elevado grau de autodidactismo dos mediadores culturais, o que indica no problema estrutural do sector artístico em articulação com recentes cortes e crises financeiros. Esta fragilidade encontra ainda apoio empírico no estudo *Artists as Vulnerable Workers* de Idalina Conde (2009, pp. 2–3, CIES ISCTE). A autora descreve os artistas como sujeitos a subemprego, múltiplos trabalhos, condições contratuais precários ou incertos e dependencia de diferentes fontes de rendimento. A análise de I. Conde confirma que a falta de condições e garantias do trabalho artístico decorre não da falta de dedicação, talento ou empenho dos profissionais, mas sobretudo da configuração económica do sector.

Apesar da evidência deste problema, não existem publicações nacionais dedicadas especificamente à empregabilidade artística no domínio das artes contemporâneas. Assim, a análise que segue baseia-se em articulação das fontes disponíveis com as observações e experiências de cariz autoetnográfico. Foram construídas através de interacções com autarquias locais, circuitos de artistas amadores, entrevistas informais com artistas profissionais e estudos discretos de públicos.

Face à bagagem histórica de preconceitos em torno da figura e da obra do artista, a questão da empregabilidade — trabalho artístico remunerado — fora dos grandes centros torna-se desvalorizada. O senso comum suspeita simultaneamente de que um artista precisa de ganhar a vida e de que uma remuneração regular compromete o carácter crítico ou a autonomia criativa. Esta ambivalência ao nível nacional é confirmada por A. Portela (2019). Ele observa que a arte é frequentemente percebida como vocação, e não profissão, o que dificulta a aceitação pública de vínculos laborais e direitos sociais para artistas.

Em muitos contextos locais vigora a noção de que o artista procura sobretudo expor e ser visto. Assim, a cedência de espaços institucionais — raramente acompanhada de apoio material — já é considerada uma recompensa suficiente. Este fenómeno e como legitima práticas de gratuidade e reforça desigualdades estruturais, enfatiza-se em debates como *A Arte Custa* (Culturgest + CIES/ISCTE, 2022).

Estas conclusões dialogam com observações de P. Santos e J. Soeiro (2021, Parte I). Eles demonstram que a precariedade no sector cultural em Portugal é estrutural, normalizada e sustentada por uma ideologia da autonomia e da auto-realização através do trabalho criativo. Os autores mostram como a retórica da dedicação e da paixão frequentemente substitui princípios laborais. Isto legitima pedidos de trabalho gratuito, remunerações simbólicas e trocas por visibilidade¹⁷. Esta percepção moralizante explica parte das tensões observáveis em contextos periféricos.

A rara empregabilidade acarreta outro problema: a definição e reconhecimento de profissionalismo artístico. Noutras áreas, o estatuto de profissional é inseparável da formação, da experiência e do rendimento económico. Ao contrário, uma actividade amadora pressupõe aprendizagem oportuna e investimentos. Nem toda profissão é

¹⁷ O empirismo deste problema projectado ao plano político testemunhei numa reunião informal sobre planeamento de uma exposição no Museu da Cidade de Aveiro em 2014, o vereador da cultura em funções nessa altura comentou numa conversa informal: “Não percebo porque temos que pagar aos artistas, se há tantos que ficam felizes por expor grátis?”

traduzível em passatempo: não existe o estatuto de dentista amador, mas é possível fazer carpintaria como *hobby*.

Existe uma discussão relevante sobre o problema ético que se levanta quando profissões humanitárias, como medicina, direito ou educação, em países com sistemas liberais, são entregues ao mercado. Esta situação pode confundir ética profissional com interesse lucrativo ou ambições de carreira, o que afecta a competência (J. Soros, 2008). A este conjunto de profissões delicadas se pode associar a profissão artística. Em regime de concorrência pelo mercado, esta pode suscitar tendências de estetização. O resultado é a tentativa de adivinhar e agradar os gostos em vez de os formar ou desafiar. Com apoios públicos, o artista tem condições para realizar o seu papel com ética profissional.

No entanto, os profissionais precisam de ser remunerados e valorizados. Nos sistemas socialistas, isto resolve-se através de contratos públicos, permitindo que a quantidade de utentes ou prescrições, por exemplo de um médico, não é proporcional ao seu ganho. *O Estatuto dos Profissionais da Cultura* (Decreto-Lei 105/2021: 3) reconhece esta lacuna histórica. Sublinha a necessidade de garantir enquadramento laboral e protecção social, independentemente da intermitência da actividade.

Contudo, com poucas excepções, como docência ou ensino facultativo, não existem cargos ou categorias contínuas. Também não há suficientes comissões de serviços directamente ligadas às artes plásticas. A maioria dos possíveis compromissos laborais é de carácter voluntário ou pontual. O nicho comercial, o mercado da arte, não está suficientemente desenvolvido fora das grandes cidades. Os programas da DGArtes têm procurado nivelar as assimetrias através de diversos incentivos. Contudo, não têm dimensão para garantir um nicho profissional nem um vínculo estável à maioria das pessoas formadas em artes ou em estudos artísticos, especialmente fora das grandes cidades.

Embora existam iniciativas de grande escala — como a Bienal de Cerveira, os Encontros da Imagem ou a Bienal de Gaia —, do ponto de vista económico, estas tendem a gerar mais empregabilidade na gestão, produção ou organização cultural do que na prática artística. *O Atlas Artístico e Cultural de Portugal* (DGArtes, 2019) evidencia esta distinção

entre emprego artístico e emprego cultural. Aponta desigualdades territoriais significativas.

Deste modo, os problemas de empregabilidade afectam sobretudo cidades de pequena e média dimensão. Isso provoca a migração de profissionais para centros maiores, onde encontram mais condições, mas também maior concorrência (L. Ferro, et.al 2018: 895). Por seu lado, o relatório *Emprego Cultural em Portugal em 2020* (J. Neves et.al., 2021: 11) fornece dados concretos que ajudam a compreender a geografia destas dinâmicas. O emprego cultural representava cerca de 2,5 % do emprego total em Portugal. Cerca de 92 % das oportunidades concentram-se principalmente nas áreas metropolitanas. O trabalho assenta maioritariamente em regime independente e intermitente. Entre 2011 e 2020, observa-se uma tendência de escassez do emprego artístico formal fora destas áreas.

Por fim, fora dos grandes centros — onde certas práticas de democratização cultural não criaram bases críticas sólidas — o senso comum tende a não distinguir profissionalismo de amadorismo. Confunde exigência artística com vaidade. Esta conjuntura favorece tanto o associativismo quanto actividades recreativas. O relatório da Fundação GDA (2019) descreve este fenómeno como uma função social estetizada da arte. Muitas vezes, isso esvazia o papel crítico e intelectual da criação contemporânea. Contudo, quando articulada com discursos populistas, conduz à desvalorização conceptual e económica da actividade artística.

5.5. Conclusões Intermédias

Neste Capítulo procurei caracterizar a especificidade portuguesa em termos da dinâmica recente das suas políticas culturais, chamando a atenção para a possível confusão entre descentralização da cultura e democratização da cultura. Argumentei que as medidas de descentralização não são garantia incondicional da existência das boas práticas de democratização da cultura. Problematicizei também a percepção comum da causa artística, discutindo um conjunto de (pre)conceitos económicos e conceituais que influenciam a receptividade institucional e podem contribuir para a elitização da obra

artística e a precarização da profissão artística. A receptividade institucional revela-se como condição decisiva para a descentralização das práticas artísticas.

Nos museus e centros culturais das cidades de pequena e média dimensão em Portugal, quase não há apoio às artes, mas existe uma expectativa de conformidade dos discursos artísticos com os objectivos de políticas culturais divididas entre a retórica social de integração e a ideia de desenvolvimento. Os eventos culturais e artísticos servem frequentemente para promover outros consumos. A procura e a oferta interagem assim ao nível do entretenimento, prevalecendo a percepção positivista de conceitos como criatividade e identidade.

Embora os museus e centros culturais locais tenham sido concebidos para potenciar a democracia cultural, o modelo pretendido revela-se pouco exequível, sendo necessária maior coordenação dos princípios institucionais com as boas práticas de democratização da cultura e com o escrutínio das estruturas dos relacionamentos institucionais praticados. Neste sentido, é evidente que ao nível da gestão institucional, os museus locais continuam a tratar todos os externos, burocraticamente, como públicos no sentido paternalista, meros receptores e não participantes, mantendo uma hierarquia simbólica.

Esta hierarquia acentua-se com a concentração de gestão e programação dos principais palcos, galerias e espaços culturais nas câmaras municipais. O foco programático destas entidades frequentemente privilegia actividades culturais de massas, deixando propostas artísticas em carácter facultativo. Dessa forma, o potencial artístico local está pouco valorizado. Dessa maneira, o potencial artístico está pouco valorizado e aproveitado no contexto local.

Ao nível conceitual, a ideia predominante sobre a actividade artística contemporânea nos museus locais ainda se orienta por noções modernistas de géneros específicos, reservando condições e retóricas características da “sala branca”. A participação artística (principalmente nas artes plásticas) ocorre de forma eventual e convencional, normalmente em exposições temporárias de obras realizadas nos ateliers dos artistas.

Estas condições não acompanham a realidade artística contemporânea, que cada vez mais revela interesse antropológico ou social, nem contemplam as exigências de novas formas de criação, pesquisa e exposição. A imagem ultrapassada do artista plástico limita o aproveitamento do discurso interdisciplinar e da interactividade que este pode trazer aos museus.

Existem, porém, oportunidades concretas, como instalações site-específicas, intervenções em colecções permanentes, residências artísticas ou projectos de acção, que permitem aos artistas explorar plenamente a sua criatividade e actualizar institucionalmente os espaços culturais. Contudo, a receptividade institucional limitada, devido a restrições logísticas, orçamentais e à necessidade de quadros especializados, torna mais seguro para as instituições aceitar projectos existentes do que apostar em nova produção artística. Mas, tendo em conta que cada projecto artístico tem exigências específicas para produção e instalação, as instituições locais demonstram receptividade limitada. Os desafios experimentais suscitam dúvidas orçamentais, logísticas, conceptuais e políticas, porque requerem a existência de quadros com formação, experiência e autonomia para avaliar a relevância, perceber as necessidades, encontrar soluções e otimizar a comunicação para este tipo de projectos. É sempre mais seguro receber um projecto já existente do que apostar na nova produção. O receio de novos projectos também resulta da ponderação entre a expectativa de retorno menos informada e os custos da produção (não só materiais, mas também em termos de perturbação das rotinas destes espaços).

Contudo, as referidas oportunidades pontuais não se traduzem automaticamente em empregabilidade artística. Fora dos grandes centros, a arte continua a ser percebida como vocação e não profissão, dificultando a criação de vínculos laborais e protecção social. A cedência de espaços institucionais sem apoio material legitima práticas de gratuidade e reforça desigualdades estruturais. Estudos recentes confirmam que a precariedade estrutural no sector artístico é normalizada e sustentada pela ideologia da autodedicação e paixão, substituindo princípios laborais e legitimando remunerações

simbólicas ou trabalho não pago (DGARTES/ISCTE-OPAC, 2020; P. Santos e J. Soeiro, 2021).

Em resumo, verifica-se uma difícil ponderação, por parte dos públicos e das instituições, dos factores económicos decisivos para o conceito de profissão e profissionalismo artístico. Neste sentido, identificam-se várias vicissitudes. É necessário reforçar a ligação entre a percepção social do artista, os mitos da criatividade e a exclusão económica discutida no capítulo anterior, para compreender plenamente a precariedade do profissionalismo artístico fora dos grandes centros.

Entretanto, qualquer situação pode ter vários lados. A caracterização bastante crítica que faço às dinâmicas culturais institucionais e artísticas nos centros urbanos de pequena e média dimensão em Portugal facilmente reverte-se em um leque de oportunidades. Essas oportunidades são institucionais, mas também artísticas, criativas e sociais. No âmbito da exposição internacional que organizei em Ponte de Lima em 2016 (relatada do Capítulo1), um artista holandês comentou que, em Portugal, diferentemente de países do norte da Europa, reúnem-se três condições necessárias para a realização artística: disponibilidade de espaços sem tempo de espera excessivo; ausência de políticas culturais que canalizassem os objectivos artísticos para uma lista reduzida de problemas sociais (como imigração, integração social, discriminação ou mudanças climáticas); e público menos formatado com retórica política. O conjunto destas condições permite, a quem procura, desenvolver trabalhos originais e experimentais.

Existe, portanto, muito espaço para empreendedorismo cultural, desenvolvimento de públicos e alargamento da oferta cultural. Em termos estratégicos, a animação museal/patrimonial e a acção cultural são ferramentas para seduzir os públicos (K. Tzortzi, 2007) e convencê-los a rever o papel social do museu e a sua relação com a instituição, em sentido democratizante.

Face a esta problematização, a integração entre oportunidades institucionais e profissionalismo artístico torna-se essencial. Projectos experimentais devem ser

acompanhados de condições que assegurem remuneração adequada, suporte logístico e visibilidade crítica, permitindo aos artistas consolidar carreiras locais, mesmo com ambição global. Quando isto acontece, o museu ou centro cultural deixa de ser apenas espaço de exposição e transforma-se em plataforma de criação, aprendizagem e prática profissional, reflectindo o verdadeiro significado da descentralização e da democracia cultural: criar condições para o enraizamento profissional, tornando o fluxo cultural local plural, autónomo e cosmopolita (ou seja, diversificado, adaptável e conectado a redes culturais mais amplas).

Em síntese, este Capítulo evidencia que a descentralização cultural em Portugal enfrenta desafios estruturais e ideológicos, mas também oferece oportunidades significativas de inovação e profissionalização artística. Para que estas oportunidades se concretizem, é necessário coordenar políticas culturais estatais e locais, adaptar práticas institucionais às exigências contemporâneas da criação artística, e assegurar que o trabalho dos artistas seja valorizado economicamente e profissionalmente, especialmente fora dos grandes centros urbanos.

Com estas conclusões fecho a parte teórica da tese, onde, ao longo dos capítulos 2 a 5, procurei situar o tema do antagonismo artístico e demonstrar a relevância desta investigação. A análise abrangeu críticas ao positivismo, a defesa dos antagonismos como mecanismos de democratização institucional, e a problematização das percepções institucionais sobre públicos, actividades e empregabilidade artística local.

Perante a receptividade institucional condicionada, emergem duas questões centrais: como podem as práticas artísticas críticas concretizem-se nos territórios-alvo? E de que forma incorporam pressupostos antagónicos?

O Capítulo 6 responde a estas perguntas, explorando abordagens e estratégias que enquadram a actividade curatorial e artística contemporânea. Estas abordagens, inspiradas em princípios pós-modernos de desconstrução, fragmentação e subversão, confrontam os limites dos modelos institucionais modernos — baseados em sequências

lógicas, causas e efeitos e padrões culturais rígidos — e propõem novos modos de ver que partem do campo artístico e informam o campo social.

Assim, a actividade artística não se limita à produção de obras: ela gera modelos alternativos, tornando-se essencial para a epistemologia institucional e para o desenvolvimento dos públicos, estabelecendo a ponte entre teoria e prática que este Capítulo pretende proporcionar.

6. Fenomenologia de abordagens curatoriais e estratégias de criação artística contemporânea

6.1. Notas de introdução

Nos capítulos anteriores, preparei um espaço teórico amplo em que enquadrei a actividade artística como agência crítica relevante no caminho para uma maior democracia cultural. Expliquei igualmente que a ideia de democracia cultural não deve converter-se num novo optimismo político, mas funcionar como fundamento para a capacitação dos públicos, através de referências culturais articuladas com o pensamento crítico, bem como para reforçar o estatuto do artista enquanto profissão. Estas melhorias qualitativas tornam-se particularmente desafiantes nos centros urbanos de pequena e média dimensão, o que evidencia a necessidade de argumentos consistentes capazes de sensibilizar decisores e gestores culturais locais.

No Capítulo 4, introduzi uma perspectiva fenomenológica sobre os públicos, sugerindo, em alguns momentos, que este papel social nem sempre precisa de outro agente. No entanto, no âmbito da recente crítica da arte centrada na estética relacional, na causa social e na participação, a relação entre artistas e públicos tende a surgir frequentemente como interacção directa. Neste último Capítulo, portanto, avanço com uma análise fenomenológica de abordagens curatoriais e estratégias artísticas, dando também atenção aos modelos participativos em que os papéis sociais do artista e do público entram efectivamente em interacção. Os conceitos operativos de limites culturais e de choque cultural, introduzidos anteriormente, permitem explorar a potencialidade antagónica das abordagens curatoriais e estratégias artísticas, bem como discutir os seus modos de recepção.

Antes de prosseguir com a descrição das abordagens e estratégias, é necessário um desvio metodológico. Embora pareça um assunto à parte, este é central para estabelecer desde o início uma ténue, mas decisiva diferença entre os modos de pensar modernos — nos quais as instituições se originam — e os modos de pensar pós-modernos, aos quais pertence o raciocínio da arte contemporânea.

Embora F. Rosa Dias (2015) e outros autores recorram ao termo “metodologia” em relação às práticas artísticas, considero que este termo não traduz adequadamente a natureza do processo artístico. Retomando a discussão sobre formas de fazer, pensar e produzir modernas — como definidas por F. Jameson (1991:310), dotadas de vontade para proceder com deduções coerentes a todos os níveis, e por N. Bourriaud (1998:31), que fala em “inventar uma coerente e justa conduta de trabalho em relação aos métodos de produção do seu tempo” — verifica-se que estas formas se caracterizam pelo método. Este é entendido como sistema funcional de regras e técnicas, desenvolvido para otimizar acções e garantir resultados previsíveis.

Este conceito de método, embora útil para produtividade, contrapõe-se ao esperado na criação artística contemporânea. F. Pereira e C. de Vitlepoix (1998:18) problematizam o *método* no plano artístico, considerando-o uma “construção reducionista e necessariamente simplista, que abstrai a necessária subjectividade do processo criativo”. Argumentam que a repetição de formas fixas inibe a espontaneidade e a auto-aprendizagem, valorizadas na arte contemporânea. Contudo, a actividade artística não pode prescindir totalmente de (auto)orientação e (auto)definição.

Como alternativa, defendem o conceito de *metodologia*, entendido como conjunto de princípios enquadrantes que orientam a investigação artística sem a condicionar excessivamente. Concordo com esta posição, mas observo que os termos “método” e “metodologia”, no seu sentido corrente, não oferecem a distinção qualitativa desejada. Por isso, neste capítulo, utilizo o termo “abordagem” para intervenções sobre colecções de museu (uma vez que cada intervenção aborda os conteúdos existentes de um novo ponto de vista), e o termo “estratégia” para intervenções por via da criação artística contemporânea sobre contextos específicos. Ambos os termos destacam uma versatilidade que contrasta com a rigidez da ideia de método.

Para desenvolver estes objectivos, proponho distinguir entre abordagens de intervenção de cariz curatorial e estratégias de cariz artístico. A diferença entre ambas consiste no facto de as abordagens curatoriais se centrarem na reorganização da lógica do acervo pré-existente, na modificação do espaço expositivo e na programação. Por seu lado, as estratégias artísticas envolvem a criação de novas obras. Esta distinção não

pretende fixar duas categorias profissionais nem julgar o grau de criatividade presente em cada abordagem, mas compreender que certas formas de intervenção são metodologicamente curatoriais e outras metodologicamente artísticas.

Assim, discuto em separado três blocos:

1. Abordagens curatoriais de intervenção nas colecções museológicas;
2. Abordagens artísticas de intervenção nas mesmas colecções;
3. Estratégias de criação artística contemporânea.

Em cada bloco, começo por definir os conceitos operativos envolvidos na gestão dos limites culturais e na produção do choque cultural. Antes de avançar, importa fazer uma breve nota conceptual que será transversal a todo o capítulo: utilizo o termo acervo exposto não para referir a totalidade das colecções museológicas, mas para indicar a existência de uma lógica cronológica, geográfica ou generalizadora que estrutura as exposições convencionais.

O primeiro bloco, desenvolvido no subcapítulo 6.3, é dedicado às abordagens curatoriais dos espaços e acervos museais. O artigo de Khadija Carroll La (2011), *Object to Project: Artist Intervention into the Museum Collection*, inspira este subcapítulo. A autora identifica objectivos e manipulações eficazes nas intervenções museais, distinguindo intervenções que superam a aparência estética dos objectos daquelas que apenas reafirmam a autoridade institucional. Destaca também dois pontos essenciais: primeiro, artefactos podem adquirir aura de obra de arte pela sua integração museal; segundo, cabe ao museu decidir como categorizar e interpretar os objectos que possui. Estas questões são fundamentais para orientar as escolhas metodológicas nas intervenções.

Deve esclarecer-se que, ao falar de abordagens curatoriais, entendo não tanto referir a profissão de curador como tal, mas descrever intervenções que não produzem peças novas, mas geram assemblages, manipulando acervos e artefactos existentes para criar novos sentidos.

A prática e a teoria da intervenção curatorial no museu desenvolveram-se ao longo da segunda metade do século XX. De modo simplificado, o papel convencional do curador

— *caretaker* — consiste no tratamento e exposição das colecções e/ou na adequação dos espaços que lhes são consagrados, de acordo com a linha ideológica da instituição.

Com o aumento das visões críticas sobre o museu, face ao pensamento pós-colonial e a novas linhas de análise etnográfica, surgem projectos de intervenção curatorial, isolados ou independentes. Estes procuram, através da museografia, dar destaque a aspectos relevantes menos abrangidos pela instituição ou questionar os fundamentos das linhas ideológicas seguidas por esta, tal como H. Foster (1996:196) define: “reformular a codificação institucional da arte e dos artefactos — como os objectos são traduzidos em evidência histórica e/ou exemplos culturais, investidos de valor e carregados de significado pelos espectadores”.

O segundo bloco, abordado no subcapítulo 6.4, centra-se nas intervenções artísticas: a produção de obras novas que entram em diálogo ou se justapõem aos conteúdos museais e patrimoniais, criticando ou apropriando conceitos e princípios institucionais. Apesar das semelhanças com o bloco curatorial, a diferença principal é que, neste caso, a intervenção envolve a criação de novas obras.

O terceiro bloco abordado no subcapítulo 6.5 concentra-se nas estratégias artísticas contemporâneas centradas na interactividade, crítica e desconstrução de expectativas investidas nos contextos e conteúdos culturais e institucionais.

Em função destes objectivos, torna-se crucial compreender as dinâmicas que articulam limites culturais, expectativa e traição das expectativas no plano artístico. Isso permite situar o espaço de antagonismo artístico perante os desafios culturais do presente, particularmente aqueles associados à estetização do choque cultural.

No subcapítulo 6.5, argumento que este espaço, coordenado com referências culturais — icónicas do passado ou consagradas no presente —, se desloca para uma série de meta-referências culturais. Estes meta-conceitos, segundo Walter Benjamin (2012 [1935–1936]), são inseparáveis da arte porque garantem a sua aura e integridade. Se esta lógica era adequada para a arte moderna, actualmente, ao identificar e desintegrar esses meta-conceitos, curadores e artistas produzem material susceptível de posterior manipulação.

Confirmo assim a observação de C. Bishop (2012) de que a arte pós-moderna se desloca do sistema de critérios estéticos para o espaço ético, que, embora marcado pela “ambiguidade da posição desconstrutiva” (H. Foster 1996:196), permite abordagens e estratégias que, por preciosos momentos, escapam à institucionalização mediática.

Idealmente, espera-se que os potenciais públicos possuam referências culturais alargadas e conheçam os códigos de comportamento como espectadores. Contudo, como argumentado no capítulo 5, a reduzida literacia cultural geral é frequente nos territórios-alvo deste estudo. Perante este desafio, torna-se ainda mais importante teorizar as abordagens curatoriais e as estratégias artísticas disponíveis.

Importa esclarecer que não pretendo generalizar a categoria de públicos como abrangendo todos os elementos externos às instituições (Capítulo 4). Defendo, antes, a importância de adoptar a lógica dos papéis sociais. Em simultâneo, reitero a proposta do Capítulo 5: os significados de criatividade e participação, destacados no paradigma da democracia cultural, devem ser compreendidos dentro das competências de cada papel. Assim, valorizo o papel social do artista enquanto produtor de conhecimento — referências culturais —, e concebo a capacitação dos públicos através da obtenção de conhecimentos e experiências que lhes permitam reconhecer as referências culturais com as quais os artistas operam.

Proponho ainda incluir quadros institucionais e decisores políticos na categoria fenomenológica dos públicos. Esta inclusão promove maior igualdade entre papéis sociais e facilita a revisão informal das estruturas hierárquicas criadas no âmbito da democratização da cultura.

As abordagens curatoriais e artísticas e as estratégias descritas neste capítulo permitem, sobretudo, revelar a subjectividade do curador ou artista, com a qual os públicos se podem identificar, quer emotiva, quer intelectualmente.

Compreendo que a finalidade última de actividade criativa é a produção de novos sentidos, linguagens e significados. Este processo naturalmente passa pela contestação dos limites técnicos e culturais existentes, o que pode provocar um choque cultural no quem testemunha a actividade ou resultados da actividade artística. Por isso, antes de

detalhar cada tipo de intervenção, é necessário situar o conceito de limites culturais e o mecanismo do choque cultural no âmbito das artes, retomando a perspectiva fenomenológica introduzida anteriormente.

6.2. Expectativa e ruptura de expectativa: perspectiva fenomenológica

Este subcapítulo mobiliza os conceitos de limites culturais e choque cultural, introduzidos no Capítulo 2 e articulados com o conceito de antagonismo. O ponto de partida desta secção é a ideia de que os limites culturais definem o que cada sociedade reconhece como arte e determinam as expectativas que podem ser objecto de ruptura. Assim, os seus objectivos são: situar claramente estes conceitos no âmbito da actividade artística; retomar a perspectiva fenomenológica de Adriano Duarte Rodrigues (1993) para fundamentar a formação, negociação e ruptura das expectativas no campo das artes; contextualizar historicamente a evolução da recepção artística, considerando a tensão entre inovação e institucionalização (Capítulo 2) e as transformações do público (Capítulo 3); e, por fim, problematizar o facto de que, na arte contemporânea, a expectativa já incorpora a ideia de ruptura, o que eleva o desafio artístico.

A. Danto (2013), no livro *What Art Is*, reforçou a tese que explorou ao longo da sua carreira: para o público, a intriga da obra de arte emerge do conflito entre um determinado conteúdo e a forma encontrada pelo artista para o expressar, ou vice-versa. Essa leitura é relevante, mas refere-se sobretudo ao foco conceptual da arte contemporânea tal como o filósofo a definia. A meu ver, pode ser reformulada em termos fenomenológicos, de modo a situar os limites culturais no plano artístico e explicitar o mecanismo do choque cultural sem se ancorar numa tendência específica.

Assim, proponho que, do mesmo modo que os limites culturais constituem o quadro simbólico através do qual cada sociedade reconhece determinada realidade como plausível, existem também limites culturais que regulam, em cada momento histórico, aquilo que é entendido como arte. Estes limites abrangem as noções de técnica, de relação entre artistas e instituições, entre artistas e cultura, entre públicos e artistas e

entre públicos e cultura. Apesar dessa complexidade, é possível observar como esses limites condicionam as expectativas do público perante as práticas artísticas.

No que respeita ao mecanismo do choque cultural, este surge da tensão entre essa expectativa culturalmente condicionada e a consciencialização do próprio condicionamento, quando o público se confronta com um conteúdo, forma ou contexto de apresentação inesperados. Esta explicação pode ser estendida ao caso das intervenções artísticas em colecções museológicas: aqui, os limites culturais consistem nos modos institucionalizados de conceber, interpretar, expor e comunicar a cultura e os artefactos; o choque cultural resulta da tensão entre uma expectativa construída institucionalmente e a consciencialização desse condicionamento perante uma intervenção artística que revela a possibilidade de lógicas alternativas de apresentação — mais informadas, integradas, inclusivas ou poéticas.

Adriano Duarte Rodrigues (1993) estuda o mecanismo de concretização dos diversos papéis quotidianos, diariamente assumidos ou combinados por cada pessoa, e destaca a subjectividade envolvida nesse processo. De acordo com a sua argumentação, as relações e reacções humanas resultam da combinação entre o saber cultural e o saber empírico ou experiencial. Para além disso, a maioria das situações humanas envolve a conjugação de vários papéis sociais — por exemplo, pai e filho, médico e utente, marido e mulher. Quanto melhor cada agente conhecer as regras e limites do seu papel no momento, melhor decorre a interacção, coincidindo esta com a expectativa dos envolvidos. Os graus de familiaridade com o interlocutor, de importância atribuída às normas do papel assumido e de importância atribuída à experiência passada ou imediata afectam as decisões e comportamentos.

Para além da correcção espontânea das atitudes adequadas a cada situação, surgem também reflexões posteriores destinadas a racionalizar o acontecido e a incorporar novos saberes na experiência acumulada. Assim, a expectativa guia e molda a experiência de interacção entre os diversos agentes sociais. Em qualquer situação, a expectativa assenta, em maior ou menor grau, no conhecimento das regras culturais da sociedade concreta.

Na complexidade fenomenológica da experiência — que abrange a adequação à situação, a racionalização subjectiva e o confronto com a subjectividade dos outros — a sintonia pode favorecer o desempenho individual ou partilhado. A. D. Rodrigues (1993) discute esta articulação entre papéis e expectativas, referindo que uma expectativa não cumprida constitui uma ruptura ou uma traição. Culturalmente, não é adequado “trair” as expectativas daqueles com quem assumimos determinados papéis, nem interromper os papéis assumidos para inserir outros. A quebra de expectativa — quando um dos envolvidos ultrapassa os limites do seu papel social ou age segundo outro papel não previsto — provoca um choque na vida quotidiana, potencialmente perturbador.

Contudo, se no quotidiano a quebra de regras pode ser entendida como inadequada ou prejudicial, no contexto artístico a ruptura da expectativa pode ser assumida como objectivo e como norma. Nesse caso, o choque provocado pela alteração de papéis faz parte das regras, como acontece, por exemplo, no teatro. Na cultura ocidental actual, o choque cultural faz parte da expectativa dos públicos perante as artes: estes podem estar preparados para imprevistos ou mudanças de regra, e, por vezes, essa expectativa constitui o foco principal de interesse da obra. Esta observação de A. D. Rodrigues (1993) permite somar uma exclusividade fenomenológica da actividade artística à exclusividade económica discutida no capítulo anterior.

Concordando, em geral, com as considerações sobre as questões de expectativa e ruptura nas artes delineadas por A.D. Rodrigues (1993), detecto algumas contradições e detalhes cujo questionamento permite consolidar a minha linha de reflexão sobre o assunto. Embora o autor dirija a sua análise sobretudo às artes performativas, proponho que o princípio da ruptura de expectativa como norma se aplica a todos os géneros de arte contemporânea — ou, mais precisamente, a toda a arte enquanto contemporânea no seu tempo.

Neste ponto, é necessário retomar a preocupação mencionada no Capítulo 3 — a possibilidade de estratégias artísticas antagónicas serem apropriadas para efeitos de afirmação institucional. Quando isso ocorre, tais estratégias deixam de ser culturalmente incómodas ou transgressoras, perdendo o seu potencial antagónico. Tornam-se metodologias institucionais e, nesse estatuto — como um condimento que

torna um prato convencional mais picante, mas sem incomodar o provador — funcionam como meios de afirmação institucional. Em termos fenomenológicos, a integração do choque cultural na expectativa dos públicos — expectativa de inovação, experimentação, irreverência, protesto e subversão na arte contemporânea — assinala o fenómeno decorrente da estetização do choque cultural. Perante esta possibilidade, tornam-se essenciais abordagens curatoriais e estratégias artísticas específicas, que, sendo incapazes de romper com as margens de expectativa assimilada, podem ainda desafiar alguns enquadramentos culturais que legitimam estas expectativas.

Um ponto essencial a retirar desta reflexão é que a ruptura da expectativa não é um processo passivo da parte do público: este acompanha e aprende com a actividade artística. Do ponto de vista dos papéis sociais, a expectativa do público só se forma com a experiência regular do desempenho desse papel. Entretanto, noutras épocas, quando as artes se distinguiam claramente entre “alta cultura” e “cultura popular” e entre pintura, escultura, música, teatro, etc., o público podia escolher um género e dedicar-se a conhecer a sua história e acompanhar as suas novidades. Porém, no presente, isso tornou-se muito mais difícil: os conceitos, formas e técnicas artísticas e as manifestações culturais expandidas multiplicaram-se e cruzaram-se exponencialmente. Assim, como argumentou M. Raposo (2012:123) a compreensão das propostas artísticas e a interpretação exigem o domínio de referências culturais mais amplo - a literacia em artes.

Paradoxalmente, a referida expansão dos meios e conteúdos artísticos, pelo contrário, favorece frequentemente entendimentos simplistas dos papéis sociais de artistas e públicos, sem reconhecimento da necessidade de qualificações específicas de cada papel.

Em última análise, este factor de pluralidade e de cruzamento referencial da arte contemporânea, visto através do prisma fenomenológico, impõe, longe de facilitar, uma maior exigência sobre as competências artísticas e os conhecimentos teóricos e empíricos prévios dos públicos. Nesse sentido, como observa J. Rancière (2009), a experiência visual prévia do espectador é decisiva para uma recepção crítica e para uma expectativa informada. Resumindo, mesmo perante a heterogeneidade da arte

contemporânea, uma bagagem de referências visuais pode oferecer uma orientação estética essencial, permitindo uma decodificação mais informada das obras.

As considerações reunidas sobre a formação, negociação e ruptura das expectativas fornecem um terreno fenomenológico sólido para enquadrar e discutir abordagens curatoriais e estratégias artísticas, evitando o risco de entrar em modo interpretativo, que H. Foster (1996:196) critica como: “cair na duplicidade da razão cínica, na qual o artista e a instituição fazem as duas coisas ao mesmo tempo — manter o estatuto social da arte e alimentar a pureza moral da crítica”.

A partir desta base, é possível transitar naturalmente para a análise empírica. Estas dinâmicas de expectativa e ruptura traduzem-se, no plano prático, em quatro estratégias curatoriais frequentemente identificáveis em intervenções museológicas contemporâneas. No subcapítulo seguinte, examinarei as abordagens curatoriais de intervenção nas colecções museológicas, explorando como estas práticas enquadram e articulam os conceitos discutidos até aqui.

6.3. Abordagens curatoriais de intervenção nas colecções museológicas

Tendo sido esclarecidas as questões gerais que situam os papéis sociais dos públicos e dos artistas, bem como previamente problematizados os climas culturais, artísticos e institucionais em transformação, reúnem-se agora as condições para começar a definir os princípios das abordagens curatoriais de intervenção nas colecções museológicas. O tema das intervenções curatoriais e artísticas nas colecções de museus encontra-se relativamente bem estudado à luz dos debates e das políticas culturais pós-coloniais, e as instituições demonstram uma abertura crescente a essas práticas. Reconhece-se, hoje, a necessidade de repensar a história de aquisição, interpretação e exibição de acervos associados a processos coloniais. Torna-se eticamente insustentável que muitos museus sejam repositórios de colecções obtidas em contextos de exploração colonial e que representem ideologias e discursos historicamente vinculados a esses processos. Por isso, cresce o reconhecimento da urgência de questionar as maneiras instituídas de ver, interpretar e apresentar essas colecções. Contudo, outros tipos de colecções e

acervos, mais comuns e frequentes na tutela municipal — como museus de história local, centros interpretativos, museus de arte, museus temáticos e casas-museu — também podem beneficiar de intervenções curatoriais, revendo os princípios subjacentes à existência das colecções e as lógicas e narrativas de exposição dos acervos.

No que respeita às abordagens de intervenção em colecções museológicas e sítios patrimoniais, distingo três conceitos operativos fundamentais. O primeiro é o acervo: cada colecção possui uma lógica própria de inventariação e catalogação, e a característica principal dos bens consagrados é o seu estatuto como património, conforme discutido no Capítulo 3. Integrar um acervo significa adquirir valor cultural e monetário. O segundo conceito, portanto, é valor — cultural, identitário e económico — com as suas implicações de exclusividade e de poder de exclusão. O terceiro conceito é coerência, que já problematizei anteriormente como ponto de divergência entre os paradigmas modernos e pós-modernos: enquanto o primeiro procura estabelecer lógica, ordem e continuidade entre fenómenos, o segundo tende a identificar e a desconstruir essas narrativas e coerências instituídas. Assim, compreendo as abordagens curatoriais como reflexão sobre e escrutínio dessas limitações no plano museográfico, traduzindo-as em fontes alternativas de discurso. A este propósito, defendo que soluções eficazes ao nível do espaço ajudam a romper o regime de coerência entre espaço, conteúdos e narrativa institucional.

Em função desta definição, de forma sistemática, as principais abordagens curatoriais de intervenção podem ser agrupadas em quatro estratégias:

1. Reorganização do acervo exposto segundo uma visão alternativa aos critérios originais;
2. Reestruturação ou animação do espaço expositivo para conduzir a atenção do público;
3. Inserção de objectos reunidos pela curadoria entre os da colecção museológica;

4. Exposição de peças que não pertencem à colecção, em simulação da lógica anterior do acervo.

Adoptar a primeira abordagem curatorial identificada – a reorganização do acervo exposto –, envolve o estudo da colecção ou do conjunto de vestígios patrimoniais e da memória neles ancorada. Essa memória tende a reclamar objectividade histórica e, para tal, destaca eventos e figuras consideradas representativas. Todavia, para decidir o que é representativo, a instituição adopta necessariamente uma posição que se assimila sem contestação. O modelo tradicional da exposição museológica, sendo um “testemunho de uma realidade imaginada” (J. Primo, 2016: 9), surge como factual, embora lhe faltem a pluralidade e a complexidade hoje reconhecidas pela cultura e pela historiografia. A revisão crítica dessas construções de memória ideologicamente ancoradas permite aplicar uma lógica expositiva diferente, capaz de evidenciar eventos e figuras ignoradas pela narrativa dominante. Tal gesto abre espaço para a subjectividade e para a emotividade. Na sua investigação sobre motivação e fidelização dos públicos, K. Tzortzi (2007) identifica precisamente este espaço de subjectividade como condição essencial para a identificação dos públicos com as causas defendidas, conduzindo a maior atenção aos objectos, maior permanência e repetição de visitas.

A segunda abordagem proposta – reorganização ou animação do espaço expositivo – visa o mesmo objectivo de reforçar a participação e o envolvimento dos públicos. Consoante a instituição, a natureza do acervo e os propósitos curatoriais, a intervenção pode consistir em alterar o espaço de modo a romper com expectativas culturalmente associadas à recepção de narrativas museais (K. Carroll La, 2011). Entre as expectativas mais comuns, esta autora identifica a formalidade do espaço e a iluminação focada, características que produzem um ambiente quase laboratorial, gerador de distanciamento e de estetização acrítica. Ainda que algumas dessas opções correspondam a exigências de conservação, o seu uso como norma favorece o distanciamento do espectador dos assuntos representados. Expor objectos em vitrinas com etiquetas mínimas anula o potencial emotivo e leva o público a perceber uma narrativa como uma ciência dotada de objectividade histórica. Assim, importa perguntar: como produzir maior envolvimento emocional e intelectual através da

alteração do espaço expositivo? K. Carroll La (2011) sugere que intervenções podem incluir mudanças nos acessos, uso de luz e sombra, inserção de espelhos, reorganização mobiliária ou manipulação de elementos associados à noção convencional de exposição.

A terceira abordagem é composta por duas vertentes distintas.

Uma consiste na inserção de objectos inventados entre os pertencentes à colecção, com o propósito de romper o regime de coerência museográfica. Por “objectos inventados” entendo todo o tipo de objectos utilitários, obras artísticas, fotografias, ferramentas, registos ou quaisquer outros elementos de escolha curatorial que não façam parte do acervo consagrado. Neste contexto, é frequente usar objectos ou testemunhos excluídos da consagração institucional — seja por não se enquadrarem nos padrões de representatividade histórica, identitária ou estética. O objectivo curatorial, contudo, permanece constante: intervir na coerência estatutária do acervo (como capital cultural institucional), convidando o público a adoptar modos críticos de ver a narrativa não como mediação institucional de objectividade (cultural, social, histórica, etc.), mas como o exercício do poder simbólico.

Outra consiste em trabalhar individualmente a contextualização dos objectos que no acervo se encontram desconectados dos autores, das culturas ou das circunstâncias que levaram à sua existência e consagração. Iluminando estes processos — gestos invisíveis e histórias apagadas —, a abordagem curatorial abre espaço relativizado para novas percepções. São exemplos especulativos: acompanhar uma tapeçaria medieval com dedais e agulhas que exemplifiquem o labor necessário à sua existência; ou complementar uma exposição de ballet clássico com sapatilhas de ponta gastas, revelando o esforço por trás da imagem perfeccionista; ou expor um conjunto de cartas de amor ao longo de um registo fotográfico da guerra colonial. A ontologia do esforço, do sacrifício e do drama social, evidenciada pela intervenção curatorial, permite ultrapassar o que Fredric Jameson (1991: 303) denomina “o tédio inspirado pelos grandes ‘clássicos’ modernos que já não conseguimos ler”.

Finalmente, distingo a quarta abordagem que designo invenção de acervo, cujo objectivo é parodiar ou profanar a lógica da coerência. Aqui, a narrativa expositiva

torna-se médium curatorial através da criação deliberada de um acervo ficcionado. Como nas abordagens anteriores, o processo implica a escolha subjectiva de objectos fora das categorias e tipologias elegíveis para um acervo e a sua organização numa espécie de colecção absurda. O propósito é evidenciar o processo de projecção de valor institucional nas obras e objectos e reflectir sobre este fenómeno. A estética de Marcel Broodthaers oferece um fundamento exemplar para compreender o jogo com aura, valor e narrativa expositiva.

Concluindo, se as duas primeiras abordagens pressupõem a existência de um público fidelizado — pois ocorrem em espaços que exigem a entrada voluntária no papel social de “público” — já as duas últimas permitem alcançar públicos potenciais que, por hábito ou por exclusão simbólica, não frequentam museus. As abordagens baseadas na recolha de objectos, memórias e vestígios antropológicos são especialmente adequadas para desenvolver novos públicos, incluindo indivíduos, bairros ou comunidades marginalizadas, que frequentemente se sentem excluídos dos espaços de consagração cultural. O trabalho de recolha, realizado em estreita articulação com essas comunidades, pode criar um pretexto para a sua entrada no museu. Simultaneamente, caso existam preconceitos sociais associados a esses grupos, a atribuição de aura institucional aos seus objectos e memórias pode contribuir para a contestação desses preconceitos e para a sensibilização social. O mesmo princípio pode ser estendido a assuntos quotidianos e a culturas distantes ou marginalizadas pelo senso comum.

Importa sublinhar que, embora estes efeitos de coesão social possam surgir e possam ser vistos como efeitos desejáveis, conforme argumentei no final do Capítulo 2, serão efeitos não necessariamente intencionados pelos autores das intervenções, mas posteriormente constatados através de interpretação.

6.4. Abordagens de intervenção artística sobre colecções de museu ou sítios patrimoniais

Se as intervenções curatoriais problematizam o acervo existente, as intervenções artísticas produzem novos discursos materiais que o confrontam, complementam ou re-imaginam, criando situações de tensão entre os limites culturais e a expectativa dos públicos. Enquanto as abordagens de intervenção curatorial em colecções de museu e sítios patrimoniais se realizam no plano museográfico, envolvendo a manipulação do acervo, dos espaços e das narrativas pré-existentes, as abordagens de intervenção artística em colecções ou sítios patrimoniais realizam-se através da produção de novas obras relacionadas com alguns aspectos do acervo ou em regime *site-specific* — produzidas, instaladas ou apresentadas num espaço determinado.

Em relação a estas abordagens, distingo os seguintes conceitos operativos. Em primeiro lugar, a técnica. Trata-se de um conjunto de princípios e regras formais pelas quais, no plano do património e da arte antiga e moderna, se pode distinguir a escultura, a pintura, a arquitectura e o mobiliário de uma época relativamente a outra, identificar o material usado, o modo de aplicação e o respectivo suporte. Outro conceito operativo destas intervenções será o conteúdo. Por conteúdo entendo aquilo que é representado através da técnica, seja uma narrativa, um objecto ou um símbolo. Por exemplo, os santos nas igrejas são esculturas esculpidas, pintadas e talhadas, mas representam símbolos, figuras e narrativas religiosas. Como argumentado no Capítulo 3, embora a técnica seja um parâmetro neutro, frequentemente pode existir carga emocional e ideológica significativa nela ancorada e, até, em alguns casos, a técnica pode configurar a percepção mais do que o próprio conteúdo representado, podendo gerar choque cultural quando deslocada do seu contexto original.

No bloco de abordagens artísticas de intervenção distingo quatro tipos, que podem ser agrupados em dois eixos conceptuais: o eixo técnica/conteúdo (abordagens 1 e 2) e o eixo ausência/contestação (abordagens 3 e 4):

1. Criação de obras novas que apropriam ou imitam técnicas antigas;
2. Apropriação criativa dos conteúdos convencionais;

3. Criação de obras novas em torno das ausências históricas, informativas ou éticas das colecções;
4. Criação de obras novas como forma de contestar as lógicas do acervo (invenção de acervo alternativo).

A primeira abordagem de intervenção artística aplica-se sobre colecções pré-existentes e em exposições independentes. Por imitação de técnicas antigas, não se trata de virtuosismo representativo ou utilitário, mas de reflexão crítica sobre percepções associadas às formas. Podem ser exploradas distorções, colagens, combinações de fragmentos e aplicação de técnicas clássicas em suportes alternativos, criando um choque cultural ao confrontar a expectativa tradicional do público. Exemplos incluem Wim Delvoye (*Concrete Mixer*, 1992–1993), entalhes de pneus com padrões barrocos (*Sem título*, 2007), ou decoração de garrafas de gás natural com motivos de cerâmica grega antiga (*Gandagas A 4148*, 1988) (Figs. 29,30 e 31).

Figura 31 – Delvoye, Wim (1992–1993). *Concrete mixer* [Escultura]. Fonte: Colecção do artista. Direitos: © Wim Delvoye. Reprodução para fins académicos.



Figura 32 – Delvoye, Wim (2007). *Sem título* [Entalhe em pneu com padrões barrocos]. Fonte: Coleção do artista. Direitos: © Wim Delvoye. Reprodução para fins acadêmicos.



Figura 33 – Delvoye, Wim (1988). *Gandagas A 4148* [Garrafa de gás decorada com motivos da cerâmica grega antiga]. Fonte: Coleção do artista. Direitos: © Wim Delvoye. Reprodução para fins acadêmicos.



A segunda abordagem consiste na apropriação criativa de conteúdos convencionais, usando colecções ou espaços patrimoniais como sedes de criação ou instalação, ou expandindo a intervenção ao espaço público. Ao separar conteúdos consagrados do modo de usufruto esperado, e apresentando-os com técnicas ou enquadramentos alternativos, estas obras tornam-se abertas, incitando o público a confrontar e revisar os seus limites culturais. Podem incluir materiais reciclados, lixo, suportes utilitários ou urbanos, alterando escala ou dimensão, e assim produzindo experiências de choque cultural positivas e reflexivas.

A terceira abordagem centra-se na criação de novas obras que evidenciam ausências históricas ou ideológicas nas colecções. A coerência expositiva tradicional estabelece limites culturais rígidos, criando a ilusão de objectividade. Ao revelar essas ausências, a intervenção artística gera choques culturais que questionam a narrativa dominante, permitindo ao público reconhecer vieses e lacunas. Instalações que complementam a exposição do museu representam elementos omitidos, oferecendo experiências interpretativas que desafiam as expectativas culturais habituais (K. Carroll La, 2011).

A quarta abordagem, a invenção de acervo alternativo, é a forma mais explícita de contestação das lógicas do acervo. Ao contrário da intervenção curatorial, que opera sobre material existente, esta abordagem permite a produção de um acervo ficcional pelo artista, composto de simulacros. Esta prática situa-se nos limites entre memória e ficção, entre lógica e absurdo, entre impulso e metodologia.

Para fundamentar teoricamente esta abordagem, é possível recorrer ao conceito de “impulso arquivístico” de H. Foster, que define um tipo de prática artística que “procura tornar presente, fisicamente, informação histórica muitas vezes perdida ou deslocada”, elaborando imagens, objectos e textos encontrados segundo uma “lógica quase arquivística” (H. Foster, 2004:4). Sendo esta abordagem mais complexa em termos de acessibilidade teórica, pode ser esclarecida através de dois exemplos de instalação arquivística que participaram em exposição-roteiro Re-Conhecimento em Ponte de Lima (2016) relatado no capítulo 1. A instalação *Each to their own* (2016) de colaboração de artistas inglesas Hannah Jones e Natalie Steinner, consiste numa colecção de copos de café descartáveis usados com alguns desenhos, ideias ou anotações poéticas e

cotidianos inscritos no seu interior. O jogo conceptual desta obra situa-se entre a precariedade e fragilidade física do suporte, da primeira vista contrastante com a dedicação e rigor gráfico investidos, mas por outro lado, revelam a mesma fragilidade, aleatoriedade e instabilidade da memória que vai se perdendo aos poucos com o tempo. Um conjunto de colagens *Suspended house* (2013) de artista português Teo Villas Boas Pitella também é típico dessa abordagem. O artista completou as fotografias da vida dos bairros com notas de diálogos ou algumas explicações que ligou entre si com uma linha de costura. Dessa forma cria-se a narrativa de nostalgia pela memória que se compõe por fragmentos que se seguram apenas pelo fio (Figs. 32, 33).

Figura 34 – Jones, Hannah; Steinner, Natalie instalação *Each to their own* (2016), copos de papel, técnica mista, Arquivo Municipal. Ponte de Lima, 2016. Fotografia de Madina.Ziganshina.



Figura 35 – Pitella, Teo Villas Boas *Suspended house* (2013), fotografia, técnica mista. Arquivo Municipal. Ponte de Lima, 2016. Fotografia de Madina.Ziganshina.



Aqui, o acervo imaginário funciona como espelho crítico: evidencia que a selecção que constitui qualquer acervo real é sempre formal, normativa e orientada por expectativas culturais. A memória viva, por sua vez, mesmo imaginada, é sempre um espaço emotivo, mas confuso e mutável. As lógicas de acervos sempre ocultam esta dimensão.

Deste modo, a intervenção artística cria situações que, ao explorar os limites culturais interiorizados, abrem um espaço de nostalgia pelo imaginado, pelo possível e impossível, pelo futuro ou pelo alheio, deixando ao público a liberdade de interpretar, questionar ou simplesmente experienciar a tensão entre memória, ficção e coerência institucional.

6.5. Introdução em Estratégias de Intervenção por via da Criação Artística Contemporânea

Sobre o tema da criação artística contemporânea, o material publicado é extenso. Aliás, devido à natureza empírica e “artesanal” da arte, quase toda a literatura da história da arte e da crítica da arte contemporânea, já mencionada no Capítulo 5, considera e de alguma forma teoriza os seus aspectos processuais (P. Crowther, 2013).

Entretanto, na maior parte destes estudos, é evidente o objectivo de destacar a inovação e justificar a irreverência da expressão dos artistas sobre os quais escrevem, para que esta seja reconhecida como contemporânea. Estas estratégias enquadram-se, porém, na estratégia reducionista já mencionada, que L. Alloway (2006) atribui aos críticos perante a expansão do espectro artístico e a consequente necessidade de poder categorizar e manter o controlo teórico sobre os movimentos artísticos contemporâneos.

Com poucas exclusões — algumas das quais analiso a seguir —, os discursos sobre as práticas artísticas centram-se prioritariamente “à volta ou fora da obra”, no escrutínio cultural, sociológico e psicanalítico e no significado textual de obras e de artistas específicos (P. Crowther, 2013). É ainda de notar que essas escolhas interpretativas reflectem frequentemente a preferência pessoal de cada crítico. Entretanto, entendo, com Susan Sontag (1966), que quando os princípios processuais se misturam indiscriminadamente com a interpretação, tais enquadramentos, ainda que possam ter validade filosófica independente, no que diz respeito à obra revelam-se epistemologicamente vagos, condicionados pelo nexo cultural do intérprete. Assim, estas análises, em vez de contribuírem para uma efectiva mediação ou democratização da actividade artística, podem reforçar a sua elitização.

Pensando nas especificidades culturais dos territórios-alvo mencionados no capítulo anterior, considero que determinadas interpretações construtivistas (por exemplo, M. Heidegger, 1971) ou pós-construtivistas (por exemplo, J. Derrida, 2012) são insuficientes para esclarecer a dimensão metodológica das práticas de criação artística contemporânea, sobretudo para o público não especializado. É neste ponto que se torna

fundamental clarificar as questões metodológicas — isto é, qual foi o meio de expressão do artista, quais os passos seguidos, quais os problemas identificados e em que planos.

Esta necessidade de distinção metodológica é reforçada por reflexões como as de F. Rosa Dias (2015: 50), que identifica dois planos distintos na prática artística: (1) a dimensão técnico-metodológica, e (2) a dimensão da obra enquanto objecto cultural.

Partindo desta compreensão, proponho ainda subdividir a primeira dimensão em aspectos técnicos — como material, suporte, estilo, meios, etc. — e aspectos de metodologia artística: ou seja, a questão de definição do objecto de reflexão artística, de identificação de um problema relacionado e a forma empírico-processual de agir sobre este objecto.

Fazendo um pequeno desvio neste ponto, devo estabelecer o uso terminológico, já que, como discutido na introdução deste capítulo, existe uma diferença entre metodologia, termo demasiado limitador para a natureza experimental da actividade artística, e estratégia, entendido como princípio estruturante, entretanto mutável e adaptável. Neste subcapítulo, na relação com as metodologias da criação artística contemporânea, prefiro usar o termo “estratégias”, por ser terminologicamente mais transversal.

Voltando ao tema principal - aqui privilegio sobretudo esta dimensão estratégica, pois é nela que reside a possibilidade de tornar o processo artístico legível e acessível ao público não especializado. Quando esta dimensão é devidamente clarificada — isto é, quando o percurso criativo, os médios utilizados, as motivações e as sequências de acção são expostos —, a dimensão da obra enquanto objecto cultural transforma-se essencialmente numa dimensão discursiva, aberta à interpretação e à participação do espectador, convergindo conceptualmente com a noção de obra aberta, de Umberto Eco (1989).

Dessa forma, para a leitura correcta das intenções artísticas e para uma compreensão informada do projecto, considero que as questões fundamentais são:

- identificação correcta do médio artístico, porque o médio pode ser por exemplo, pintura ou fotografia, mas também o médio pode ser a relação entre pessoas e

pintura/fotografia;

- quais foram as interrogações e motivações (ou, em termos académicos, quais problemas o artista identificou e em que plano);
- qual foi a sua sequência analítica e quais os passos concretos realizados para a concretização do projecto;
- e, finalmente, se os resultados físicos do projecto devem ser entendidos como a obra ou como simples registos de um processo que é, ele próprio, a obra (E. Mallouk, 2010).

Parto do princípio fenomenológico de que, para qualquer arte — e particularmente para a contemporânea —, estes elementos e este modo de análise constituem a chave para uma percepção contextualizada, ampla e crítica da obra.

Além disso, F. Rosa Dias (2015:51) observa que o acto criativo confronta inevitavelmente limites — metodológicos, perceptivos, culturais e institucionais. Esta ideia reforça a aproximação, central para este estudo, entre o limite metodológico inerente ao processo artístico e o limite cultural trabalhado nos Capítulos 2 e 3: ambos funcionam como zonas de tensão e revelação, onde se tornam visíveis as normas, expectativas e fronteiras internalizadas, proporcionando assim a experiência de um choque cultural. Dessa forma, o limite cultural pode ser compreendido como o verdadeiro e universal médio artístico.

Em meu entender, o primeiro artista que, de forma clara, fala dos princípios da criação artística contemporânea — ou melhor, que explica as estratégias e linhas construtivas a que recorre no seu processo criativo de forma transparente e acessível — é Marcel Duchamp (1887-1968). De acordo com David Santos (2007), o artista, em várias ocasiões, teoriza sobre os princípios de transformação dos *readymade* (objectos encontrados prontos) em obras de arte. Esses princípios são: retirar o objecto da sua função utilitária, atribuir-lhe um título ou legenda por parte do artista e expô-lo ao público num espaço de consagração artística. Marcel Duchamp menciona também a possibilidade de reutilização, corrupção ou transformação de *readymades* entendidos como obras ou imagens produzidas por outros artistas. A vantagem destas revelações

do artista francês é que, tendo sido definidas as possibilidades práticas de trabalho e explicitado o mecanismo do choque cultural envolvido, os princípios enquadrantes da criação artística contemporânea deixam de depender da relação particular com uma obra específica. Pode-se imaginar obras realizadas segundo estas práticas e reconhecer outras obras conforme os mesmos princípios.

Em consonância com novos desafios socioculturais e novas respostas criativas, surgem outras publicações que visam abordar as questões metodológicas das estratégias artísticas. Continua, no entanto, a ser devida uma menção particular a Marcel Duchamp, que, com o seu trabalho e com a sua teorização, definiu a maior parte dos princípios enquadrantes posteriormente aprofundados por outros autores.

Assim, em 1956, Guy Debord, cineasta e activista cultural de esquerda, fundador do movimento Situacionista Internacional, identificou dois problemas nas bases da arte enquanto instituição: o elitismo e as instrumentalizações ideológicas do campo cultural, que se instalaram na sequência de políticas pró-capitalistas. A sua proposta de solução é apresentada na obra *A User's Guide to Détournement* (G. Debord, 1956; tradução para inglês por Ken Knabb, 2006). Aí, o autor francês convoca todos os artistas a resistirem às tendências que critica, através de práticas inovadoras que consistem essencialmente na apropriação artística de ícones consagrados e na sua livre manipulação, colagem e distorção, sempre com o propósito de produzir choque no público e levá-lo a reflectir sobre concepções e preconceitos ancorados nas fontes originais, que se tornaram precisamente objectos culturais (F. Rosa Dias, 2015).

Outro autor relevante é Arthur Danto (1981), que procurou racionalizar e explicar o mistério da transformação de algo vulgar ou utilitário (*commonplace*) em obra de arte, como praticado por movimentos como a *POP Art*. Enfatiza o valor filosófico da tensão que surge perante uma obra, pelo reconhecimento simultâneo do significado comum do objecto original e do valor estético acrescentado pela transformação artística/conceptual. Descreve esta prática em três passos: retirada da função utilitária do objecto, atribuição de legenda ou título pelo artista e reconhecimento como obra de arte pelo mundo da arte, incluindo instituições e críticos.

Embora diversos autores tenham abordado práticas artísticas, Nicolas Bourriaud (2002, 2005) também merece referência. Na sua obra *Postproduction* (2005), partindo da possibilidade de incluir toda a cultura quotidiana na ideia de *readymade*, procura definir estratégias características do movimento da Estética Relacional. Assim, acções como criar um perfil em redes sociais, constituir uma empresa ou fazer compras podem ser interpretadas como projectos artísticos. Contudo, ao contrário de G. Debord, que procurou denunciar a ideia do capital cultural contido nas “grandes obras”, foca-se na valorização do volume cultural quotidiano através da participação do público. Embora as linhas enquadrantes da criação artística destacadas por N. Bourriaud sejam válidas, permanecem centradas na produção individual de artistas seleccionados, falhando em abarcar uma estrutura universal que contemple toda a criação artística contemporânea.

Dada a diversidade da arte contemporânea desde o final do século XIX e início do século XX, opto por não tentar caracterizar princípios universais, mas por explicitar estratégias de intervenção artística aplicáveis a museus e espaços patrimoniais de centros urbanos pequenos e médios em Portugal. Estas estratégias são entendidas como modos de explorar e experienciar os limites culturais, institucionalmente praticados e interiorizados pelos públicos nestes contextos.

Em continuidade com os capítulos anteriores, esta secção assenta em três conceitos operativos fundamentais: conteúdos consagrados, contextos de consagração e expectativas.

- Conteúdos consagrados são objectos artísticos, artefactos ou obras cuja relevância cultural e valor são amplamente reconhecidos. Tornam-se símbolos culturais e, mesmo quando perdem o seu significado original, passam a representar épocas, estilos ou nações. Nesta categoria incluem-se tanto ícones específicos — como a *Mona Lisa* — como ícones genéricos, por exemplo uma coroa numa colecção de museu, que remete imediatamente para a ideia de tesouro real.

- Contextos de consagração referem-se às instituições, situações e espaços convencionalmente associados à produção, apresentação ou usufruto de bens patrimoniais e artísticos reconhecidos.
- Expectativas dizem respeito às formas convencionais de criar, ver, contemplar ou testemunhar conteúdos artísticos, bem como aos códigos de comportamento considerados adequados. O público sabe, por exemplo, que não deve fazer ruído durante um concerto clássico, interromper um diálogo teatral ou tocar em peças expostas numa galeria; e sabe, inversamente, quando é chamado a participar numa acção interactiva. Da mesma forma, espera-se que os artistas cumpram horários, formatos e temas previamente anunciados.

O bloco de estratégias de intervenção por via da criação artística contemporânea integra três tipologias principais, sendo as primeiras duas estáveis em termos de estrutura e a terceira híbrida e completamente aberta:

- Troca de contextos — apresentar conteúdos convencionais em contextos alternativos, e vice-versa;
- Interrupção de conteúdos — intercalar elementos contrastantes com o conteúdo principal;
- Opção pela Interactividade — encenar situações com regras e papéis temporários, onde a participação do público constitui o meio e o fim artísticos.

6.5.1. Troca de contextos

A primeira estratégia posso descrevê-la como troca de contextos. É uma estratégia que defino como horizontal e é a mais fácil de compreender. Em termos do seu enquadramento nas linhas da crítica da arte propostas no Capítulo 5, este tipo de prática de criação artística aproxima-se da que qualifiquei como social. Embora se possa apropriar de conteúdos/obras/peças/técnicas convencionais, neste caso, contudo, esses elementos em si não constituem o *medium* artístico. O *medium* artístico são as

convenções, as vicissitudes e os próprios papéis sociais; e a obra é a situação ou a provocação.

É importante salientar que a apresentação artística convencional pode ocorrer tanto em lugares formais (palco, galeria, auditório) como em lugares informais (praças, parques, ruas). Nestes contextos informais, é frequente uma consagração temporária, ou seja, o espaço é submetido às normas institucionais enquanto decorre a intervenção – como instalação de um palco, delimitação dos espaços de actuação e dos lugares destinados ao público, colocação de cartazes, distribuição de bilhetes, etc. –, sem que o espaço seja, por si só, institucional. O enquadramento institucional refere-se, portanto, não ao espaço físico, mas ao conjunto de acções, convenções e normas que definem os papéis sociais do público na situação concreta.

Resumindo, quando falo da estratégia artística de troca de contextos, refiro-me a situações em que uma acção artística acontece num lugar formal ou informal sem permitir a projecção de uma expectativa. Isso pode concretizar-se pelo facto de a acção surgir sem aviso prévio, de forma espontânea, ou quando no seu programa/meio de difusão não consta a especificação do projecto artístico nem das respectivas regras institucionais a respeitar. De modo idêntico, devem também ser consideradas as situações em que há um programa de acção artística, mas as pessoas/potenciais públicos a testemunham sem o seu conhecimento prévio. Por exemplo, uma apresentação artística que acontece em contextos quotidianos de forma improvisada, como um *flash mob* na rua, uma intervenção de palhaços num escritório ou numa sala de espera.

Esta estratégia, fundada na consciência da dependência culturalmente estabelecida entre determinados conteúdos e as convenções da sua apresentação ao público, permite desafiar esse consumo. A separação dos conteúdos consagrados do seu contexto de consagração habitual e a sua apresentação em contextos alternativos faz-se com a intenção de desencadear um processo reflexivo no público e permitir uma nova e espontânea percepção emocional ou intelectual acerca desses conteúdos habituais, os quais, no seu modo convencional, já perderam essa potência devido à desactualização, repetição ou massificação.

Em termos fenomenológicos, nestas situações, o potencial público, em termos da expectativa, está menos preparado para o programa, o seu formato e o seu sentido. Ou seja, não conhece as regras próprias dessas situações. Dada a circunstância de surpresa, cada um decide no momento se quer assumir o papel de público e se quer perceber e alinhar com as novas regras.

Tecnicamente, o que acontece com a estratégia da troca de contextos é um choque cultural provocado pelo contraste entre a expectativa associada a determinados contextos, que se podem designar como quotidianos ou vulgares, e os conteúdos reconhecidos como esteticamente superiores, associados às manifestações artísticas que aí intervêm. De facto, do ponto de vista da maioria das pessoas pertencentes à cultura ocidental, a experiência emocional e intelectual de um concerto de violinos que aconteça num ambiente adequado, como um auditório, ou no metro será bastante diferente. Ou seja, nesta estratégia de intervenção por via da arte contemporânea, a desconexão intencional entre o conteúdo e o respectivo contexto culturalmente associado provoca no público um conflito dialéctico.

Este conflito obriga a tomar consciência e a rever criticamente os hábitos culturais e os julgamentos colectivos que consistem nas ligações pseudo-lógicas entre conteúdos e contextos. São essas ligações que, inclusive, sustentam os sistemas ideológicos que suportam ideias como a do elitismo associado ao evento de assistir a uma ópera num teatro de referência ou a uma exposição de obras pictóricas numa galeria ou museu. O confronto com essa lógica, quando o espectador se depara com uma contradição estética ou ética entre um novo contexto e os conteúdos apresentados, tem a capacidade de desencadear uma nova percepção dos conteúdos e uma subsequente reflexão sobre a relação entre ambos.

Contudo, a condição para que o referido conflito dialéctico tenha lugar é a existência, no indivíduo, do conhecimento cultural prévio que lhe permite a associação de determinados tipos de conteúdos com os respectivos enquadramentos. Portanto, uma criança que ainda não esteja formatada culturalmente não vai estranhar se ouvir um concerto de violinos no metro, mas pode reconhecer as suas qualidades melódicas e

apreciá-lo de forma incondicionada. Por outro lado, levada a um concerto num auditório, pode sentir-se constrangida com a existência de regras que ainda desconhece.

Assim, a estratégia artística de troca de contextos, para ser bem-sucedida ou eficaz na produção do choque cultural, necessita de duas condições:

1. o reconhecimento, por parte das pessoas, de que estão a testemunhar uma actividade artística e a sua assunção do papel de público para agirem em conformidade;
2. a existência de algum conhecimento ou contacto prévio institucional por parte das pessoas com os conteúdos testemunhados ou evocados.

Entretanto, estas duas condições nem sempre se reúnem e, para decidir sobre intervenções artísticas no contexto de centros urbanos de pequena e média dimensão, devem ser sempre ponderadas a relevância e a acessibilidade dos conteúdos em articulação com o bom conhecimento do seu potencial público-alvo.

A estratégia baseada na troca de contextos também funciona de modo inverso, quando a conteúdos (actividades ou objectos) que se podem chamar quotidianos ou precários se atribui uma aura institucional, através da sua colocação/apresentação em espaços ou contextos associados à ideia de consagração ou elitismo. Por exemplo, a instalação de uma escavadora, de uma máquina de venda de refrigerantes, do recheio de uma casa, de escorregas infantis ou de montes de lixo numa galeria de arte provocará sempre alguma dúvida no público acerca de se será ou não arte. Neste movimento inverso, o que se torna *medium* artístico não são os conteúdos quotidianos em si, mas os preconceitos activados no espectador perante a discrepância entre o conteúdo e o contexto.

Para compreender a fenomenologia desta inversão — e para perceber as condições em que ela produz ou falha em produzir choque cultural — apresento três observações que me parecem centrais.

Primeiro: sobre o critério de reconhecimento da arte. No primeiro exemplo — a exposição de conteúdos que possuem alguma aura institucional em contextos que

entram em conflito de estatuto com essa aura — a qualidade do conteúdo a que podemos chamar erudito é o elemento que convence o potencial público de que está a testemunhar uma criação artística. No exemplo inverso — a atribuição de aura aos conteúdos que normalmente não a possuem — o que convence o público de que está perante um projecto artístico é o facto de a actividade ocorrer na galeria, museu ou outro espaço de consagração cultural. Ou seja, no primeiro caso, os conteúdos vão atrás do seu potencial público, desafiando-o a ser público efectivo; no segundo caso, o público tem de se assumir a priori como tal.

Segundo: sobre a gestão das expectativas e o risco do desapontamento. Se, no primeiro caso, a expectativa do público é provavelmente ultrapassada de forma positiva, no segundo caso há a possibilidade ou o perigo do desapontamento. Ou seja, o público que chega a um espaço institucional com uma expectativa de conteúdos que se enquadrem na definição convencional de valor excepcional pode perder o interesse e, assim, a sua disponibilidade de percepção perante, por exemplo, uma pilha de lenha no meio da sala. Por isso, para que essa desistência não aconteça, é muito importante que a comunicação dos projectos artísticos seja clara e as intenções artísticas estejam adequadamente apresentadas para que os potenciais públicos possam ficar minimamente preparados para os desafios que se lhes apresentam. E a garantia dessa preparação é inevitavelmente a literacia cultural geral e o hábito e a prática de assistir a eventos artísticos.

Terceiro: oscilação da percepção estética e a relatividade do juízo de valor. Quando se trata do primeiro exemplo — apresentação de conteúdos artísticos em contexto convencionalmente não apropriado ou contraditório — a percepção e/ou apreciação da qualidade estética e do virtuosismo desses conteúdos é geralmente sobrestimada. Ou seja, o virtuosismo técnico de uma dança de ballet ou da música erudita tocada no meio de uma fábrica, pelo contraste com o ambiente quotidiano, é muito menos escrutinado em termos qualitativos do que o mesmo programa apresentado num auditório com lugares marcados, numa sala forrada de veludo. De modo idêntico, uma actividade ou objecto quotidianos (precários) tornam-se inesperadamente alvo de consideração estética, uma vez apercebidos como

merecedores de aura pela sua exposição numa vitrina ou por serem acompanhados de um cartaz com legenda.

Em síntese, a eficácia desta estratégia depende da tensão perceptiva criada pela desconexão entre conteúdo e contexto, e da capacidade do público de reconhecer e interpretar essa tensão. Sem esta literacia cultural mínima, o choque cultural perde intensidade ou nem chega a ocorrer.

6.5.2. Interrupção de conteúdos

A segunda estratégia de intervenção por via da criação artística contemporânea defino-a como interrupção de conteúdos e caracterizo-a como vertical, já que actua ao nível dos conteúdos e também se enquadra na linha de crítica da arte que designei como social.

Esta estratégia deve quase toda a sua base conceptual a experiências e estudos teatrais. Bertold Brecht (1898-1956) propôs o conceito de teatro épico (ou teatro dialéctico, como preferia chamar-lhe), no qual os actores deviam seguir o *Verfremdungseffekt*, o efeito de distanciação, alienação ou estranhamento. Este efeito, também chamado “*V-Effekt*” (F. Jameson, 1998), foi primeiramente proposto por B. Brecht num texto de 1936 [1961: 130-136] como um efeito de “alienação”, no qual defende que o actor deve actuar de maneira a que o público seja impedido de se identificar com os personagens da peça. O propósito de Brecht, fundamentado política- e ideologicamente, assentava em interpretações de técnicas e tradições performativas muito vastas e variadas. Para os fins desta tese, contudo, pode ser traduzido como a ideia de interrupção ou subversão intencional, por parte do artista, das regras de apreciação ou participação assumidas pelo público.

A estratégia teatral merece uma investigação independente, mas neste subcapítulo menciono-a apenas para chegar a outros objectivos. A linha analítica dos estudos performativos permite identificar a mesma tendência – interrupção da coerência – no âmbito de outras artes identificadas como eruditas: belas artes, música, arquitectura (L.

Shiner, 2001) e, posteriormente, em disciplinas como design, fotografia, circo, manualidades, etc.

Assim, a realização prática desta estratégia varia em função do leque de regras e limitações técnicas, dos temas ou formas adoptadas, e das convenções de apresentação pública que o artista identifica como institucionalizadas e interiorizadas no senso comum em cada caso. A essência estratégica comum, porém, consiste em alimentar uma expectativa do público como uma promessa e depois quebrá-la. Identificando os limites da expectativa, o artista pode simplesmente atentar para esse limite ou atravessá-lo.

No âmbito da arte contemporânea, esta tendência culmina no abandono artístico dos objectivos ligados à pesquisa técnica, conduzindo à assunção de um único objectivo: a provocação como médium artístico verdadeiro e potente para produzir um choque cultural. Na actualidade, as formas de provocação parecem tão infinitas como, no passado, as técnicas manuais, mas actuam sempre sobre o mesmo alvo – os (pre)conceitos instituídos; por outras palavras: as expectativas.

Neste contexto, a exclamação de C. Greenberg (1944, em Ferreira et al., 1997: 65), já mencionada no Capítulo 3 – “não sobrou nada da natureza para as artes plásticas explorarem. As técnicas artísticas fundadas nas convenções de representação esgotaram a sua capacidade de revelar novos aspectos da realidade exterior” – ganha outra dimensão e pode ser compreendida de forma mais complexa. Embora, literalmente, o crítico se refira à obsolescência dos conteúdos representativos na pintura, de certo modo, e até sem se aperceber (já que defendia a institucionalização), expressou uma preocupação acerca do efeito que posso designar como institucionalização excessiva.

A.D. Rodrigues (1993) já assinala que a percepção da arte contemporânea incorpora uma expectativa de surpresa, ou de traição dessa expectativa por parte do artista; neste trabalho, problematizo esse efeito de estetização do choque cultural, que obriga o

artista a uma condução muito consciente e cautelosa da provocação, de modo a não cair na institucionalização mediática.

De facto, não houve, nem haverá, um esgotamento de temas ou técnicas de expressão, mas há esgotamento da sua eficácia face à expectativa institucionalmente cultivada. Daí resulta que as obras artísticas percam o seu sentido crítico ou antagónico ainda antes de serem produzidas. Nessas circunstâncias, nenhuma pintura, seja em que técnica, formato ou estilo for executada, tem já capacidade de produzir no público um choque cultural efectivo, porque está a priori culturalmente estetizada como género de arte. Assim, torna-se mais compreensível que a busca artística contemporânea, em vez de desafiar os limites das técnicas, desafie os limites culturais sobre a própria ideia de arte.

Do ponto de vista fenomenológico, a estratégia da interrupção dos conteúdos baseia-se na consciencialização do público acerca da sua expectativa culturalmente formatada, fundada na ideia moderna da coerência da apresentação de determinado conteúdo. A traição intencional dessa expectativa pelo artista, seja interrompendo o seu papel social, seja introduzindo conteúdos inesperados, visa dois objectivos complementares: por um lado, elevar uma situação comum – a execução normal dos papéis sociais de artista e público – a um plano abstracto, transformando-a num cenário; e, por outro, reforçar ou dramatizar o significado do elemento inesperado intrometido.

Existem infinitas e ecléticas combinações possíveis: a interrupção de conteúdos eruditos com elementos quotidianos; a interrupção de uma representação realista ou hiper-realista com momentos de virtuosismo abstracto; a interrupção de conteúdos líricos com elementos realistas, e vice-versa. No entanto, a estratégia é eficaz apenas se houver contraste em termos da carga simbólica ou ontológica entre o conteúdo interrompido e o conteúdo intrometido. Por exemplo, se um músico que toca trompete interrompe a actividade para tocar viola, a percepção do público provavelmente permanecerá no mesmo plano, sem alterar a sua zona de conforto. Em contraste, se um engraxador de rua, de repente, interrompe o que está a fazer para tocar trompete, é provável que se produza um choque cultural, criando um espaço simbólico de intriga e reflexão no público.

Além disso, esta estratégia de interrupção de conteúdos associa-se de forma produtiva à estratégia anterior de troca de contextos, no sentido de que cada situação de interrupção intencional pode ser potencializada dependendo do enquadramento em que ocorra. Voltando ao exemplo do engraxador: se este se encontrar na rua – espaço convencional para esse tipo de actividade – apenas quando a interrupção ocorre, o público focará a atenção nele, suspeitando de uma intervenção artística. Entretanto, se o engraxador estiver numa sala de museu desde o início, o público estará imediatamente focado nele, percebendo-o como parte da obra.

6.5.3. Opção pela interactividade

Quanto à terceira estratégia de intervenção por via da criação artística contemporânea, identifico-a como opção pela interactividade. Defino-a como diagonal e entendo-a como mais complexa de caracterizar, porque inclui as características das duas estratégias anteriores, embora delas se diferencie.

Se uma estratégia horizontal explora o espaço do significado entre os conteúdos e os contextos, e uma estratégia vertical actua sobre a margem de expectativa de coerência da representação artística (os conteúdos e o papel social), a terceira possibilidade, a diagonal, apresenta-se de forma diferente. Ela recusa as formas existentes (papeis e experiências) e constrói novos modelos (C. Bishop, 2012).

A reelaboração de regras, a escolha e a identificação com alguns papéis constituem a liberdade de cada participante. Esta liberdade pode ser exercida a partir de um cenário sugerido pelo artista, consoante a variedade dos factores presentes *in situ*. A consciencialização sobre a existência de determinadas situações, contextos e papéis sociais, que culturalmente funcionam como convenções no campo artístico, é fundamental. Quando essas convenções surgem canceladas, abre-se a oportunidade para a criação de novas condições. Isso permite a construção de novos códigos e regras de interacção temporárias, cujo desfecho fica em aberto e constitui o conteúdo artístico da obra em questão. A opção pela interacção aplica-se a uma vasta tipologia de

projectos, que podem ter muitas formas: desde um inquérito social, jogo ou aula até uma viagem turística ou o cuidado com uma horta comunitária.

Com uma forte componente social e comunitária, a estratégia de intervenção artística contemporânea pela opção da interactividade não tem, no entanto, como objectivo contribuir para a coesão ou integração social, em conformidade com enquadramentos políticos definidos para esse fim. Muito pelo contrário, este tipo de projectos artísticos visa questionar ou desafiar esses enquadramentos políticos, proporcionando uma oportunidade de revisão crítica sobre os padrões e as desigualdades sociais instituídas em determinada sociedade. Contudo, as experiências de cada um dos participantes nos modelos de utopia artística propostos podem capacitá-los para uma melhor gestão das suas participações e enquadramentos na vida real.

Assim, o principal objectivo é provocar a saída dos públicos da sua zona cultural e referencial de conforto, oferecendo-lhes em troca a experiência de uma acção espontânea. Consoante cada situação, para produzir choque cultural, o papel social do público deve ou ser assumido a priori, ou, por vezes, o próprio choque cultural serve para chamar quem o testemunha a assumir o papel social de público.

O choque cultural estabelecido por meio da opção pela interactividade leva tecnicamente à queda dos comportamentos ou preconceitos culturalmente predefinidos ou condicionados. Além disso, permite aos indivíduos aceder à reflexão sobre esses mesmos padrões.

É dessa reflexão e da coragem para a enfrentar que resulta a espontaneidade. Esta pode manifestar-se de duas formas: de maneira perceptível para os outros – descrita como interacção significativa – ou de forma íntima, conhecida na psicologia como o estado de criatividade ou de fluxo (M. Csikszentmihalyi, 1990). Essa espontaneidade também pode ser compreendida como uma interacção que faz sentido contextual, tanto para quem participa, como para quem testemunha.

6.6. Conclusões Intermédias

Embora, por razões de organização e simplificação, trate as abordagens de intervenção curatorial e artística em colecções museológicas e sítios patrimoniais e as estratégias de intervenção por via da criação artística contemporânea em separado, em termos da finalidade prática e do carácter interdisciplinar desta tese, estas matérias encontram-se profundamente fundidas.

Em teoria, a diferença entre esses assuntos reside no facto de que, quando falo das abordagens de intervenção curatorial e artística em colecções, tenho em mente a interacção com colecções, artefactos ou sítios patrimoniais. Por outro lado, ao discutir as estratégias com apoio da criação artística contemporânea, refiro-me à sua possibilidade de intervenção em contextos identitários e cotidianos. Assim, em ambos os casos, trata-se de uma intervenção em determinado contexto com a intenção de escrutinar os princípios instituídos.

Contudo, não pretendo fechar nenhuma actividade criativa numa gaveta de categorização específica, porque considero que esse é o modo mais eficaz de apresentação de novas propostas de obras artísticas às instituições locais e de divulgação dessas obras aos públicos. A categorização das intervenções como abordagens e estratégias também é importante, para que, em termos teóricos, isso não seja confundido com qualquer intenção de categorizar conteúdos e estilos artísticos. Os conteúdos e estilos são matérias originais e subjectivas, e qualquer tentativa de categorização será especulativa e eticamente questionável. De modo distinto, as abordagens e estratégias propostas, enquanto conjuntos de princípios formais e de enquadramentos para as intervenções curatoriais e artísticas, são possíveis de definir e analisar.

Na sequência da análise do estado da arte realizada ao longo dos capítulos anteriores e do exercício de identificação e definição das abordagens curatoriais e artísticas e das estratégias artísticas, resulta uma conclusão simples, mas esclarecedora. Os museus e as instituições culturais são, sem dúvida, uma das idealizações da modernidade. Em meu entender, os princípios da coerência ancorada em narrativas convencionais e do método

têm sido os fios condutores da museologia e da museografia convencionais, independentemente da natureza do museu ou das suas colecções.

As exposições nos museus tendem a seguir ordens temporais, geopolíticas, temáticas, estilísticas ou outras vigentes, constituindo-se como sequências coerentes – previsíveis e exclusivas. Ou seja, sequências que as pessoas podem facilmente seguir e até imaginar a sua continuação sem ver os objectos. Essa coerência, entretanto, engana. Por trás da aparência de linearidade e objectividade histórica, que as narrativas museais convencionais aparentam transmitir, escondem-se contradições e lacunas de carácter sobretudo ético.

Mediante o exposto, tornam-se compreensíveis os aspectos que delimitam as possibilidades de intervenção curatorial e artística em colecções de museus e espaços patrimoniais. As abordagens curatoriais e artísticas dispõem de instrumentos críticos e metodológicos que permitem identificar e problematizar os princípios subjacentes às narrativas museológicas convencionais — sejam elas de natureza estética, social ou ideológica —, possibilitando a construção de leituras alternativas mais abertas e inclusivas.

Isso não significa, contudo, que os objectivos das abordagens e das estratégias estejam focados na denúncia de qualquer lógica ou anseiem por uma anarquia de conceitos. Quer dizer, sobretudo, que se focam na construção de um espaço de discurso no qual, propositadamente ou colateralmente, se torna irrelevante e incómoda a ideia de existência de uma única verdadeira coerência visual, estética ou conceptual. Em vez disso, destaca-se a conveniência de diversidade de histórias e modos de ver.

Como os projectos artísticos e curatoriais contemporâneos não procuram substituir as lógicas existentes por outras, mas apenas questioná-las ou apontar alternativas, o “espaço de projecto” de que falava P. Osborne (2013) acaba por ser um espaço de incerteza significativa. Daqui se pode concluir que o objectivo das intervenções – curatorial, artística e por via da arte contemporânea – nas colecções do museu ou nos

espaços patrimoniais é procurar que o discurso da coerência institucional dê lugar a um exercício de confronto com a pluralidade ecléctica existente.

Coloca-se, então, a questão: uma vez que a representação plural e ecléctica é reconhecida como mais progressista, por que razão as instituições não abandonam o princípio da coerência e adoptam, como doutrina institucional, princípios de tratamento das suas colecções mais descomprometidos? Até certo ponto, isso é possível, e há já muitas instituições que procuram democratizar as suas políticas internas.

Até agora, no entanto, o princípio da coerência tende a constituir-se como o próprio fundamento institucional, sem o qual a instituição, enquanto conceito, deixaria de existir, e sem o qual a sociedade não se encontraria regulada e funcional. São, portanto, as intervenções – curatoriais, artísticas e por via da arte contemporânea – que podem proporcionar um componente crítico. Elas constituem-se como antagonismo à estabilidade excessiva, obrigando a instituição a procurar formas de actualizar as suas representações.

Por fim, importa referir que, no processo de escolha tanto das abordagens de intervenção, curatorial e artística, quanto das estratégias de intervenção por via da criação artística contemporânea, em termos da relevância do local em que se realizam, sempre devem ser postas à consideração, primeiro, a preparação e a natureza dos potenciais públicos existentes, e, segundo, a definição dos caminhos para a expansão desses públicos.

Por palavras simples, mesmo que seja um projecto relevante e desafiador a ocorrer numa sala de museu, se o público que se pretende alcançar não está habituado a entrar nesse tipo de salas, o projecto não terá sucesso. Por outro lado, se o conteúdo artístico vai atrás dos públicos para lugares quotidianos, então, para ter um papel desafiador dos preconceitos instituídos e servir como veículo de inclusão, o programa deve estar minimamente alinhado com a preparação desses públicos.

Caso contrário, ou não atrairá a sua atenção, ou terá apenas um efeito decorativo ou de animação, sem despertar o desejável efeito de choque cultural, que é precisamente o objectivo transformador da intervenção artística.

Assim, a eficácia das três estratégias de intervenção — horizontal (troca de contextos), vertical (interrupção de conteúdos) e diagonal (opção pela interactividade) — depende não apenas da concepção do projecto, mas também da consciência e da preparação do público, sendo esta última condição decisiva para que se produza a experiência de surpresa, reflexão e deslocamento cultural que a arte contemporânea pretende provocar.

Considerações Finais

De forma articulada, a investigação desenvolvida no âmbito desta tese contempla os temas e questões que me têm interessado ou preocupado enquanto curadora artística, mas também enquanto artista e enquanto cidadã, ou seja, na qualidade de público. Estes diversos papéis sociais diferenciam-se nos seus objectivos culturais e na forma de relacionamento com os museus e outros espaços culturais públicos. Contudo, no contexto dos territórios cuja infra-estrutura cultural pública se configurou através de um processo de descentralização cultural, as opções de envolvimento com estes espaços surgem, por norma, mais reduzidas.

A presente tese representa uma reflexão fenomenológica sobre os processos e conceitos que caracterizam os modos de ver e agir institucionais nestes territórios, com o objectivo de tornar explícitas – e, assim, passíveis de revisão – algumas vicissitudes e lacunas. Destacando as diferenças histórico-culturais dos territórios de pequena e média dimensão por comparação com os grandes centros urbanos, argumento que tais diferenças não constituem uma desvantagem, mas uma oportunidade para um mapeamento e desenvolvimento cultural global qualitativo. Isso significa que estes contextos não beneficiam plenamente da mera importação de discursos e directivas culturais genéricas, necessitando, por isso, de estratégias específicas.

Neste enquadramento, considero a transição das políticas culturais e das políticas institucionais museais do paradigma da democratização da cultura para o da democracia cultural como uma das estratégias culturais europeias mais influentes e também mais problemáticas. Argumentei que a simples substituição de um paradigma por outro não resolve, por si só, problemas estruturais, sobretudo nas localidades onde o processo de democratização da cultura não foi implementado de forma suficiente. Por um lado, a institucionalização de determinado paradigma em política cultural implica inevitavelmente o estabelecimento de normas, critérios e hierarquias que sustentam a instituição e por ela são sustentados. Por outro lado, a análise sobre a eficácia dos princípios da democratização da cultura demonstra que, antes de serem descartados como ultrapassados, devem ser ponderados de forma relativizada e contextualizada.

A partir da problematização, acompanhada de um relato introdutório dos casos de realização prática de eventos com curadoria artística na primeira pessoa, o objectivo final da tese definiu-se como a elaboração de argumentos que sensibilizem decisores políticos e gestores culturais para a importância do investimento na criação artística contemporânea. A concretização deste objectivo exigiu o escrutínio de um amplo leque de conceitos e de condições que podiam ter contribuído para o efeito contrário. Em simultâneo, procurei evidenciar as razões pelas quais projectos artísticos experimentais merecem maior atenção estratégica por parte das instituições culturais e das autarquias locais.

A relevância do objectivo central da tese confirma-se à luz de estudos culturais recentes sobre desenvolvimento local e sustentabilidade. Estes demonstram que há uma falha na concretização dos objectivos sociais e comunitários inicialmente definidos para os museus municipais, em Portugal, e que esta foi desvalorizada face à rápida reorientação europeia e nacional para a exploração cultural turística e para as indústrias culturais, em alta desde os anos 1990. A análise do caso português evidencia ainda a ausência de uma implementação substancial de políticas de democratização da cultura fora das grandes cidades, durante as décadas em que estas foram activamente desenvolvidas na maioria dos países europeus.

Portugal integrou as políticas de democratização da cultura num momento tardio, em que os países com maior maturidade neste paradigma já tinham identificado as suas limitações institucionais, passando a considerar o paradigma da democracia cultural. O processo de criação de infra-estruturas culturais – conhecido como o “boom dos museus” – resultou na transferência da tutela de numerosos equipamentos culturais para as câmaras municipais, sem que estas tivessem adquirido, de forma consistente, as competências, sensibilidades e visões estratégicas necessárias para a sua gestão qualificada.

Argumentei igualmente que a população, institucionalmente imaginada como público, nem sempre possui, em parte devido à fragilidade das práticas estatais de democratização da cultura, as referências artísticas e as motivações culturais necessárias para se identificar e envolver com estes espaços. Concordando com as

opiniões que defendem a inclusão de estudos de públicos nas estratégias institucionais de comunicação, sustentei, contudo, a pertinência de abordar o público enquanto papel social, e não enquanto objecto institucional. Esta abordagem alternativa permite ponderar melhor as motivações e condições que levam as pessoas a assumir o papel de público, valorizando o factor da experiência como decisivo para a qualidade da sua participação enquanto tal.

Para além disso, sugeri que a dinamização artística nos centros urbanos de pequena e média dimensão ganha maior sentido quando concebida em diálogo com o património, as colecções museológicas e os recursos identitários vivos, como artesãos e agentes culturais locais. A integração de propostas de arte contemporânea nos contornos da identidade local permite maior visibilidade e acessibilidade conceptual. Em simultâneo, as referências patrimoniais constituem um potencial inédito para a criação artística.

A experiência prática de curadoria artística referida revelou, contudo, a persistência de preconceitos, receios e hábitos institucionais conservadores que dificultam a concretização deste tipo de iniciativas. O discurso institucional local continua a reproduzir padrões como o valor inquestionável do património, a oposição artista/artesão, a centralidade das obras-primas ou a suposta complexidade da arte contemporânea. Na prática, tais posições traduzem-se em julgamentos estéticos, receios do experimentalismo e obstáculos à negociação de espaços, condições, acessos e orçamentos para novas produções.

Por um lado, o menor interesse pela programação – sobretudo no que respeita às artes plásticas – e a dificuldade em obter orçamentos de produção nestes espaços podem ser parcialmente justificados pela forte presença de outras ofertas culturais e recreativas, como a gastronomia, as festas populares, os diversos bens patrimoniais e a natureza. Por outro lado, importa considerar que o que distingue a produção artística da indústria cultural ou da animação cultural é precisamente a ausência do objectivo de coincidir com o gosto e o costume do público. A produção artística consiste, antes, em formas criativas de reflexão e crítica sobre esses mesmos gosto e costume do público.

Demonstrei que, no campo cultural e artístico, os antagonismos actuam como agentes de promoção da diversidade, contrapondo-se à hegemonização das narrativas, dos conceitos e dos discursos. A ideia de antagonismo artístico como negatividade produtiva – entendida como produção criativa de conhecimento que obriga à constante revisão e reajuste dos critérios institucionais – constitui, assim, o argumento central da tese. Esta negatividade produtiva revela-se essencial para a evolução institucional; contudo, para que tal ocorra, é necessário abertura e receptividade institucionais.

Retomando uma discussão desenvolvida ao longo da tese, importa reiterar um ponto de divergência com C. Mouffe (2013), central para compreender os meus posicionamentos. C. Mouffe sugere que, numa sociedade democrática avançada, as instituições devem tornar-se mais inclusivas, isto é, mais agonísticas, e que os artistas, por sua vez, devem moderar o discurso crítico, procurando formas de expressão igualmente agonísticas. Concordando com a primeira premissa, interpreto a segunda como um positivismo ideológico. Defendo que, à medida que as instituições demonstram maior abertura, se cria a oportunidade para reforçar os antagonismos artísticos, e não para os diluir. Isso justifica-se por duas razões principais: em primeiro lugar, o aumento do agonismo institucional comporta sempre o risco de estetização do campo cultural; em segundo lugar, existe o perigo de o discurso institucional de inclusão e coesão se converter numa forma implícita de instrumentalização da cultura para o regulamento da esfera social.

Esta reflexão conduziu-me igualmente à problematização da empregabilidade artística. Conheço estas questões de forma aprofundada através do nexo profissional e da prática artística. Convencida da gravidade do problema, procurei compor um discurso sensibilizador para todos os possíveis envolvidos relativamente às questões da empregabilidade e da autonomia artística. Aqui resumo que, no âmbito de um estado social, para outras profissões – como ensino, jurisprudência ou medicina – a exposição às leis do mercado livre é mitigada por garantias estatais, que, supostamente, proporcionam maior grau de autonomia e ética profissional. Quando se trata de artistas entram em jogo diversas contradições e mitos que lançam uma sombra sobre a genuinidade e a capacidade crítica de um artista remunerado. Escrutinando estas contradições, procurei enquadrar o artista no grupo de outros profissionais, cujo

desempenho apenas ganha credibilidade e qualidade através da tutela estatal, da competição no mercado e da comercialização do seu labor. Argumentei que, à semelhança de outras profissões no âmbito do estado social, a tutela pública da actividade artística não compromete a sua autonomia crítica, antes podendo reforçá-la.

Nos termos de uma conclusão, aproveito para lançar sugestões finais construtivas em relação aos princípios-base das políticas de democratização da cultura: o conceito de grandes obras, a estratégia institucional de reconhecimento do seu valor artístico e cultural e a sua retirada da circulação no mercado especulativo. Estes princípios são frequentemente criticados como ultrapassados e elitistas; contudo, defendo que não devem ser abandonados, mas reformulados. Na forma como estão formulados, estes princípios contemplam ambições imperialistas e baseiam-se no materialismo histórico, no qual o capital cultural é gerado pelas pessoas, mas valorizado fora delas. Olhados pelo prisma da democracia cultural, podem traduzir-se no reconhecimento do potencial cultural e artístico das pessoas, capazes de gerar obras e conceitos, valorizando essas pessoas e não apenas a acumulação de capital cultural institucional. Deste modo, o apoio e o investimento na criação artística nos espaços culturais municipais passam a fazer sentido como forma sustentável de transição para a democracia cultural. Este estudo projecta-se, assim, para o futuro, convidando decisores e gestores culturais a reflectir de forma mais informada sobre os processos institucionais, os significados da participação e da criatividade e os papéis sociais de artistas e públicos.

Fazendo um breve resumo analítico da tese, importa realçar que esta começa com um relato autoetnográfico de sete iniciativas de curadoria artística, que colocam os pontos de partida empíricos da investigação. Neste contexto, recusei elitizar a figura do curador artístico, insistindo no carácter contextual das suas tarefas e objectivos. A curadoria artística surge aqui não como profissão ou vocação, mas como papel social assumido no âmbito do projecto ART-MAP, cujo objectivo é negociar e mediar condições para a concretização do trabalho artístico em espaços culturais locais.

No corpo teórico da tese, iniciado no Capítulo 2, expus as críticas ao positivismo em geral, a ideia de antagonismo como indicador democrático e o conceito de choque cultural como ferramenta artística contemporânea. Estas noções sustentam toda a

argumentação da tese, culminando na abordagem fenomenológica do papel social dos públicos e dos mecanismos de criação artística contemporânea.

Para contextualizar a criação artística contemporânea, identifiquei duas perspectivas coexistentes sobre os conceitos de património, arte contemporânea e criação artística contemporânea: a estética e a política. Na perspectiva estética, estes conceitos configuram-se a partir de características estéticas comparativas; na perspectiva política, os seus significados são dinâmicos e relativos. Ou seja, na perspectiva política, as obras, estilos e autores que hoje representam antagonismo às convenções poderão amanhã integrar essas mesmas convenções. Tal ocorre porque esta perspectiva opera sobretudo com a noção de valor, que traduz os artefactos e obras artísticas consagradas em capital institucional, constituindo a criação artística ainda não reconhecida como o seu potencial adversário, antagonista ou crítico.

A compreensão da criação artística como potência antagónica e crítica é de importância fundamental para a orientação das políticas culturais e dos museus locais, para a receptividade institucional à criação artística contemporânea e para a comunicação eficaz destas intervenções ao público. Ao fazer este percurso, os representantes institucionais necessitam de fluência em história da arte e de orientação nas tendências artísticas recentes. Contudo, este estado actualizado não deve servir para o exercício ou demonstração do poder institucional – inclusão ou exclusão de obras nos acervos ou critério para atribuição de espaços e apoios – mas, pelo contrário, para incentivar práticas de proximidade.

Consequentemente, a minha proposta de evolução qualitativa para as políticas culturais locais, e para os espaços culturais públicos em questão consiste numa mudança ontológica de atitudes: das ambições de tutela sobre as matérias culturais e artísticas para ambições de mediação eficaz e de criação de condições adequadas e atractivas para o seu fluxo. Para ajudar a orientar este processo, concluí a pesquisa com a introdução de um tema metodologicamente essencial para demonstrar a dimensão empírica dos achados teóricos. Fecho a tese com a identificação de abordagens curatoriais e estratégias artísticas que, no meu entender, melhor se enquadram nos contextos de centros urbanos carenciados de oferta artística e cultural inovadora. Ao

abordar princípios metodológicos de abordagens curatoriais e de estratégias artísticas críticas, a tese procura tornar estas matérias mais claras e operativas.

A análise fenomenológica realizada partiu de dois princípios defendidos: primeiro, o papel social do público é consciente, voluntário e adquirido através da prática; segundo, o papel social do artista é o da traição ou ruptura do papel assumido pelo público, com o objectivo de produzir um choque cultural. As abordagens curatoriais e as estratégias artísticas representam, assim, uma espécie de jogo, orientado para ultrapassar expectativas e questionar limites culturais, podendo ser realizado através de inúmeras formas e técnicas individuais.

Na sua totalidade, esta tese articula reflexão hermenêutica, abordagem fenomenológica e a noção de papéis sociais, produzindo uma perspectiva original que vincula teoria e empiria. Nesta abordagem, os antagonismos destacam-se como o elo central do processo democrático e do processo cultural. A ligação explícita ao debate actual sobre democratização da cultura e democracia cultural reforça a actualidade desta investigação. Porém, espero que as questões levantadas ao longo da tese encontrem aplicação prática, sob a forma de sensibilização dos responsáveis e programadores culturais municipais, contribuindo para a melhoria das condições de participação curatorial e artística. Defendo que a integração de patrimónios, colecções e recursos identitários locais com a arte contemporânea pode proporcionar uma experiência cultural interdisciplinar, relevante e sustentável, capaz de mobilizar o público, actualizar os discursos institucionais e reforçar o papel democrático da criação artística. Para que isso seja possível, a tese oferece orientações expandidas para decisores culturais, gestores de museus e artistas. Em termos académicos, foi levantado, discutido e articulado um conjunto considerável de temas que habitualmente são abordados em estudos separados, oferecendo, assim, uma visão interdisciplinar e abrangente dos problemas identificados. Contudo, o volume de assuntos envolvidos e a necessidade de manter os objectivos principais e a estrutura lógica da tese não permitiram aprofundar algumas problemáticas relacionadas, embora secundárias. Pretendo, assim, que esta investigação tenha aberto e apresentado um campo que merece maior atenção e futuros desenvolvimentos. Este fecho procura, assim, permanecer na mente do leitor,

evocando a necessidade de reflexão contínua e integrada sobre o processo democrático, as instituições, as políticas culturais e os papéis sociais, e a busca das estratégias adequadas à implementação de boas práticas de apoio às artes nos espaços culturais locais dos centros urbanos de pequena e média dimensão, em Portugal.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W.** (2009 [1966]). *Dialética negativa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Agamben, Giorgio** (1999). *The Man without Content*. Stanford, CA: Stanford University Press. [Trans. G. Albert].
- Agamben, Giorgio** (2009). *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Albuquerque, Luísa Arroiz** (2011). “Política Cultural: Conceitos e Tipologias”. *Cadernos PAR*, n.º 4 (Mar.), pp. 91–97.
- Alves, Vera Marques** (2003). “Capítulo 8. O SNI e os ranchos folclóricos”. In: El-Shawan Castelo-Branco, Salwa & Branco, Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo*. Etnográfica Press, pp. 190–206.
- Alloway, Lawrence** (2006). “Imagining the present: Context, Content and the role of the critic”. In: Kalina, Richard (ed.), *Critical Voices in Art, Theory and Culture*. New York: Routledge.
- Antunes, Manuel de Azevedo** (2015). “Pelos caminhos da museologia em Portugal”. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, Número Especial, out., pp. 142–156.
- Bairamova, Lilia** (2002). *Repin*. Moscovo: Classica.
- Barthes, Roland** (1987 [1966]). *Criticism and Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Trans. Katrine Pilcher Keuneman]
- Baudrillard, Jean** (1994 [1975]). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press. [Trans. Sheila Glaser]
- Bauman, Zygmunt** (1997). *Postmodernity and its Discontents*. New York: University Press York.
- Bauman, Zygmunt** (2007). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity.
- Becker, Howard S.** (1982). *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Beech, Dave** (2015). *Art and Value: Art’s Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Boston: Brill.
- Belting, Hans** (1987). *The end of the history of art?*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans** (2003). *Art history after modernism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans** (2006). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.

- Belfiore, Eleonora** (2002). "Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK". *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), pp. 91–106.
- Belfiore, Eleonora & Bennett, Oliver** (2008). *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bell, Clive** (1928). *Since Cézanne*. Michigan: Chatto and Windus.
- Benjamin, Walter** (2012 [1935–1936]). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bennett, Oliver** (1995). "Cultural Policy in the United Kingdom: Collapsing Rationales and the End of a Tradition". *European Journal of Cultural Policy*, 1(2), pp. 199–216.
- Bennett, Tony** (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bianchini, Francesco** (1993). *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*. Manchester: Manchester University Press.
- Bishop, Claire** (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, 110 (Autumn), pp. 51–79.
- Bishop, Claire** (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain** (1990 [1966]). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre** (1987). "The Historical Genesis of Pure Aesthetic". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLVI.
- Bourdieu, Pierre** (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 11–18.
- Bourdieu, Pierre** (1989). *O Poder Simbólico*. Trans. Fernando Tomas. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, Pierre** (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain** (1991 [1969]). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre** (2014). *Sobre o Estado*. Trad. João Queiroz. Lisboa: Edições 70. [Bourdieu, Pierre (2012). *État. Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris: Éditions du Seuil.]
- Bourriard, Nicolas** (2002 [1998]). *Relational Aesthetics*. Dijon, France: Les Presses du Reel.
- Bourriard, Nicolas** (2005 [2002]). *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg.
- Brandão, M. Fátima & Feijó, Rui Graça** (1984). "Entre textos e contextos: os estudos de comunidade e as suas fontes históricas". *Análise Social*, vol. XX (83), 1984-4, pp. 489–503.

Brecht, Bertolt & Bentley, Eric (1936). "On Chinese Acting". *The Tulane Drama Review*, 6(1) (Sep. 1961), Cambridge: The MIT Press, pp. 130–136.

Brulon, Bruno (2014). "OS Mitos Do Ecomuseu: Entre a representação e a realidade dos museus comunitários". *Revista MUSAS*, nº 6, pp. 28–45.

Camacho, Clara (2020). *Relatório Final, Grupo de Projeto Museus no Futuro*. Direção-Geral do Património Cultural.

Canclini, Néstor García (2015 [1990]). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp.

Carroll, La Khadija (2011). "Object to Project: Artist Intervention into the Museum Collection". In: Marshall R. Christopher (ed.), *Sculpture in the Museum*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, pp. 217–238.

Caron, Bart (2025). "Can you characterise cultural policy politically ideologically?". *European Journal of Cultural Management and Policy*, 15, pp. 1–25. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2025.14376>

Carta do Porto Santo (2021). *A cultura e a promoção da democracia: Para uma cidadania cultural europeia*. Portugal.EU; GEPAC; Madeira Islands; Plano Nacional das Artes; República Portuguesa – Cultura; Região Autónoma da Madeira. <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9190/pt-carta-do-porto-santo.pdf>

Carta Internacional Sobre O Turismo Cultural (1999). Trans. Flávio Lopes & Miguel Brito Correia. Cidade do México: ICOMOS.

Carvalho, Paulo; Silva, José Costa; Carvalho, Armindo (2014). "The Economic Performance of Portuguese Museums". *Urban Public Economics Review*, Univ. Santiago de Compostela, N.º 20 (Jan–Jun), pp. 12–37.

Chauí, Marilena (2008). "Cultura e democracia". *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, Ano 1, nº 1 (jun), Buenos Aires: CLACSO, pp. 53–76.

Choay, Françoise (2011). *As Questões do Património. Antologia para um Combate*. Trans. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70.

Clark, Timothy James (1982). "Clement Greenberg's Theory of Art". *Critical Inquiry*, 9(1), The Politics of Interpretation (Sept.), pp. 139–156.

Clark, Timothy James (1999 [1973]). *The Absolute Bourgeois: Art and Politics in France 1848–1851*. California: University of California Press.

Cocola-Gant, Agustín (2023). "Place-based displacement: Touristification and neighborhood change". *Geoforum*, 138, 103665. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2022.103665>

Conde, Idalina (2009). *Artists as Vulnerable Workers*. CIES Working Paper No. 71. Lisboa: CIES ISCTE. Repositório ISCTE+.

Culturgest; CIES-ISCTE (2020). *A Arte Custa*. Lisboa: Culturgest / CIES-ISCTE.

- Cuno, B. James** (2004). *Whose Muse?: Art Museums and The Public Trust*. Princeton: Princeton University Press.
- Copleston, Frederik** (1994). *A history of philosophy: Volume IX – Modern philosophy: From the French Revolution to Sartre, Camus, and Lévi-Strauss*. New York, NY: Doubleday.
- Crowther, Paul** (2013). *Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn*. London/New York: Bloomsbury.
- Csikszentmihalyi, Mihaly** (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (1st ed.). New York: Harper & Row.
- Cuche, Vd. Denys** (1999). *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século.
- Danto, Arthur C.** (1964). "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571–584.
- Danto, Arthur C.** (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, Arthur C.** (1988). "Artifact and Art". In *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*. Exhibition Catalogue. New York: Center for African Art and Prestel Verlag.
- Danto, Arthur C.** (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago, IL: Open Court.
- Danto, Arthur C.** (2009). *Andy Warhol*. New Haven: Yale University Press.
- Danto, Arthur C.** (2013). *What Art Is*. New Haven: Yale University Press.
- De Beukelaer, Cristiaan** (2015). *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
- Debord, Guy** (1956). "Mode d'emploi du détournement" (originalmente em *Les Lèvres Nues* #8). In *Situationist International Anthology* (2006), edited by Ken Knabb (trans.).
- Denning, Michael** (1996). *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso.
- Derrida, Jacques** (1987). *The Truth in Painting*. Trans. Geoffrey Bennington & Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques** (2012 [1978]). "Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício". In *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Editora da UFSC. [Trans. Marcelo Jacques de Moraes]
- Desvallées, André & Mairesse, François** (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Translated and commented by Bruno Brulon Soares & Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura.
- DGARTES / OPAC — ISCTE-IUL** (2020). *Estudo do Sector Artístico e Cultural em Portugal*. Lisboa: Direção-Geral das Artes.

Direção Geral das Artes; ISCTE OPAC (2020). *Estudo do Setor Artístico e Cultural em Portugal*. Lisboa: DGARTES / ISCTE OPAC.

Direção Geral das Artes (2019). *Atlas Artístico e Cultural de Portugal*. Lisboa: DGARTES.

Diamond, Stanley (1969). "Anthropology in Question". In D. Hymes (ed.), *Reinventing Anthropology*. New York: Random House, pp. 401–457.

Dias, Fernando Paulo Rosa (2015). *Tempos da investigação em arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Duarte, Alice (2009). *Experiências de consumo: estudos de caso no interior da classe média*. Porto: Porto Editorial.

Duarte, Alice (2012). "Museus Portugueses de 1974 à atualidade: da resolução de problemas funcionais à comunidade", *Em Questão*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, (jan/jun) pp. 15-30.

Duarte, Alice (2014). "Nova Museologia: Os Pontapés de Saída de uma Abordagem Ainda Inovadora", in *Revista Museologia e Patrimônio*, vol.6, nº 2, pp. 99-117.

Duarte, João Carlos da Silva (2019). *Portugal e a Descentralização: A Revolução Silenciosa que tarda em se fazer ouvir*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Urbanismo Sustentável e Ordenamento do Território FCT-UNL.

Dubois, Vincent (2008). *Cultural policy in France – Genesis of a public policy category* (GSPE Working Paper). Centre for European Political Sociology.

Duque-Estrada, Paulo César (2010). "Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte". In R. Haddock-Lobo (ed.), *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 333–344.

Duncan, Carol (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.

Eco, Umberto (1989 [1962]). *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Lisboa: Difel.

Eco, Umberto (2007 [1977]). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Evrard, Yves (1997). "Cultura e Multiculturalismo na América do Norte". In Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (eds.), *Multiculturalismo e Políticas da Cultura Contemporânea*. Paris: La Documentation Française, pp. 45–62.

Fabián, Rodrigo De La & Stecher, Antonio (2017). "Positive psychology's promise of happiness: A new form of human capital in contemporary neoliberal governmentality". *Theory & Psychology*, July 2017, pp. 600–621.

Ferreira, Glória; Cotrim de Mello, Cecília (orgs.) (1997). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar.

Ferro, Lúcia; Nico, Mónica; Abrantes, Mário; Veloso, Luís & Caeiro, Teresa (2016). "Ser artista imigrante em Portugal: uma análise de perfis socioprofissionais". *Análise Social*, 51(221), pp. 850–884. doi:10.31447/AS00032573.2016221.04.

Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.

Florida, Richard (2005). *Cities and the creative class*. Routledge.

Foster, Hal (2004). "An Archival Impulse." *October*, 110 (Fall 2004), pp. 3–22.

Foster, Hal (2004). "Chat Rooms". In Bishop, Claire (ed.), *Participation*. London: Whitechapel / MIT Press, pp. 190-195.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA / London: MIT Press.

Fraser, Andrea (2005). "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum International*, Vol. 44, No. 1 (September 2005), pp. 278–283.

Giddens, Antony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. UK, Cambridge: Polity Press.

Goffman, Erving (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

Gomes, Rui Telmo; Lourenço, Vanda (2009). *Democratização Cultural e Formação de Públicos: Inquérito aos "Serviços Educativos" em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Grunig, James E. (1983). *Communication Behaviors and Attitudes of Organization Members: A Study of Public Relations in Organizations*. New York: Praeger.

Hadley, Steven & Belfiore, Eleonora (2018). "Cultural Democracy and Cultural Policy". *Cultural Trends*, 27(3), pp. 218–223.

Heidegger, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Translated by A. Hofstadter. New York: Harper and Row.

Henriques, Eduardo Brito (2002). "Novos Desafios e orientações para políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades no caso português". *Finisterra* XXXVII 73, pp. 61-80.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1993 [1944]). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum. [Orig. 1944: *Dialektik der Aufklärung*].

Huntington, Samuel P. (1991). *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. Norman: University of Oklahoma Press.

Huxley, Aldous (1927). *Sobre a Democracia e Outros Estudos*. Lisboa: Livros do Brasil.

Jameson, Fredric (1998). *Brecht and Method*. London: Verso.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Kosuth, Joseph (1991). *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 109–128.

- Kosuth, Joseph** (1975). "Artist as Anthropologist". In Johnstone, Stephen (ed.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krauss, Rosalind** (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Postmedium Condition*. New York: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind** (1999). "Reinventing the Medium". *Critical Inquiry*, 25(2), pp. 289–305.
- Krauss, Rosalind** (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8 (Spring).
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal** (1985; 2001). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2nd ed. New York: Verso.
- Lähdesmäki, Tuuli** (2014). *Identity Politics in the European Capital of Culture Initiative*. Dissertation in Social Sciences and Business Studies, No. 84. University of Eastern Finland, Faculty of Social Studies.
- Larsen, Lars Bang** (2010). *Palle Nielsen: The Model, A Model for a Qualitative Society (1968)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Leite, Pedro Pereira** (2014). "A nova museologia e os movimentos sociais em Portugal". *Cadernos do CEOM – Museologia Social*, 27(41), 193–223.
- Macdonald, Dwight** (1939). "Soviet Society and its Cinema". *Partisan Review*, VI(2), Winter 1938–1939, pp. 80–95.
- Mallouk, Elyse** (2010). *The Generous Object: The Relational and the Aesthetic in Contemporary Art*. PhD Thesis. Oakland, CA: California College of the Arts. Disponível em: Scribd.
- Marcuse, Herbert** (2011 [1964]). *O Homem Unidimensional: Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Letra Livre.
- Marcuse, Herbert** (1968). *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston: Beacon Press.
- Martinho, Teresa Duarte; Garcia, José Luís; Teixeira Lopes, João; Neves, José Soares; Gomes, Rui Telmo & Borges, Vera** (2016). "Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis." *International Journal of Cultural Policy*, 22(2), pp. 157–174.
- Mateus, Augusto** (2010). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura.
- Matoso, Rui** (2014). "Que Opções para uma Política Cultural Transformadora?". *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, 2(2), pp. 144–164.
- Matoso, Rui** (2018). "A Pobreza da Cultura na Época da Sua Descentralização". (Publicação online).
- Mattick, Paul** (2003). *Art in its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. London: Routledge.
- Mattos, Carmem Lúcia Guimarães** (2011). "A Abordagem Etnográfica na Investigação Científica". In Mattos, C. L. G.; Castro, P. A. (orgs.), *Etnografia e Educação: Conceitos e Usos*. Campina Grande: EDUEPB.

- Mauger, Gérard** (1994). "Gauchisme, contre-culture et néo-libéralisme : pour une histoire de la 'génération de mai 68'". In Chevalier, Jacques (org.), *L'identité politique*. Paris: PUF.
- Miller, Seumas** (2003). "Social Institutions". In Sintonen, M.; Ylikoski, P.; Miller, S. (eds.), *Realism in Action*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 233–249.
- Milner, Andrew; Browitt, Jeff** (2002). *Contemporary Cultural Theory*. Crows Nest: Allen & Unwin.
- Monteiro, Paulo Filipe** (2018). "Uma Agenda para a Imaginação? Manifesto". *Nuit des Idées*, 25 Janeiro.
- Moreira, Adriano** (1988). "Crise Cultural e Revolução Cultural". *Nação e Defesa*, Instituto da Defesa Nacional, 46 (abr.–jun.), pp. 50–66.
- Mouffe, Chantal** (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Mulhern, Francis** (2000). *Culture/Metaculture*. London/New York: Routledge.
- Neves, Jose Soares** (2020). "O Estudo dos Públicos nos Museus Nacionais: Enquadramento e Metodologia". *Todas as Artes*, 3(1), pp. 23–32.
- Neves, José Soares (coord.) et al.** (2024). *Atlas Artístico e Cultural de Portugal*. Lisboa: DGARTES / OPAC-ISCTE.
- Neves, J. S.; Miranda, A. P.; Lopes, M. Â.** (2021). *Emprego cultural em Portugal em 2020*. Indicadores OPAC. OPAC — Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-ISCTE.
- Newman, Michael; Bird, Jon** (1999). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books.
- OECD** (2005). *Culture and Local Development*. Paris: OECD Publications.
- OECD** (2017). *Culture and Local Development*. Paris: OECD Publications.
- O'Doherty, Brian** (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica/San Francisco: The Lapis Press.
- O'Doherty, Brian** (2008 [1976]). *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. A Buell Center / FORuM Project Publication (2nd printing).
- O'Neill, Paul** (2007). "The Curatorial Turn. From Practice to Discourse". In *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. (Ed.) J. Rugg & M. Sedwick. Cambridge: Mass MIT Press.
- Osborne, Peter** (1999). *Rewriting Conceptual Art: Critical Views*. Reaktion Books.
- Osborne, Peter** (2013). *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London/New York: Verso.
- Outram, Dorinda** (2019). *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peralta da Silva, Elsa** (2000). *Património e identidade: os desafios do turismo cultural*. *Antropológicas*, (4), pp.217–224.

- Peralta, Elsa** (2006). “Memória do Mar: Património Marítimo e (Re)Imaginação Identitária na Construção do Local”. In Peralta, E.; Anico, M. (eds.), *Patrimónios e Identidades. Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora, pp. 75–92.
- Perniola, Mário** (2005). *A Arte e a Sua Sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 47–55.
- Pereira Filipe; de Villepoix, Christine** (1998). “Metodologia versus Método”, *Cadernos do Teatro de Almada*.
- Pereira, Filipe** (2020). “Grotowski: O Decoro Profissional Como Imperativo Metodológico”. *Urdimento*, 39(3), pp. 1–17.
- Pereira, Filipe; Ziganshina, Madina** (2020). “A Post-Colonial Instance in Globalized North Malabar: Is Theyyam an ‘Art Form’?”. *Asian Anthropology*, 19(1), pp. 1–16.
- Plano Nacional das Artes / CISOC** (2023). *Fundamentos e Metodologia*. Lisboa: Ministério da Cultura.
- Portela, Augusto** (2019). *Relatório de Atividades e Contas 2019*. Lisboa: Fundação GDA.
- Portugal. Assembleia da República** (2001). Lei n.º 107/2001, de 08 de Setembro. Lei de Bases do Património Cultural. Diário da República — I Série, n.º 209.
- Portugal. Decreto-Lei n.º 105/2021, de 29 de novembro** (2021). *Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura*. Diário da República — 1.ª série, n.º 231.
- Portugal. Assembleia da República** (2018). *Lei-quadro da transferência de competências para as autarquias locais e para as entidades intermunicipais* — Lei n.º 50/2018, de 16 de agosto. Diário da República — 1.ª série, n.º 157, p. 4102–4108.
- Primo, Judite Santos** (2016). *Museus locais: Fronteiras reais e imaginária*. *Cadernos de Sociomuseologia*, 51(7). <https://doi.org/10.36572/csm.2016.vol.51.01>.
- Pyykkönen, Miikka; Simanainen, Niina; Sokka, Sakarias** (eds.) (2009). *What about Cultural Policy? Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*. Helsinki: Minerva Kustannus Oy.
- Ramos, João Manuel** (2005). “Breve Nota Crítica sobre a Introdução da Expressão ‘Património Intangível’”. In Jorge, V. O. (coord.), *Conservar para Quê? Porto/Coimbra: DCTP-FLUP / CEAUCP-FCT*, pp. 67–76.
- Rancière, Jacques** (2009). *Aesthetics and Its Discontents*. Trad. Steven Corcoran. Cambridge / Malden: Polity Press.
- Raposo, M. Eugénia Simões** (2012). *Literacia em artes visuais*. [PDF] Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — dissertação de Mestrado.
- Rodrigues, Adriano Duarte** (1993). “Para Uma Sociologia Fenomenológica da Experiência Quotidiana”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 37, pp. 117–129.
- Sacco, Pier Luigi** (2011). “Culture 3.0: A New Perspective for the EU 2014–2020 Structural Funds Programming”. *EENC Paper*.
- Sacco, Pier Luigi; Ferilli, Guido; Blessi Tavano, Giorgio** (2018). “From Culture 1.0 to Culture 3.0: Three Socio-Technical Regimes of Social and Economic Value Creation

through Culture, and Their Impact on European Cohesion Policies". *Sustainability*, 10(11), pp. 1–23.

Santos, Boaventura de Sousa (1993). "Modernidade, identidade e a cultura de fronteira". *Tempo Social*, 5(1–2), pp. 31–52 (ed. 1994).

Santos, David (2007). *Marcel Duchamp e o Readymade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Santos, Augusto Silva (2007). "Como Abordar as Políticas Culturais Autárquicas? Uma Hipótese de Roteiro". *Sociologia – Problemas e Práticas*, 54, pp. 11–33.

Santos, Domingos (2012). "Cultura E Desenvolvimento Local Em Portugal: Decálogo de Princípios Orientadores Para Um Casamento (Mais) Feliz". Cidades, criatividade(s) e sustentabilidade(s). ATAS (15-16 de Novembro). Guimarães: VIII Jornadas de Geografia E Planeamento, pp. 62–71.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.); **Gomes, Rui** (coord. exec.) et al. (2005). *Contribuições Para a Formulação de Políticas Públicas no Horizonte 2013: Cultura, Identidades e Património*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Santos, Priscilla; Soeiro, José (2021). "A arte de (re)existir: a precariedade e as lutas laborais no setor da cultura na última década em Portugal – Parte I". Plataforma Barómetro Social.

Saraiva, David Tiago Caetano (2014). *Democratização Cultural em Portugal: Políticas Culturais Autárquicas*. Relatório de Estágio de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

Schapiro, Meyer (1968). "The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26(1), pp. 23–30.

Sciurba, Alessandra (2015). "Moving Beyond the Collateral Effects of the Patrimonialisation: The Faro Convention and the 'Commonification' of Cultural Heritage". In *Citizens of Europe*, pp. 457–478.

Schwarzer, Mitchell (1995). "Origins of the art history survey text". *Art History Journal*, 18(4), 539–562.

Semedo, Alice (2004). "Estratégias museológicas e consensos gerais". Em M. Brito & J. Cuñarro (Coords.), *Museos do Eixo Atlântico/Museus do Eixo Atlântico* (pp. 5–31). Eixo Atlântico.

Shiner, Larry E. (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press.

Silva, Maria Manuela Magalhães; Castilhos, Daniela Serra (2015). "A Descentralização no Estado Unitário Português". In Aranda, J. T.; Kolling, M. (eds.), *Diálogos Constitucionais Comparados: Descentralização Constitucional e Organização Local em Iberoamérica*. Zaragoza: Fundação Manuel Giménez Abad (Coleção de Atas, 12), pp. 153–165.

Sontag, Susan (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

- Sontag, Susan** (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Soros, George** (2008). *A Era da Falibilidade: Consequências da Guerra Contra o Terrorismo*. Trad. Pedro E. D. Coimbra: Almedina.
- Strachman, Eduardo** (2002). *Institutions: A Critical Characterization*. UNESP Online, MPRA Paper No. 15149.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy** (2019). "Social Institutions". Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/social-institutions/>
- Steinberg, Leo** (2008 [1968]). *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.
- Tavares, Mirian** (2014). "A Arte nas Indústrias Criativas: Pode a Arte Salvar o Mundo?". *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 2(2), pp. 53–61.
- Teixeira Lopes, João** (2000). *A Cidade e a Cultura: Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento / Câmara Municipal do Porto.
- Teixeira Lopes, João** (2009). "Da Democratização da Cultura a Um Conceito e Prática Alternativos de Democracia Cultural". *Saber & Educar*, 14, pp. 1–139.
- The Fox**. (1975) Charlesworth, Sarah, Michael Corris, Preston Heller, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Mel Ramsden & Ian Burn (eds.), n. 2, *On Language*.
- Tzortzi, Kali** (2007). *The Interaction Between Building Layout and Display Layout in Museums*. Doctoral Dissertation. London: University College London.
- Vasquez, Gabriel M.; Taylor, Maureen** (2001). "Research Perspectives on 'The Public'". In Heath, R. L.; Vasquez, G. M. (eds.), *Handbook of Public Relations*. New York: SAGE.
- Verde, Filipe** (2009). *Explicação e Hermenêutica*. Coimbra: Angelus Novus.
- Viana, Alexandre Guedes; Cunha, Patrícia Helena** (2016). "The Swedish Model: An Alternative to Macroeconomic Policy". *Brazilian Journal of Political Economy*, 36(2/143), pp. 266–285.
- Vickery, Johnathan** (2013) "Cultural Strategy and Economic Development: challenges for the European City". Public lecture. Poznan: Adam Mickiewicz University, Institute of Cultural Studies.
- Vogel, Felix** (2013). "Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse". *On Curating*, 21 (December).
- UCLG – The Committee on Culture** (2016). *Study on Culture, Cities and Identity in Europe*. Heid, K. (ed.). European Economic and Social Committee.
- UNESCO** (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris: UNESCO.
- Young, Martin; Markham, Francis** (2019). "Tourism, Capital, and the Commodification of Place". *Progress in Human Geography*, 44(2), pp. 276–296.
- Warhol, Andy** (1977). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt.

Watson, Nigel (1999). "Postmodernism and Lifestyles". In Sim, Stuart (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, pp. 53–65.

Wenman, Mark (2013). *Agonistic Democracy: Constituent Power in the Era of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Raymond (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, pp. 91–95.

Williams, Raymond (1961). *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus.

Wolfe, Tom (1999 [1975]). *The Painted Word*. New York: Bantam Books.
(corrigi grafia do nome: Tom Wolfe; obra e data confirmadas)

Ziganshina, Madina (2017). "Introducing a Painter's Opinion into the Discussion about Visual Perception and Painting". *Aesthetic Investigations*, 2(1), pp. 58–66.

Zukin, Sharon (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.